

Universitatea de Vest din Timișoara
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

QVAESTIONES ROMANICAE

**BIOGRAFIA. NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE,
DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ**

Lucrările Colocviului Internațional
Comunicare și Cultură în România Europeană

XII
—
1



QVAESTIONES ROMANICAE

XII

BIOGRAFIA.

NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE, DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ

Tomul 1

Conferințe plenare.

Limba și literatura latină.

Limba română. Literatură română.

Coordonator: Valy CEIA

ISSN 2457-8436
ISSN-L 2457-8436

ISBN GENERAL 978-630-327-162-0
ISBN 978-630-327-163-7

DOI 10.35923/QR.12.01

Timișoara
Editura Universității de Vest

2025

Comitet onorific / Honorary Committee:

Sorin ALEXANDRESCU, Acad., Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Florica BECHET, Universitatea din București
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma
Sanda CORDOȘ, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Ioana COSTA, Universitatea din București
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Acad., Universitatea din Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Comitet științific / Scientific Committee:

Sorin ALEXANDRESCU, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilisi
Georgiana I. BADEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Laura BĂDESCU, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române
Florica BECHET, Universitatea din București
Tibor BERTA, Universitatea din Szeged
Frédérique BIVILLE, Universitatea „Lumière”, Lyon
Mirela BORCHIN, Universitatea de Vest din Timișoara
Jenny BRUMME, Universitatea „Pompeu Fabra”, Barcelona
Norberto CACCIAGLIA, DHC, Universitatea pentru Străini, Perugia
Giovanni CAPECCHI, Universitatea pentru Străini, Perugia
Ioana COSTA, Universitatea din București
Vasile DOCEA, Universitatea de Vest din Timișoara & Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara
Monica FEKETE, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Katarzyna GADOMSKA, Universitatea Sileziană din Katowice
Alexandre GEFEN, CNRS – Universitatea Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – ENS
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Universitatea Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Sébastien LEDOUX, Universitatea Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Coman LUPU, Universitatea din București & Facultatea Pedagogică din Bratislava
Martin MAIDEN, Universitatea din Oxford
Laszlo MARJANUCZ, Universitatea din Szeged
Laura MESINA, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Universitatea din Udine și Centrul de Studii *Adria-Danubia*, Duino Aurisina, Trieste
Antonio PATRAȘ, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova
Eleonora RINGLER PASCU, Universitatea de Vest din Timișoara
Mihaela Silvia ROȘCA, Universitatea de Vest din Timișoara
Leonardo SARACENI, Institutul Superior de Muzică „Francesco Cilea”, Castrovillari
Oana SĂLIȘTEANU, Universitatea din București
Andreea TELETIN, Universitatea din București & Universitatea Sorbona, Paris 3
Libuše VALENTOVÁ, Universitatea Carolină din Praga
Estelle VARIOT, Universitatea Aix-Marseille, AMU
Leonard VELCESCU, CRESEM-CRHiSM, Universitatea „Via Domitia” din Perpignan
Violeta ZONTE, Universitatea de Vest din Timișoara

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ȘI TEOLOGIE

QVAESTIONES ROMANICAE
XII
BIOGRAFIA.
NOI PERSPECTIVE METODOLOGICE,
DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ

Tomul 1
Conferințe plenare.
Limba și literatura latină.
Limba română. Literatura română.

Actele Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în România europeană* (ediția a XII-a)
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 12th edition)

Coordonator / Coordinator:
Valy CEIA

Secretari de redacție / Editorial Assistants:
Ana-Maria AVRĂMUȚI
Daniel HAIDUC

Comitet editorial / Editorial Board:
Emina CĂPĂLNĂȘAN
Valy CEIA
Roxana ROGOBETE
Dumitru TUCAN
George Bogdan ȚÂRA

TIMIȘOARA
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA

2025

Responsabilitatea privind conținutul științific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondență se va adresa la/Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timișoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara 300 223, România
Facultatea de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie
Centrul de Studii Romanice din Timișoara (CSRT), sala 410

E-mail: ciccre@e-uvt.ro, valy.ceia@e-uvt.ro
Web: ciccre.uvt.ro

***Quaestiones Romanicae. XII: BIOGRAFIA. NOI PERSPECTIVE
METODOLOGICE, DELIMITĂRI TEMATICE, STUDII DE CAZ***

Coordonator: Valy Ceia

Tomul 1: Conferințe plenare. Limba și literatura latină. Limba română. Literatură română.

Tomul 2: Limba și literatura franceză. Limba și literatura italiană. Limba și literatura portugheză. Limba și literatura spaniolă. Traductologie.

Tomul 3: Istorie și studii culturale. Muzică și teatru. Arte. Carte și bibliotecă.

Timișoara
Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT
2025

ISSN: 2457-8436
ISSN-L: 2457-8436

ISBN GENERAL: 978-630-327-162-0
ISBN: 978-630-327-163-7

DOI: 10.35923/QR.12.01

Cuprins

Cuvânt-înainte * Foreword.....	9
Conferințe în plen * <i>Plenary Session</i>.....	17
Antonio BUENO GARCÍA, De la biografía a la ficción autobiográfica. Cervantes en Argel * (From biography to autobiographical fiction. Cervantes in Algiers).....	18
Kazimierz JURCZAK, Biografia unei idei: legenda Meșterului Manole ca subiect de dezbatere intelectuală * (Biography of an Idea: the Legend of Master Manole as a Subject of Intellectual Debate (XIX-XX c.).....	30
Doina LEMNY, Brancusi : une biographie « à quatre mains »* (Constantin Brancusi: A Biography “A Quatre Mains”)	41
Stefan LEMNY, Histoire d’une vie, histoire d’une époque – la biographie comme démarche historiographique* (History of a Life, History of an Era – Biography as Historical Writing).....	51
Nelu ZUGRAVU, Frumosul fără chip. Portretul împăratului în literatura/istoriografia antică târzie * (The Aniconic Beauty: The Imperial Portrait in Late Antique Literature and Historiography).....	60
Limba și literatura latină * <i>Latin Language and Literature</i>	79
Iulian Mihai DAMIAN, Vitae Turcicae în Renaștere: de la Georgius de Hungaria la Paolo Giovio * (Vitae Turcicae of the Renaissance: from Georgius de Hungaria to Paolo Giovio).....	80
Ilona DUȚĂ, Tragism biografic și ambivalența tragică a trăirii la Seneca * (Biographical tragism and the tragic ambivalence in Seneca's existence).....	94
Carmen FENECHIU, Țesând o biografie: Suetonius, <i>Divus Iulius</i> * (“Weaving a Biography: Suetonius’ <i>Divus Iulius</i> ”).....	108
Theodor GEORGESCU, Biografia ca linșaj – cazul politicianului Cleon în <i>Viețile paralele</i> ale lui Plutarh.* (Biography as lynching - the case of the politician Cleon in Plutarch's <i>Parallel Lives</i>)	125
Gabriela RADU, Provocările traducerii în biografia lui Fabius Maximus: o perspectivă critică * (Translation Challenges in Fabius Maximus' Biography: A Refined Critical Perspective).....	135
Adina-Voichița ROȘU, Mortalitatea ca noțiune efemeră: perspectiva biografică a lui Horațiu * (Mortality as an Ephemeral Concept: Horațiu' Biographical Perspective).....	143
Hajnalka TAMAS, Repere (auto)biografice în hagiografia creștină timpurie * ((Auto)biographical Landmarks in Early Christian Hagiography).	152

Limba română * Romanian Language 165

- Maria ALDEA, Biografia lingvistică. Un punct de vedere * (Linguistic Biography. A Case-Study).....166
- Florina-Maria BĂCILĂ, „Fără margini, fără moarte”: despre expresia lingvistică a *nemuririi* în poezia lui Traian Dorz. * („Fără margini, fără moarte”: on the linguistic expression of *immortality* in Traian Dorz’s poetry).....173
- Oana BOC, Lucian Blaga: biografie și poezie. Expresivitate poetică și univers de discurs. * (Lucian Blaga: biography and poetry. Poetic expressiveness and universe of discourse).....188
- Emina CĂPĂLNĂȘAN, De la subiect activ la subiect *pasiv*: biografii românești în predarea RLS. * (From an Active Subject to a Passive one: Romanian Biographies in Teaching RFL).....203
- Eliana-Alina COMAN, Situații problematice actuale în predarea limbii române ca limbă străină: construcțiile cu pronume reflexiv. * (Current problematic situations in the teaching of Romanian as a foreign language: constructions with reflexive pronouns).....211
- Maria-Mihaela GROSU, Gramatica în didactica limbilor-culturi – abordare acțională. * (Grammar teaching-learning within Language-cultures – an Action-oriented Approach) 218
- Adriana IEREMCIUC, Colette între eul empiric și eul fictiv. Studiu de caz: romanul *Hoinara*. * (Colette Between the Empirical Self and the Fictional Self. Case Study: The Vagabond Novel).....234
- Nora-Sabina NEAMȚ, Andreea Beatrix PANTILOI, Biografia unei evaluări: limba română medicală. * (The Biography of an Evaluation: Medical Romanian Language).....240
- Costinel-Iulian PARTENIE, Benjamin Fundoianu și diversitatea influențelor biografice. * (Benjamin Fundoianu and the Diversity of Biographical Influences).....252
- Iulia-Maria TICĂRĂU, Utilizarea biografiei lingvistice în predarea limbii române ca limbă străină. * (The Use of Linguistic Biography in Teaching Romanian as a Foreign Language).....259
- George-Bogdan ȚÂRA, Gheorghe Ivănescu. Momente (auto)biografice. * (Gheorghe Ivănescu – (auto)biographical moments).....268
- Anca URSA, Viața secretă a românei ca limbă străină. Receptarea orală și scrisă în epoca lui ChatGPT (The Secret Life of Romanian as a Foreign Language. Oral and Written Comprehension in the Age of Chat GPT).....283

Literatura română * Romanian Literature 299

- Elena CRAȘOVAN, Autoficțiune și escatologie în romanul *Solenoid* de Mircea Cărtărescu * (Autofiction and Eschatology in Mircea Cărtărescu’s novel *Solenoid*) 300
- Gabriela GLĂVAN, Literatura comparată. Considerații (in)actuale * (Comparative Literature. (In)current Considerations).....315
- Mihaela-Oana GOGOȘEANU, Un mozaic biografic. Trilogia brâncușiană * (A biographical mosaic. The Brancusian trilogy) 323

Elena JEBELEAN, Variațiuni pe aceeași temă – hărți pentru scrierea unei biografii * (Variations on the Same Theme – Maps for Writing a Biography)	332
Carina-Maria JOSAN, Autenticitatea între biografie și autobiografie * (Authenticity between Biography and Autobiography).....	358
Maria PAȘCALĂU, Biografii întrerupte. Voci ale supraviețuitoarelor Holocaustului în România * (Interrupted biographies. Voices of Women surviving the Holocaust in Romania)	365
Catrinel POPA, Le dictionnaire, la vie en miettes et quelques remèdes contre l'oubli * (The Book-Dictionary, Life in Pieces and Some Remedies for Oblivion)	377
Pavel Gheo RADU, Câteva note despre autoficțiunea autohtonă * (A Few Notes on the Romanian Autofiction).....	388
Roxana ROBOGETE, Personajele Laviniei Braniște – o biografie a femeii din postcomunism? * (Lavinia Braniște's Characters – a Biography of Post-Communist Women?)	418
Raul SĂRAN, Între memorialistică și (auto)biografie. Studiu de caz: Monica Lovinescu * (Between Memoirism and (Auto)Biography. A Case Study: Monica Lovinescu n)	428
Dumitru TUCAN, Eugen Ionescu, biograf * (Eugene Ionesco, Biographer)	438
Recenzii * Reviews	455
Florina-Maria BĂCILĂ, Gramatica limbii române – tradiție, modernitate, permanență	456
Elena CRAȘOVAN, Literatura și critica literară – <i>locuri ale memoriei</i>	459
Mihaela-Oana GOGOȘEANU, Rădăcinile răului: o istorie a antisemitismului.....	465
Catrinel POPA, O confesiune polifonică.....	470

Cuvânt-înainte

În cultura europeană, *Biografia* a fost multă vreme „calea regală” a educației și a cunoașterii. De la *Viețile* lui Plutarh, gândite ca modele pedagogice individuale, până la *Istoria papilor*, a lui Leopold von Ranke, deloc moralizatoare, în care viețile suveranilor pontifi își pierd individualitatea, absorbite de amplele respirații ale epocilor istorice; de la *Agricola* lui Tacitus, monument dedicat neuitării unei mari personalități a istoriei romane, până la Menocchio, al lui Carlo Ginzburg, din cartea sa paradigmatică *Brânza și viermii*, în aparență o relatare a vieții unui personaj mărunț din secolul al XVI-lea; de la *Viețile pictorilor* a lui Giorgio Vasari până la *Viața secretă a lui Salvador Dali*, expunerea de tip biografic pare să acopere un spectru nelimitat de așteptări cognitive. A fost adoptată de istorici și de filologi, de filosofi și de moralști, ba chiar de sociologi și de psihologi, care au găsit în „metoda biografică” un instrument de cercetare legitim, care aduce răspunsuri în procesul de exegeză a operei. Atât creațiile artistice, cât și cele științifice pot fi înțelese și din perspectiva experiențelor, credințelor, sensibilităților sau a idealurilor trăite efectiv de autorii lor.

S-a observat adesea, pe bună dreptate, că principalul avantaj al intervenției de tip biografic îl constituie posibilitatea proiectării pe axa timpului a „obiectului” studiat, altfel spus, adoptarea unei perspective diacronice asupra lucrurilor, plasarea în istoricitate. Cu toate acestea, perspectiva biografică nu a fost scutită de critici și contestații, mai ales în a doua jumătate a secolului XX. Pe de o parte, paradigma sistemică și modelul structuralist de analiză au înlocuit abordările de tip istorist (implicit pe cele biografice), pe de altă parte, curente și orientările teoretice „critice” au contestat pretinsul elitism al biografismului, acuzat că se orientează spre scoaterea în evidență a vieților marilor personalități și că neglijează „omul de jos”, „clasele” sau „mulțimile”. Mai mult, aplicarea metodelor cantitative în științele socio-umane, cu precădere ale celor statistice, lăsa din ce în ce mai puțin loc pentru individ, singular, excepție.

Totuși, biografiile continuă să trezească interesul publicului mare. Viețile președinților, artiștilor, scriitorilor, geniilor, ba chiar ale unor criminali în serie, scrise de ei înșiși ori de către alții, continuă să fascineze. În spațiul academic, după o perioadă de marginalizare, *Biografia* pare să revină în atenție. Mai este ea actuală? Care sunt înfățișările ei de astăzi? Ce a păstrat din tradiția, deja milenară, a studiilor biografice? A reușit să depășească diferitele forme de contestare? Ce are de învățat de la acestea? Ce noutăți tematice și metodologice aduc studiile biografice actuale? Care este, astăzi, relevanța intervenției de tip biografic în cunoașterea fenomenelor culturale? Acestea sunt câteva dintre provocările reunite în cele trei tomuri ale volumului al XII-lea din *Quaestiones Romanicae, Biografia. Noi perspective metodologice, delimitări tematice, studii de caz*.

Editorii

Préambule

Dans la culture européenne, la Biographie fut, pour beaucoup de temps, « la voie royale » de l'éducation et de la connaissance. Depuis les *Vies* de Plutarque, servant de modèles pédagogiques individuels, jusqu'à l'*Histoire des papes* de Léopold von Ranke, pas du tout moralisatrice, livre où les vies des souverains pontifes perdent leur individualité, dissipées dans les amples parcours historiques des époques ; de l'ouvrage *Agricola* de Tacite, un monument érigé dans le but de ne pas oublier une grande personnalité romaine, jusqu'à Menocchio de Carlo Ginzburg, de son ouvrage paradigmatique *Le Fromage et les vers*, apparemment le récit d'une vie d'un menu personnage sans importance vivant au XVI^e siècle ; du livre *Les Vies des peintres* de Giorgio Vasari jusqu'à *la Vie secrète de Salvador Dali*, le discours de type biographique est censé couvrir un spectre illimité d'attentes cognitives. La méthode biographique a été adoptée par les historiens, les philologues, les philosophes et les moralistes, même par les sociologues et les psychologues qui, tous, l'ont prise pour un instrument légitime de la recherche scientifique, car elle donne des réponses pertinentes aux investigations portant sur la genèse de l'œuvre. Autant les créations artistiques que les contributions scientifiques sont censées être mieux comprises grâce à l'étude des expériences, des croyances, des sensibilités et des idéaux vécus par leurs auteurs.

On admet que l'abord biographique a pour avantage évident la possibilité d'étudier l'objet en discussion en le plaçant sur l'axe temporel ; autrement dit, l'intégrer dans une perspective diachronique, favorisant l'historicité. Néanmoins, ce point de vue n'a pas été exempté des contestations et des critiques formulées durant la seconde moitié du XX^e siècle surtout. D'un côté, le paradigme systémique et le modèle structuraliste d'analyse ont remplacé les approches de type historique (y compris les approches de type biographique) ; de l'autre côté, les courants et les orientations théoriques ont été très prononcées contre l'élitisme de la biographie, accusé d'avoir choisi d'insister sur la biographie des grandes personnalités et d'ignorer l'individu simple, ordinaire, les classes sociales basses, 'la foule'. En outre, l'essor des méthodes quantitatives dans les sciences humaines, notamment les méthodes statistiques, a moins favorisé l'étude de l'homme en particulier, de l'individu, du singulier, de l'exception.

Pourtant, les biographies ne cessent pas de susciter l'intérêt du grand public. Les vies des présidents, des artistes, des écrivains, des génies créateurs, voire des tueurs en série, biographies relatées par eux-mêmes ou élaborées par d'autres, continuent de fasciner les lecteurs. Dans les milieux académiques et intellectuels, la Biographie se reprend à vivre : est-ce qu'elle est encore d'actualité ? quelles seraient ses formes aujourd'hui ? De la tradition déjà millénaire des études biographiques, qu'est-ce qu'elle en a retenu ? Les anciennes contestations, est-ce qu'elle a réussi à les surmonter et comment elle en a tiré profit ? quelles sont les nouveautés thématiques et méthodologiques que les études biographiques portent devant le public ? quel serait la relevance de l'approche biographique dans l'étude des phénomènes culturels ? Une partie des communications présentées lors de ce colloque sont réunies dans les trois

tomes de *Quaestiones Romanicae* XII. *Biographie. Nouvelles perspectives méthodologiques, approches thématiques, études de cas.*

Les éditeurs

Prefazione

La *Biografia* è stata per lungo tempo nella cultura europea la “via regia” dell’educazione e del sapere. Da *Le Vite* di Plutarco, create come modelli pedagogici individuali, a la *Storia dei Papi* di Leopold von Ranke, per nulla moraleggiante, ed in cui le vite dei sovrani pontefici si perdono la propria individualità, assimilate dagli ampi respiri delle epoche storiche; da l’*Agricola* di Tacito, monumento dedicato a non dimenticare un grande personaggio della storia romana, al Menocchio di Carlo Ginzburg, dal suo libro paradigmatico *Il formaggio e i vermi*, apparentemente un racconto della vita di un personaggio minore del XVI secolo; da *Le Vite dei pittori* di Giorgio Vasari a *La Vita segreta* di Salvador Dalí, il racconto biografico sembra coprire un campo illimitato di aspettative cognitive. La biografia fu adottata da storici e filologi, filosofi e moralisti, perfino da sociologi e psicologi, che trovarono nel “metodo biografico” un legittimo strumento di ricerca, che offre risposte nel processo di analisi dell’opera. Le creazioni artistiche nonché quelle scientifiche possono essere comprese anche dalle esperienze, dalle certezze, dalle sensibilità o dagli ideali realmente vissuti dai loro autori.

È stato spesso e giustamente notato che il principale vantaggio della biografia lo costituisce la possibilità di situare sull’asse temporale “l’oggetto” studiato, cioè da una prospettiva diacronica sulle cose, collocandole nella storicità. Tuttavia, la prospettiva biografica non fu esente da critiche e contestazioni, specialmente nella seconda metà del XX secolo. Da un lato, il paradigma sistemico e il modello di analisi hanno sostituito gli approcci storici (implicitamente quelli biografici), dall’altro le tendenze e le linee guida teoriche “critiche” hanno contestato il presunto elitismo della biografia, accusato di concentrarsi su evidenziare la vita di grandi personalità e trascurare “l’uomo basso”, le classi, o “le folli”. Inoltre, l’applicazione dei metodi quantitativi nelle scienze socio-umane, in particolare in quelle statistiche, lascia sempre meno spazio all’eccezione individuale, singolare. Tuttavia, le biografie continuano a suscitare l’interesse del pubblico. Le vite di presidenti, artisti, scrittori, geni, persino serial killer, scritte da loro stessi o da altri, continuano ad essere di interesse. Nell’ambito accademico, dopo un periodo di emarginazione, la *Biografia* sembra tornare al centro dell’attenzione. Che sia ancora attuale? Quali sono le sue prospettive oggi? Che cosa ha conservato dalla millenaria tradizione degli studi biografici? Ha saputo superare le varie forme di contestazione? Che cosa si può imparare da esse? Quali innovazioni tematiche e metodologiche procurano gli studi biografici? Qual è, oggi, l’importanza della biografia nella conoscenza dei fenomeni culturali? Queste sono alcune delle sfide del volume *Quaestiones Romanicae XII. La biografia. Nuove prospettive metodologiche, delimitazioni tematiche, casi di studio*.

Gli editori

Preâmbulo

Na cultura europeia, a *Biografia* tem sido por muito tempo a "via régia" da educação e do conhecimento. Desde as *Vidas* de Plutarco, concebidas como modelos pedagógicos individuais, até à *História dos Papas* de Leopold von Ranke, sem caráter moralizador, em que as vidas dos soberanos pontifícios perdem a sua individualidade, absorvidas pelos amplos sopros das épocas históricas; da *Agrícola* de Tácito, monumento dedicado à figura inesquecível de uma grande personalidade da história romana, ao Menocchio de Carlo Ginzburg, do seu livro paradigmático *O queijo e os vermes*, aparentemente um relato da vida de um personagem menor do século XVI; das *Vidas dos pintores* de Giorgio Vasari à *Vida secreta de Salvador Dalí*, a exposição biográfica parece cobrir um espectro ilimitado de expectativas cognitivas. Foi adotada por historiadores e filólogos, por filósofos e moralistas, e até por sociólogos e psicólogos, que encontraram no "método biográfico" uma ferramenta de investigação legítima, que fornece respostas no processo de exegese da obra. Tanto as criações artísticas como as científicas podem ser compreendidas também da perspectiva das experiências, crenças, sensibilidades ou ideais efetivamente vividos pelos seus autores.

Tem-se observado frequentemente, e com razão, que a principal vantagem da intervenção de tipo biográfico é a possibilidade de projetar o "objeto" estudado no eixo do tempo, ou seja, de adotar uma perspectiva diacrónica sobre as coisas, situando-as na historicidade. No entanto, a perspectiva biográfica não tem estado isenta de críticas e contestações, sobretudo na segunda metade do século XX. Por um lado, o paradigma sistémico e o modelo estruturalista de análise substituíram as abordagens históricas (e implicitamente as biográficas), por outro lado, as correntes e as orientações teóricas "críticas" contestaram o alegado elitismo do biografismo, acusado de se centrar na vida de grandes personalidades e negligenciar o "homem comum", as "classes" ou as "multidões". Além disso, a aplicação de métodos quantitativos nas ciências sócio-humanas, sobretudo dos estatísticos, deixa cada vez menos espaço para o indivíduo, o singular, a exceção.

No entanto, as biografias continuam a suscitar o interesse do grande público. As vidas dos presidentes, artistas, escritores, génios e até de alguns assassinos em série, escritas por eles próprios ou por outros, continuam a fascinar. No meio académico, após um período de marginalização, a *Biografia* parece estar a regressar ao centro das atenções. Será que ainda é relevante? Qual é o seu aspeto atual? O que é que ela conservou da tradição secular dos estudos biográficos? Conseguiu ultrapassar as diferentes formas de contestação? O que é que tem a aprender delas? Que novidades temáticas e metodológicas trazem os estudos biográficos actuais? Qual é hoje a relevância da intervenção de tipo biográfico no conhecimento dos fenómenos culturais? Estes são alguns dos desafios desta 12ª volume *Quaestiones Romanicae. Biografia. Novas perspectivas metodológicas, delimitações temáticas, estudos de caso.*

Editores

Prólogo

En la cultura europea, *La Biografía* fue considerada por mucho tiempo “la vía real” de la educación y del conocimiento. Desde *Las vidas* de Plutarco, pensadas como modelos pedagógicos individuales, hasta *La historia de los Papas*, de Leopold von Ranke, de ninguna manera moralizadora, en la que las vidas de Los Sumos Pontífices pierden su individualidad, incorporadas por las amplias respiraciones de las épocas históricas; desde la *Agrícola* de Tácito, monumento dedicado al continuo recordatorio de una gran personalidad de la historia romana, hasta el Menocchio de Carlo Ginzburg, de su libro paradigmático *El queso y los gusanos*, aparentemente un relato sobre la vida de un personaje insignificante del siglo XVI; desde *Las vidas de los pintores* de Giorgio Vasari hasta *La vida secreta de Salvador Dalí*, la exposición de tipo biográfico parece cubrir un ilimitado abanico de esperas cognitivas. Ha sido adoptada por historiadores y filólogos, filósofos e incluso sociólogos y psicólogos, quienes han encontrado en el “método biográfico” un instrumento de investigación legítimo, que aporta respuestas en el proceso de exegesis de la obra. Tanto las creaciones artísticas como las científicas pueden ser entendidas también desde la perspectiva de las experiencias, creencias, sensibilidades o los ideales vividos efectivamente por sus autores.

Se ha notado a menudo, con justa razón, que la principal ventaja de la intervención de tipo biográfico la constituye la posibilidad de proyectar en el eje temporal “el objeto” estudiado, en otras palabras, la adopción de una perspectiva diacrónica acerca de las cosas, la ubicación en la historicidad. Sin embargo, la perspectiva biográfica no fue exenta de críticas ni de contestaciones, especialmente en la segunda mitad del siglo XX. Por una parte, el paradigma sistémico y el modelo estructuralista de análisis han sustituido los enfoques de tipo historicista (e implícitamente los biográficos), por otra parte, las corrientes y las orientaciones teóricas “críticas” han contestado el pretendido elitismo de lo biográfico, culpabilizado por orientarse hacia el realce de las vidas de las grandes personalidades y por ningunear “al hombre de la clase baja”, “las clases” o “las muchedumbres”. Además, la aplicación de los métodos cuantitativos en las ciencias sociales y humanas, especialmente de los estadísticos, iba dejando cada vez menos espacio para el individuo, vuelto singular, excepción.

No obstante, las biografías siguen despertando el interés del gran público. Las vidas de los presidentes, artistas, escritores, genios e incluso de algunos criminales en serie, escritas por ellos mismos o por otros, siguen fascinando. En el espacio académico, después un período de marginación, *La biografía* parece volver a la atención. ¿Sigue siendo actual? ¿Cuáles son sus aspectos en el tiempo presente? ¿Qué es lo que guardó de la tradición, ya milenaria, de los estudios biográficos? ¿Llegó a sobrepasar las distintas formas de contestación? ¿Qué puede aprender de ellas? ¿Qué novedades temáticas y metodológicas aportan los estudios biográficos actuales? ¿Cuál es, hoy en día, la relevancia de la intervención de tipo biográfico en el conocimiento de los fenómenos culturales? Estos son algunos de los retos de la actual volumen,

Quaestiones Romanicae XII. Biografía. Nuevas perspectivas metodológicas, delimitaciones temáticas, estudios de caso.

Los editores

Conferințe în plen

Plenary Session

Antonio BUENO GARCÍA
(Universidad de Valladolid,
España)

**De la biografía
a la ficción autobiográfica.
*Cervantes en Argel***

Abstract: (From biography to autobiographical fiction. *Cervantes in Algiers*) The life of Miguel de Cervantes has made rivers of ink flow. More than four centuries after his death, information about him continues to appear that seeks to fill gaps and shed light on shadows, such as those that loom over his experience in captivity in Algiers (1575-1580) or those hidden in his work immortal *Don Quixote*. *The light of the night* is the last artistic experience that peers into the abyss of his existence. This dramatic monologue of autobiographical fiction, written in verse, as in the Cervantes era, and recently published in the work *Cervantes in Algiers* (Antonio Bueno, Comares, 2024) in multilingual format (translated into eight languages) and multimedia (written and audiovisual), complements another monologue inserted in the same work, *Captive in Algiers*, which is intended this time to be autobiographical. It will be shown that the border between biography - made by a third party and submitted to one's own personal voice - and fiction (autobiographical) - a story by a third person put into the mouth of the protagonist of the story - is really subtle, and that both contain a truth, objective and subjective, of the subject that seeks to be complementary. As in Cervantes' own work, the miracle will occur through art and literature.

Keywords: *Cervantes in Algiers, monologue, biography, autobiography, autobiographical fiction.*

Resumen: La vida de Miguel de Cervantes ha hecho correr ríos de tinta. Tras más de cuatro siglos de su fallecimiento siguen apareciendo datos sobre él que pretenden llenar lagunas y dar luz a las sombras, como las que se ciernen sobre su experiencia en el cautiverio de Argel (1575-1580) o las que esconde su obra inmortal *El Quijote*. *La luz de la noche* es la última experiencia artística que se asoma al abismo de su existencia. Este monólogo dramático de ficción autobiográfica, escrito en verso, como en la época cervantina, y publicado recientemente en la obra *Cervantes en Argel* (Antonio Bueno, Comares, 2024) en formato multilingüe (traducido a ocho lenguas) y multimedia (escrito y audiovisual), complementa a otro monólogo inserto en la misma obra, *Cautivo en Argel*, que se pretende esta vez autobiográfico. Se demostrará que la frontera entre la biografía -realizada por un tercero y sometida a la propia voz personal- y la ficción (autobiográfica) -relato de un tercero puesto en boca del protagonista de la historia- es realmente sutil, y que las dos encierran una verdad, objetiva y subjetiva, del sujeto, que busca ser complementaria. Como en la propia obra cervantina, el milagro se obrará a través del arte y de la literatura.

Palabras clave: *Cervantes en Argel, monólogo, biografía, autobiografía, ficción autobiográfica.*

1. Introducción. Los intentos biográficos

La vida de Miguel de Cervantes ha hecho correr ríos de tinta. Tras más de cuatro siglos de su fallecimiento siguen apareciendo datos sobre él que pretenden llenar

lagunas y dar luz a las sombras, como las que se ciernen sobre su experiencia en el cautiverio de Argel (1575-1580) o las que esconde su obra inmortal *El Quijote* (1605). Las ideas y pensamientos de Cervantes continuaban inspirando a escritores, artistas y pensadores en todo el mundo, y podríamos preguntarnos por qué.

Las obras de Cervantes promueven valores universales como la justicia, la compasión, la tolerancia y la dignidad humana. Al difundir sus ideas, se fomenta la promoción de dichos valores en la sociedad, contribuyendo así a la construcción de un mundo más justo y equitativo.

Pasado un siglo de la muerte del escritor, comenzaron a aflorar las primeras biografías sobre su persona. Fue la Real Academia Española su principal impulsora, con permiso de Inglaterra, que se adelantó en el encargo. En ellas apenas se añadían alguna cosa más a lo escrito por el propio Cervantes, surgieron así las de **Gregorio Mayans** (1738), **Vicente de los Ríos** (1780), **Juan Antonio Pellicer** (1797) o **Martín Fernández Navarrete** (1819). La vida de Cervantes en Argel, sus peripecias durante el cautiverio, los intentos de fuga o el rescate de los trinitarios, no habían sido descubiertos antes de que Navarrete dispusiera de la *Topografía e historia general de Argel* del padre Haedo (1612) y Antonio Sosa (1612), y de la *Información de Argel* de 1580 (en Muñoz, 2022: 21), que él mismo redactaría de manera justificativa y administrativa – y de modo más directo de la *Epístola*¹ que dirige a Mateo Vázquez, secretario de Felipe II-, que acababa de ser descubierta por **Ceán Bermúdez** en 1804 (en Alvar, 2004), dando algo de información sobre ese episodio. Todo el conocimiento que se tenía sobre Cervantes provenía pues del mismo escritor, que se afanaba en construir su identidad en los prólogos y dedicatorias, celoso como era de guardar su intimidad. La base de la autobiografía hay que buscarla en sus obras y sobre todo en el *Viaje del Parnaso* (1614), que incluye en su *Adjunta* información inequívoca sobre su persona y su obra (en Muñoz, 2022:19). Pero a día de hoy, muchas circunstancias de su vida siguen sin ser esclarecidas, como su lugar de nacimiento, su estancia en Italia (entre 1569 y 1575) como camarero del cardenal Acquaviva o como soldado enrolado en la Armada que luchó en Lepanto y otros escenarios, su vida durante el cautiverio de Argel (1575-1580), que utilizó como materia en *El trato de Argel*, *La gran sultana*, *Los baños de Argel*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y, sobre todo, el relato del *Cautivo*, de la primera parte del *Quijote*, pero ante el que debemos ser cautos, al estar enmarcado en un relato novelesco. Sobre estos años ha pesado también la duda de cómo los llegó a soportar, no dudando alguno (como el exdominico Juan Blanco de Paz, que le traicionó en uno de los intentos de fuga) en tildarle de homosexual para obtener favores del sultán². Sabemos que a la vuelta a España en 1580 estuvo un tiempo en Portugal (al parecer siguiendo al rey para obtener un destino), que allí tuvo una relación sentimental, que el rey le encomendó una misión diplomática en Orán (de la que poco

¹ Su autenticidad se ha puesto en entredicho porque contiene fragmentos literales de obras escritas años después.

² Esta teoría no ha podido demostrarse.

o nada se sabe), que se casó con Catalina de Palacios y Salazar en 1584 en Esquivias¹, a la que dejó de ver tres años más tarde, al marchar a Sevilla como comisario real de bastimentos, sobre todo para la Invencible en Andalucía, actividad por la que terminó sufriendo cárcel en Sevilla. Él que fue siempre opaco en sus relaciones de familia, de pareja e hijos apareció expuesto en el “Informe sobre la muerte de Gaspar de Ezpeleta” (1604) (en Muñoz, 2022: 76-84) cuando, residiendo en Valladolid, se vio envuelto en circunstancias poco esclarecidas sobre la muerte de dicho personaje que merodeaba en las inmediaciones de su casa; saliendo a relucir una hija natural, Isabel Saavedra, iletrada (hija no se sabe de qué madre²) y unas declaraciones suyas y de su entorno familiar (su hija y sus hermanas) que le presentaban como un personaje asiduo al juego, de moral laxa en lo concerniente a las relaciones sexuales, que consentía que su hija fuese visitada en la casa paterna por un mancebo, asunto este que ha venido a complicar la labor de los biógrafos.

Todos los que han estudiado la obra de Cervantes han sentido la desazón de tener que unir piezas inconexas en su biografía hasta el punto de encontrar en ocasiones razones para pensar en la existencia de dos Miguel de Cervantes o más por la vida tan dispar, azarosa y desconcertante que las pruebas iban remitiendo. La actividad febril de búsqueda de documentación sobre su persona en los siglos XIX y XX en archivos militares, eclesiásticos y civiles ha sido una constante y prueba de ello son las obras de **José María Asensio y Toledo** (1864) y de **Cristóbal Pérez Pastor** (1897), que sigue **James Fitzmaurice-Kelly** (1898), a los que se unieron en el siglo XX **Emilio Cotarelo y Mori** (1905), **Francisco Navarro Ledesma** (1905), **Francisco Rodríguez Marín** (1914), **Luis Astrana** (1944) y un largo etcétera hasta llegar casi en nuestros días a **Jean Canavaggio** (1983), **Andrés Trapiello** (1993), **Jordi Gracia** (2016), **José Manuel Lucía Megías** (2016 y 2019) o a **Santiago Muñoz Machado**, uno de los últimos, director de la RAE, que en su obra *Cervantes* (2022) recuerda como certeras las palabras de Américo Castro que en los años cuarenta del siglo pasado ya decía que las explicaciones de la vida de Cervantes se presentan “tan extensas de noticias como llenas de sinuosidades” (en Muñoz, 2002: 149).

En la creación del mito de Cervantes y también del *Quijote* se contó con la biografía (escrita por un tercero), y también la autobiografía (escrita por el propio personaje), que en Cervantes, sabemos, constituyó además una declaración de intenciones. Pero no es posible considerar que una y otra sean objetivas o estén exentas de ficción. La interpretación que sobre una vida hace el propio personaje o un tercero están sujetas a multitud de interpretaciones y puntos de vista subjetivos que hacen inviable todo deseo de objetividad. Prueba de ello son las múltiples interpretaciones a que ha dado lugar hasta hoy la vida de Cervantes o la lectura sobre ella. Admitiendo que la historia está siempre teñida de ficción por ser el relato de un particular que la somete a su propia valoración, el término “autoficción” nos parece desde el punto de

¹ Que había enviudado recientemente y que le presentó Juana Gaitán, viuda de su amigo el poeta Pedro Láinez.

² Al parecer fruto de una relación con una portuguesa, Ana Franca.

vista ético y estético muy claro en su propósito, al alertar del sesgo subjetivo y ficcional de la historia. Existen como géneros la biografía ficticia o de ficción y la autobiografía ficticia o de ficción, y también la ficción biográfica o de una vida y la ficción autobiográfica o de la propia vida, según se dé más peso al elemento vida (contada por uno mismo o por otro) o al elemento ficción (realizada por uno mismo sobre su vida o por otro sobre esta). Un asunto interesante es la lectura que de la vida o la ficción hace el lector.

El fenómeno de la recepción no resulta baladí en la obra literaria. El lector tiene siempre un poder especial para atribuir valor o creencia a los hechos. Sorprende en una obra como la presente, tan versada en unos hechos que muchos desconocen sobre un personaje que todos aspiran a conocer, la lectura e interpretación propia (interesada) que el receptor hace o desea hacer de la historia, atribuyéndole un valor determinado e incluso en algunos casos un criterio de “verdad”. Es propio de las obras con final abierto (*La luz de la noche* lo tiene) que el lector tome postura (es lo que pretende el autor por lo demás), y ello aun sabiendo lo que en realidad sucedió (Cervantes fue liberado al pagarse un rescate por él). Maravilla en este sentido que el lector pueda creerse la historia y tomar por verídica su experiencia en la cueva. Ante un universo abierto (la biografía del propio Cervantes presenta este inconveniente) pensar que la ficción pueda llegar a ser real no es tan complicado. Y una pregunta: ¿no lo desearía acaso el lector?

2. De la autobiografía a la autoficción

Cuando la biografía entra en la literatura resulta más difícil si cabe calcular las fronteras con la ficción. Es interesante seguir este juego en las obras que conforman el libro *Cervantes en Argel. Teatro. Cautivo en Argel. La luz de la noche* (Bueno García, 2024), en edición multilingüe y multimodal. Pero, ¿qué podría decir yo, en cuanto autor, sobre el origen de esta obra? Les invito a recalar en sus imágenes. La primera que se presenta en el libro, la de la portada, recrea al joven Cervantes a la edad de 28 años, los mismos que tenía cuando fue llevado a Argel. Es un retrato de Eduardo Balaca y Orejas Canseco realizado hacia 1877 sobre un grabado del escritor, que fue encargado por la Junta Iconográfica Nacional para la Galería de Españoles Ilustres del Museo Iconográfico, pero la siguiente que aparece en el libro me parece aún más ilustrativa, me refiero a la cueva de Argel en la que estuvo preso el escritor, un lugar que me impactó cuando hace unos años lo descubrí en Argel y que no me dejó ya reposar hasta acabar la obra que nos ocupa: un monólogo dramático autobiográfico en el que el propio Cervantes narra su vida en Argel, y un segundo monodrama, sumergido en la ficción, que sitúa al prisionero Cervantes encerrado en la cueva por orden del sultán, con los sentimientos a flor de piel, presto a la fuga (real y metafórica) y desconcertado por la tardanza de su enamorada.

Cautivo en Argel, es pues la primera obra del conjunto que conforma *Cervantes en Argel*, aunque fue la última que se escribió. Se trata de un monólogo dramático autobiográfico en el que el personaje principal comienza presentándose como si fuera

ajeno a todos, como un ser pretendidamente desconocido o por descubrir (es lo que nos ha mostrado su biografía), con la simple fórmula: “Mi nombre es Miguel de Cervantes”. La narración de su vida es expuesta con modestia, no desprovista de ironía, sin acritud por el pasado sufrido en el cautiverio, trascendiendo de la muerte y confesando la “verdad” (supuesta verdad habría que añadir) sobre su situación en Argel y sus intentos de fuga. Al final declara cómo concluyó su cautiverio, pero reconoce que sigue vivo en Argel porque en realidad nunca se fue de allí. ¿Por qué esta aseveración en boca de Cervantes o, mejor dicho, del autor de la obra sobre el propio Cervantes? Porque quien lee al escritor o se ocupa de él mantiene siempre viva la llama de su recuerdo, lo que es una representación nítida del poder de la vida sobre la muerte. Esta relación poderosa que le une a su destino se realiza gracias a su obra, y es esta la que adquiere importancia en su compromiso vital. Vemos como el personaje es construido por su obra y a ella le debe la inmortalidad.

La figura de Don Quijote, sin apenas mentarlo, viene constantemente a la obra, y más aún en el soliloquio en la cueva de *La luz de la noche*, donde se pasa esta vez, como decíamos, de la autobiografía a la autoficción. El argumento de esta obra es sencillo: el escritor y valeroso soldado se encuentra preso en una cueva de Argel, allí pasa revista a su vida (por la que discurren episodios de su obra inmortal, el *Quijote*). El sultán pretende sonsacarle información sobre los planes de su rey y para asegurarse de sus servicios le ha puesto como cebo a su hija, la hermosa Djemila (su nombre quiere decir eso en árabe); pero sucede lo inesperado al enamorarse ambos e intentar la fuga. Muchas situaciones y aventuras de espía doble, de traiciones y venganzas son evocadas por boca del narrador y protagonista, que espera impaciente la llegada de su amante.

A modo de nicho o útero, cámara oscura en definitiva donde se revelan los secretos y afloran las intimidades, la cueva de *La luz de la noche* se convierte en el vehículo de la historia, hablando a través de las sombras que proyecta, de la luz que tímidamente se escurre a través de sus recovecos, de las telarañas que cosen las grietas, como las del olvido del que quiere escapar el cautivo.

Muchos pensarían que podría ser verdad lo que en ella se cuenta, pues ¿no estuvo acaso preso Cervantes también en una cueva?, ¿no se le ha imaginado espía (sobre todo cuando, tras su liberación, el rey de España le vuelve a enviar a Orán en una misión de la que tan poco se sabe)?, ¿cómo podría haber resistido tanto tiempo en Argel (cinco años y medio)?, ¿no tendría mal de amores (él que en el *Quijote* no concibe héroe sin dama)?, ¿no conocería a alguna mujer que le hiciera más llevadera su existencia?, ¿o se prefiere hacer caso a alguna teoría sin consistencia que apuesta por la relación homosexual con el sultán (bello y joven como él) para permitirle seguir vivo? En las “mil y una noches” de Argel, Cervantes pondría todo su empeño en la supervivencia, y el autor da rienda suelta a su imaginación, construyendo un héroe de carne y hueso, a la medida del genio y del héroe de Lepanto, un héroe que es presa de su destino, acechado por mil peligros, los que vivió real o supuestamente y los que le quedaban por conocer o conoció mucho más tarde. Es interesante comprobar como el tiempo en la obra aparece dislocado, el interno de la pieza y el externo (el narrado). En cuanto al

interno el tiempo aquí es medido en “fugas” (así se llama cada parte de la acción o cambio de escena), que son el espacio entre una y otra; pero este tiempo lo marca el paso del día a la noche (identificado aquí por las llamadas a la oración o los rezos audibles de la mezquita), lo marca también la presencia del resplandor de la luz o de las sombras en la cueva. La unidad temporal de la obra (que defendía en sus obras Cervantes en contraposición a Lope de Vega) nos hace pensar que cinco años pasan en un día. El tiempo del relato es el de las acciones expresadas, y aquí también aparece dislocado: sucede con Catalina (aún no la había conocido cuando estuvo en Argel), con Sevilla y Valladolid (ciudades que tendrían en él una especial importancia años más tarde), con el Quijote (aún no lo había concebido -¿o sí?- del que revivimos secuencias célebres en él), con una hija natural¹... Realmente asistimos a un contexto de hechos cervantinos como no podía ser de otro modo, al buscar imitar su estilo y no solamente la lengua.

Resulta muy significativo que algunos episodios confusos de la vida de Cervantes, como los que la mente extraviada de Alonso Quijano confundía, se vuelven claros en la mente de nuestro Cervantes cautivo. Lúcidas son también sus percepciones sobre la vida y el amor, sobre sus encuentros familiares y enemigos (ora musulmanes ora cristianos), son sin duda la luz en las tinieblas. Pero la noche del cautivo es desolación y caos y al héroe, al que solo le mantiene en pie el amor y la fuga, le asalta en la obra la dramática pregunta: “Djemila ¿estás ahí?”, por una triste explicación: “No aguanto más”.

Cervantes en Argel es una obra singular, no solo por su planteamiento biográfico-ficcional, sino también por su tratamiento plurilingüe y multimodal. Es un libro que se puede leer -hasta en ocho idiomas-, pero también ver y escuchar, y en cada modalidad nos aparece asistir a una propuesta diferente. Esa es la magia que se produce al cambiar de lengua: el francés, el italiano o el chino tienen también diferentes resortes para expresar la historia y hacerla comprensible para sus hablantes; es una sensación diferente la que nos invade cuando oímos o vemos representada la historia.

3. El amor en la obra de Cervantes

El personaje de Djemila es sin duda el motor de *La luz de la noche*. La razón de la existencia del héroe (supervivencia más bien) y también de sus fugas. Resulta paradigmático que en un universo carcelario entre infieles, ella, la princesa musulmana, encarna los valores de la libertad, la ternura, el consuelo y la pasión. La relación entre el cristiano y la musulmana, y su oposición al orden establecido en ambas cortes (la española y la turca) y en sus sociedades, decididamente opuestas a estas uniones constituye un elemento de enfrentamiento al orden religioso establecido. También el contraste entre el cautivo (esclavo) y la princesa supone un contrapunto social digno de estudio. El valor que se le atribuye a este amor es, como recuerda el título de la obra,

¹ En el “Informe sobre la muerte de Gaspar de Ezpeleta” (1604) (en Muñoz, 2022: 76-84) se menciona a una hija ilegítima, llamada Isabel, que debió tener presuntamente con la portuguesa Ana Franca.

el de ser la luz de la noche, un sentimiento capaz de sacar de la oscuridad del mismísimo cautiverio; fuente de la valentía y del coraje del héroe y también de la honestidad humana. En el fondo es también un tema muy cervantino.

En la obra de Miguel de Cervantes adquiere también especial relevancia el amor. No es este un tema exclusivamente romántico que afecte a los sentimientos, sino que se convierte en la fuente misma de inspiración, significado y motivación para el escritor.

En esto sigue los pasos del *Quijote* y de muchas de sus novelas, pues nunca imaginó Cervantes al héroe sin dama, así nos lo recuerda el caballero andante:

Eso no puede ser -respondió Don Quijote-: digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mismo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo, y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón. (*Don Quijote de la Mancha*, capítulo XIII de la Primera Parte)

La base del concepto amoroso se fundamenta en el mismísimo espíritu caballeresco, que muestra de un modo u otro en toda su obra, lo que justifica la idea de que la aristocracia deba ser espejo para el pueblo, pero al mismo tiempo se va insertando, de modo progresivo hasta *El Quijote*, la propia experiencia personal del autor, que rompe con esta visión idealizada y manifiesta tanto sus límites como sus bellezas.

El tema del amor es también el eje en torno al que se articulan las *Novelas ejemplares* de Cervantes, donde el autor vierte la opinión de que el amor perfecto es el "honesto y secreto." En *La Gitanilla* se elogia la ingenuidad, la castidad, la prueba de amor -que es otro recurso de época típico también del escritor. - Se insiste en el amor que entra por la vista de modo fulgurante y correspondido. Cervantes admira también la libertad y la personalidad en la mujer ("señora de su albedrío"), como luego el personaje de Marcela en *El Quijote*. En su obra se indica que los ímpetus amorosos dan en la razón o en el desengaño. Pero a la hora de la verdad en Cervantes la pasión amorosa escapa a la razón, si bien se la quiere conducir a un desenlace honesto. En *El amante liberal* se muestra la ortodoxia religiosa de Cervantes, y recoge el hecho de que el turco Mahamut quiere convertirse. En *El casamiento engañoso* insiste en el retrato del matrimonio, pero con tono picaresco, aquí es la dama quien despluma y engaña al alférez. En *El trato de Argel* vuelve a mostrar el amor como base de toda la trama, el cautivo preso de amor incluso en su mísera condición. Zahara (mora enamorada de Aurelio) se presenta como sierva del Amor y no de Mahoma. El amor liga los destinos de esclavos y señores. Los musulmanes reclaman amor a los esposos Silvia y Aurelio. La fe cristiana se muestra por encima del amor fingido en este interesantísimo fresco de la vida en el cautiverio. *Los baños de Argel* es obra más acabada que la anterior y también reflejo de su experiencia en el cautiverio, manifestando la crueldad de los turcos y el ansia de libertad de los cautivos. En *El gallardo español* vuelve al tema del

amor de una mora por un cristiano, y se explaya en una teoría sobre el amor; los cristianos elogian al moro valiente y enamorado. En *La gran sultana* (*doña Catalina de Oviedo*) vuelve -en esta obra con encanto- al tema del cautiverio que le marcó. El amor a la belleza en Cervantes queda de manifiesto en esta singular novela, enormemente esteticista, reflejo perfecto del ideal de belleza renacentista expresado en prosa. La belleza de la mujer y del hombre protagonistas, no aparecen definidos de modo concreto y material, pero se alude a ella en grado superlativo, de modo que se ahorran descripciones, y el lector tiene que suplir esta carencia con su imaginación. Las descripciones al respecto, cuando se dan, lo hacen de modo muy sintético, a la manera de la actual novela de finales del siglo XX.

4. La modalidad sonora

En las versiones habladas de *Cautivo en Argel* y de *La luz de la noche* comprobamos hasta qué punto la voz sugiere nuevas realidades, motivadas por el empleo de una diferente retórica oratoria. Conviene tener en cuenta que la forma del texto es un monólogo en verso libre, a la imagen del teatro de la época de Cervantes o de Lope de Vega (su coetáneo con el que también rivalizaba), donde métrica y rima conforman el texto dramático. También queda claro que la narración teatral progresa a través de descubrimientos súbitos que va haciendo el protagonista y que permiten comprender el trasfondo de la acción, momentos (novedades) que se introducen con cambios de registro emocional.

En la versión audiovisual de *Cautivo en Argel* nos percatamos también de la ironía del personaje, de su sentido omnisciente hablando desde ultratumba, de su espíritu de transcendencia y de paz absoluta; en *La luz de la noche* vemos con más claridad su desgarró emocional (próximo a la locura) y su vena racional (de hombre lúcido), su mal genio, sus sentimientos, su pasión. Un aspecto puede llamar la atención, la descripción de la pasión amorosa al evocar a Djemila es más erótica en esta versión oral (contiene frases que se han omitido en la parte escrita de la pieza), la razón hay que buscarla en el efecto de la autocensura sobre la obra escrita en árabe, que reclamó del autor un trato igualitario en las demás versiones lingüísticas.

Encontramos una diferencia entre la versión original (española) de *La luz de la noche* y la versión francesa. La primera ha sido realizada como una lectura teatral, es decir, como si fuera una interpretación escénica, de manera que pueda interpretarse. La francesa tiene la consideración de una (buena) lectura narrativa, con el objetivo de declamar de una manera pulcra en esa lengua, y no de interpretar para la escena.

Entre las diferencias que hallamos entre ambas versiones destacamos también algunas variaciones de tipo formal, de contenido o de entonación retórica. En el plano de la forma, el efecto de la métrica y del verso libre es más evidente en la versión española que en la francesa. En el plano del contenido, la lectura francesa sigue al pie de la letra el texto escrito y no la interpretación hablada española, lo que explica el silencio de ciertas expresiones eróticas (por ejemplo, en el minuto 01:20, cuando alude al atractivo de Djemila). En el plano retórico, resulta esclarecedor el énfasis producido

en los versos reproducidos como un *leitmotiv* al principio de cada fuga en la versión española:

“Me siento cansado, desarmado,
cautivo como estoy en esta prisión, que es mi vida”,

con un tono fatigado y reactivo en las tres primeras (el héroe está cansado, pero esperanzado) y exhausto y sin esperanza en la última (está derrotado), efecto que no se aprecia en la lectura francesa. También en diferentes expresiones, marcadas con énfasis en la versión española: “(...) ¡que es mi vida!” / “¡y todo para qué!” / “¡Mi corazón!” / “¿Vendrás todavía a verme, princesa mía?” / “(...) ¡No puedo vivir sin ti!” / “¡chantaje vil mi sultán!”... que resultan neutralizadas en la versión francesa con una lectura plana.

Dentro de los efectos sonoros es de destacar el de la música. En el caso de *Cautivo en Argel* la sonorización se acompaña de varias piezas clásicas occidentales reproducidas por el guitarrista argelino Malik Hannouche; en otros audiovisuales del libro (*La luz de la noche*, *Argelia en perspectiva a dos puntos de fuga* o *Cervantes en Argel y su traducción*) se escuchan también piezas del folclore andalusí o determinadas plegarias de la mezquita, lo que contribuye a crear un ambiente cristiano y musulmán.

5. La modalidad icónica

El libro se acompaña de un variado universo icónico que se hace presente en la obra escrita y audiovisual. Las imágenes del libro proceden, en unos casos, del mismo autor (fotografías), y en otras son reproducciones artísticas, dibujos o imágenes digitales, del artista español Fredesvinto J. Ortiz, en el primer caso, y del argelino Karim Djouimai, en el segundo. Al principio de cada versión idiomática en el libro escrito han sido situadas de modo estratégico la imagen de la cueva de Cervantes (fotografía de Antonio Bueno) y diferentes creaciones ultramodernas de Karim Djouimai (8 escenas) alusivas a diferentes momentos del drama, que ayudan al lector a percibir el misterio anidado en la obra.

En las plumillas (23 representaciones), dispuestas al final de la obra, y realizadas en su mayor parte sobre fotografías de edificios históricos de Argel y Orán, el lector puede sentir el espacio que habitó el propio Cervantes como testigo mudo, y percatarse del efecto del paso del tiempo sobre la obra o de todo lo contrario, es decir de su permanencia.

Dentro de la modalidad icónica tiene un especial significado el material audiovisual, hasta cuatro trabajos componen esta modalidad. El sonido y las imágenes han sido montadas en el caso de *Cautivo en Argel* por Susana Bueno (*Cautivo en Argel*) y en el resto de videos por un equipo formado por la profesora Imane-Amina Mahmoudi, de la Universidad de Argel 2.

En el audiovisual *Argelia en perspectiva a dos puntos de fuga*, que en la terminología pictórica identifica las varias caras de una misma realidad, en este caso la

del hoy y la del ayer, se ha intentado ver el paso del tiempo y el cambio de perspectiva estética o modalidad (fotografía y dibujo). En *Cervantes en Argel y su traducción* la propuesta es hacer visible el efecto del multilingüismo. El video busca representar el efecto creativo de la pronunciación de una secuencia en ocho lenguas, pronunciadas en algunos casos por sus propios traductores, y obteniendo como resultado la sublimación de la emoción amorosa, con la ayuda también de bellas imágenes. El video *La luz de la noche* se presenta, como ya se ha comentado, en versión original y con lectura en francés, y el de *Cautivo en Argel* se presenta en versión original y también subtitulada a nueve lenguas, las ocho ya mencionadas y una última incorporada recientemente, el tailandés, intuimos que le seguirán otras lenguas en el futuro.

Esta múltiple representación, escrita, sonora y visual, de una misma obra produce el efecto de estar ante un libro abierto. Lejos de desenfocar o despistar al lector le ofrece una imagen de plenitud, propiedad que se atribuye a la obra capaz de provocar mil estímulos y reacciones, ¿pero no es esta acaso la finalidad del arte?

6. Conclusión

La obra *Cervantes en Argel* rescata del olvido un período importante en la vida del escritor y lo presenta al público con una propuesta emocional y memorable. Al hacerlo, contribuye a preservar y valorar la historia y el legado de uno de los más grandes autores de todos los tiempos. El libro es también una celebración del arte teatral y una excusa para contar historias poderosas y significativas. Destaca aquí el potencial del teatro como una herramienta para educar, inspirar y entretener al público, y demuestra cómo el arte puede dar vida a la historia de una manera única y conmovedora.

Con su traducción a ocho idiomas diferentes dentro de una misma edición y su presentación en una variedad de formatos, tanto escritos como audiovisuales, la obra se convierte verdaderamente en una experiencia singular y emocionante en el panorama literario experimental. Este enfoque amplía enormemente el alcance y la accesibilidad de la obra, permitiendo que un público más diverso y global pueda disfrutar y apreciar la historia de Cervantes en Argel. La combinación de formatos escritos y audiovisuales también ofrece múltiples formas de exploración de la narrativa, enriqueciendo la experiencia del espectador y fomentando la innovación en la presentación de obras teatrales.

En contraste con los biógrafos de Cervantes mencionados anteriormente, la obra *Cervantes en Argel* no se fundamenta en una exhaustiva investigación biográfica ni en un análisis detallado de documentos históricos y archivos, como suele ser común en las biografías tradicionales. Mientras que los biógrafos suelen destacar los hechos reales y proporcionar un anexo con información adicional, la obra teatral se centra en ofrecer una experiencia dramática basada en un período específico de la vida del autor. A diferencia de los biógrafos, que suelen realizar un análisis estilístico de la obra literaria de Cervantes, incluyendo el Quijote y otras obras importantes, *Cervantes en Argel* no se adentra en este tipo de análisis literario (aunque contenga escenas quijotescas), sino

que en lugar de eso, la obra teatral se centra en recrear la vida y las experiencias del autor de una manera que conecte emocionalmente con el público y transmita la complejidad de su situación en Argel.

Las ideas y pensamientos de Cervantes siguen inspirando hoy a escritores, artistas y pensadores en todo el mundo, y cabría preguntarse por qué, y la respuesta sería que sus obras promueven valores universales como la justicia, la compasión, la tolerancia, la dignidad humana, el amor. Al difundir sus ideas, se fomenta la promoción de dichos valores en la sociedad y la lucha contra algunos prejuicios, como la locura. Con su obstinación por cambiar el mundo, Cervantes contribuyó a la construcción de uno más humano.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de referencia

- Alvar Ezquerro, Alfredo. 2004. *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid: Temas de hoy.
- Asensio y Toledo, José María. 1864. *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra: con algunas observaciones y artículos sobre la vida y obras del mismo autor, y las pruebas de la autenticidad de su verdadero retrato*. Sevilla: D. José M. Geofrín.
- Astrana Marín, Luis. 1944. *Cervantinas y otros ensayos*, Madrid: Aguado.
- Bueno García, Antonio. 2024. *Cervantes en Argel. Teatro. Cautivo en Argel. La luz de la noche*. Granada: Comares.
- Canavaggio, Jean. 1983. *Cervantes*. Madrid: Espasa Calpe. Última reedición de 2015.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1605. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta. Edición de Francisco Rico con el título *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: RAE, 2015.
- , 1614. *Viage del Parnaso, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1905. *Efemérides cervantinas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- Fernández Navarrete, Martín. 1819: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, escrita e ilustrada con varias noticias y documentos inéditos pertenecientes a la historia y literatura de su tiempo*. Madrid.
- Fitzmaurice-Kelly, James. 1898. *A History of Spanish Literature*, Londres, W. Heinemann. Se traduce al español en 1900 por Adolfo Bonilla y San Martín con un prólogo de Menéndez Pelayo bajo el título de *Historia de la Literatura Española desde los orígenes hasta el año 1900*, La España Moderna, Madrid, 1900. Se reeditó en varias ocasiones, la cuarta en 1926. Madrid: Ruiz Hermanos.
- Gracia, Jordi. 2016. *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Haedo, Antonio. 1612. *Topografía e historia general de Argel*. Prólogo de I. Bauer y Landauer. Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1927-1929, 3 vols.
- Lucía Mejías, José Manuel. 2016 y 2019. *Retazos de una biografía en los siglos de oro, y cada uno de los volúmenes un título propio. El I, La juventud de Cervantes. Una vida en construcción*. Madrid: Edaf; el II, La madurez de Cervantes. Una vida en la corte. Madrid: Edaf, 2016; y el III, La plenitud de Cervantes. Una vida de papel. Madrid: Edaf, 2019.
- Mayans i Siscar, Gregorio. 1738. *Vida de Cervantes*. Con estudio introductorio de Antonio Mestre. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 2006.
- Muñoz-Machado, Santiago. 2022. *Cervantes*. Barcelona: Planeta.
- Navarro Ledesma, Francisco. 1905. *El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Imprenta Alemana. Reeditada en varias ocasiones desde 1914 hasta 1944 en que aparece en la Colección Austral, de Espasa Calpe.
- Pellicer, Juan Antonio. 1797. *Vida de Miguel de C, en su propia edición de El ingeniosos hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Gabriel de Sancha.
- Ríos, Vicente de los. 1780. *Análisis del Quijote y Vida de Cervantes*. Madrid: RAE.

- Sosa, Antonio de. 1612. *Diálogo de los mártires*. Edición de Emilio Sola y José María Parreño. Madrid: Hiperión, 1990.
- Pérez Pastor, Cristóbal. 1897. *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*. Madrid: Estab. Tip. De Fortanet.
- Rodríguez Marín, Francisco. 1914. *Nuevos documentos cervantinos hasta ahora inéditos, recogidos y anotados por Francisco Rodríguez Marín*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Trapiello, Andrés. 1993. *Las vidas de Miguel de Cervantes*. Barcelona: Planeta, pp. 59 y 60.

Kazimierz JURCZAK
(Universitatea Jagiellonă din
Cracovia)

**Biografia unei idei:
legenda Meșterului Manole
ca subiect de dezbatere intelectuală
(sec. XIX-XX)**

Abstract: (Biography of an Idea: the Legend of Master Manole as a Subject of Intellectual Debate (XIX-XX c.)) The popularity of biographical approaches in literary history and contemporary culture in general, due to the possibilities of researching the historical context of the era with various instruments: psychological, sociological, critical-literary, etc., it challenges us to wonder whether the same biographical method can be applied to ideas. In other words, we are interested in what we can understand from the historical cultural phenomenon by following the evolution of the perception of an idea (philosophical, artistic, etc.) or of a topos (folklore, for instance) in various epochs. The folkloric topos of the walled-up woman, present in several variants in South-Eastern Europe, has a special status in the Romanian culture. The "Legend of Master Manole" from which it originates, along with "Miorița", has become a canonical literary text. Considered by G. Călinescu as a "cultural myth", one of the four essential Romanian myths, in the interwar and communist period, it was intensively exploited ideologically and politically. Interpreted by writers, either as a sample of Romanian creative genius, or as an example of dedication to the work of building the new world, the topos has long overgrown its initial condition as a simple motif of popular culture.

Keywords: *creation, sacrifice, folklore, written literature, folklore topos, cultural myth.*

Rezumat: Popularitatea abordărilor biografice în istoria literară și în cultura contemporană în general, datorată posibilităților de a cerceta contextul istoric al epocii cu varii instrumente: psihologice, sociologice, critico-literare etc., ne provoacă să ne întrebăm, dacă aceeași metodă biografică se poate aplica și unor idei. Cu alte cuvinte, ne interesează ce anume putem înțelege din fenomenul cultural istoric urmărind evoluția percepției unei idei (filozofice, artistice etc.) sau a unui topos (folcloric bunăoară) în diverse epoci. Toposul folcloric al „femeii zidite”, prezent în diverse variante în cultura popoarelor Europei de Sud-Est, în cultura română ocupă un loc special. „Legenda Meșterului Manole”, alături de „Miorița”, a devenit un text literar canonic. Considerat de G. Călinescu drept „mit cultural”, unul din cele patru mituri fundamentale ale românilor, în perioada interbelică, mai ales, și în perioada comunistă, acest topos a fost intens exploatat ideologic și politic. Interpretat de scriitori ai vremii ca exemplu de geniu de creație românesc ori ca simbol al jertfirii în opera de construcție a lumii noi, acest topos a depășit cu mult condiția sa inițială de simplu motiv popular.

Cuvinte-cheie: *creație, sacrificiu, folclor, literatura cultă, topos folcloric, mit cultural.*

Subiectul ediției din anul 2024 al Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în România europeană* este unul de mare actualitate. În sec. XX, decenii la rând, fenomenul literar fusese obiectul unor studii concentrate cu precădere, deseori exclusiv, asupra textului (formalismul rus, structuralismul), cu excepția notabilă a literaturii americane și engleze, unde biografismul și-a asigurat continuitatea, într-un fel conviețuind cu textualismul radical. Pentru noi, cei din fosta Europă de Est sovietizată, important este faptul, că și marxismul a fost în esență anti-biografic, preferând abordări colectiviste celor biografice care, inevitabil, implică individualizarea cazului scriitoricesc analizat. La începutul secolului XXI biografismul în științele literaturii pare să-și recapete vigoarea, reapărând în diverse variante care nu se asociază neapărat cu biografismul pozitivist gen Hippolyte Taine, în schimb încearcă să lărgască perspectiva de abordare, aducând în discuție implicații și interconectări istorice, socio-culturale, politice ale operei literare văzute prin prisma biografiei Autorului.

În spațiul cultural din care provin, cel polonez, noul biografism a căpătat în ultimii 25 de ani o amploare impresionantă; pe piață au apărut numeroase studii biografice (le numesc studii, fiindcă depășesc formula unei biografii, a unei simple „povești de viață”), volume masive de până la o mie de pagini dedicate autorilor precum W. Gombrowicz, Cz. Miłosz, Z. Herbert, W. Szymborska și multor alții. Totodată apar astfel de studii consacrate scriitorilor polonezi clasici romantici și pozitiviști (A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasinski, W. St. Reymont). Evident, interesul biografiștilor contemporani nu se îndreaptă doar în direcția literaturii culte; astfel, și lui Z. Bauman i s-a dedicat un studiu biografic impunător (scris de A. Domosławski), cu multe informații inedite, interpretări neconjungturale și un titlu grăitor: *Exilatul*. Majoritatea noilor apariții din acest domeniu se caracterizează prin ambiția autorilor de a dezvălui fapte necunoscute sau mai puțin cunoscute, de a pune la îndoială opinii curente și, nu în ultimul rând, de a da textului o formă care îmbină elemente de analiză psihologică și socio-politică, de proză artistică și reportaj de investigație cu clare ambiții literare.

Știu bine, că un astfel de fenomen se petrece și în cultura română, deși consider că nu are anvergura celui polonez și vizează în primul rând nu atât personalități și fenomene literare, cât cele politice și istorice, aici excelând mai ales Tatiana Niculescu cu volumele ei dedicate unor Carol al II-lea, Mihai I, C. Zelea-Codreanu, dar și lui N. Ionescu, M. Sebastian sau A. Boca. Toate acestea dovedesc, după părerea mea, că noul biografism este o realitate, poate nu universală (alții neavând a recupera în privința asta atât, cât avem noi, cei din Estul Europei), dar în mod cert perceptibilă și demnă de interes.

Oricine, citind tema intervenției mele, este îndreptățit să se întrebe ce caută această prolegomenă într-un text consacrat unui alt subiect. Or, pe mine tocmai fenomenul de revigorare a biografismului contemporan despre care am vorbit până acum, m-a făcut să reflectez asupra modului de ființare a ideilor, să-mi pun întrebarea dacă este posibilă trasarea unor linii de evoluție a acestora care ar putea fi comparate

cu vârstele, cu etapele „biografiei” lor. Cu alte cuvinte mi-am pus întrebarea, pusă de alții mai de mult: au și ideile viață?

La formularea unui posibil răspuns m-au ajutat cercetările pe care le-am desfășurat în ultimii trei ani în cadrul unui grant realizat la Institutul de Slavistică al Academiei poloneze, dedicat toposului „femeii zidite” în culturile sud-est europene.¹ Astfel am început să recitesc *Legenda Meșterului Manole*, însă în primul rând am ajuns să-i citesc pe cei care au scris (filologi, antropologi, etnologi, istorici literari) despre acest topos, dându-i viață într-un anume fel, făcând din el un concept, o idee și în cele din urmă – un mit cultural. Pe tot parcursul lecturilor mele m-a însoțit convingerea, că ideile se nasc prin oameni, firește, însă de la un moment dat încep să trăiască o existență oarecum independentă, scăpând de sub control și influențând atât pe făuritorii lor, cât și generațiile viitoare.

În secolul al XIX-lea de la care vreau să pornesc, elitele care dau viață construcției statale românești, de la bun început au recunoscut specificul național și interesul național drept rațiune de stat, astfel încât și folclorul este supus unei „naționalizări” *sui generis*, ceea ce va influența ulterior, și nu întotdeauna pozitiv, hermeneutica legendelor și credințelor populare, care încep să fie culese și consemnate în scris.

Unul dintre primii scriitori ai acelei perioade care folosește folclorul oral ca material literar este Vasile Alecsandri, autor al celor două volume de *Poezii populare* din 1852-53 și, ulterior, al volumului publicat în franceză *Ballades et chants populaires de la Roumanie (Principautés Danubiennes)* (Paris, 1855). Remarcabile artistic, creațiile lui Alecsandri vor provoca, involuntar, probleme de interpretare pentru etnografi și folcloriști, fiind deseori asociate cu variante orale originale. Probabil cele mai cunoscute prelucrări literare datorate lui Alecsandri sunt *Miorița* și *Meșterul Manole*, considerate ca emblematice pentru spiritualitatea românească, cel mai frecvent analizate, comentate și adaptate. În introducerea la ediția din 1867 a *Poeziilor populare*, Alecsandri înscrie balada despre Meșterul Manole „în bogata tradiție a prejudecăților populare legate de construcție” și totodată plasează acțiunea ei la începuturile semi-mitologice ale Țării Românești ca stat. Folcloriștii de atunci (Al. Odobescu, Gh. Enăceanu, Gr. Tocilescu, B.P. Hașdeu ș.a.), mai atenți la adevăr istoric, asociază legenda ori cu persoana reală a lui Neagoe Basarab, fondatorul mănăstirii Curtea de Argeș, ori cu cea a lui Matei Basarab, cel care a renovat-o și a extins-o. Astfel, oameni de cultură din acest secol dau naștere unei lungi tradiții care permanentizează legătura dintre balada populară și locuri/timpuri istorice. Această primă etapă a interesului pentru baladă stă sub semnul unor reflecții care se vor și chiar sunt savante, din domeniul științelor istorice, arheologice și de istorie a artei, parțial din nevoia unei (re)construiri a trecutului național, pe de altă parte sub influența pozitivismului occidental. Autorii menționați discută detaliile arhitectonice ale clădirii din Curtea de

¹ Grantul a fost oferit de Narodowe Centrum Nauki [National Science Centre in Poland] prin proiectul *The Topos of an “Immured Woman” in the Cultures of Southeastern Europe and Hungary*, no. 2020/37/B/HS2/00152.

Argeș, se întreabă asupra originilor lui Manole (Armenia? Gruzia? Constantinopol?), analizează opera de mecena a lui Neagoe Basarab, influențele culturale care pătrund în Țara Românească, inspirațiile estetice din arta sacrală ș. a. a. Scientismul dominant lasă puțin loc pentru analiza comportamentală a personajelor din baladă, pentru reflecție asupra motivațiilor acestora, caracterului simbolic și universal al gesturilor. Această abordare se va schimba în secolul următor, însă ceea ce se va menține constant este concentrarea asupra personajului principal perceput ca simbol al efortului de creație și al determinației în realizarea unui scop artistic; pentru exegeții contează imperativul lăuntric, sacrificarea celorlalte valori, importanța operei realizate pentru cultura națională. Jertfa fondatoare făcută de Manole (viața propriei soții depusă pe altarul artei pentru binele comunității) va fi consecvent prezentată din perspectiva Meșterului: jertfită nu este atât nevasta, ci iubirea lui pentru ea.

Ultima constatare poate servi drept cuvântul-cheie emblematic ce caracterizează prima fază a circulației ideii de sacrificiu/jertfă în spațiul cultural românesc, perioadă pe care o putem numi juvenilă.

Merită subliniat, că oameni de cultură și cercetători români, de la început plasează balada Meșterului Manole într-un context cultural balcanic, un demers pe deplin justificat, ținând cont de existența mai multor variante ale acestui topos folcloric în culturile zonei, începând cu Grecia și terminând cu Ungaria. Așa procedează în sec. XIX Al. Odobescu, așa vor proceda ulterior P.P. Panaitescu și N. Iorga, care fac comparații între Meșterul Manole și legendele sârbești, bulgărești, grecești, albaneze, macedonene sau maghiare. Regula generală ce dirijează acest demers de antropologie culturală este sublinierea specificității românești (construcția unei mănăstiri - obiect de cult - în loc de pod, castel sau cetate cum este în celelalte culturi populare) și declararea caracterului superior al formei artistice autohtone.

Poate cel mai grăitor în acest sens este un eseu publicat în 1942 de Dumitru Caracostea; este vorba de *Material sud-est european și formă românească – Meșterul Manole*, apărut în „Revista Fundațiilor Regale”. Autorul pare să împărtășească opinia lui G. Călinescu cu privire la „înnobilarea” materialului folcloric de forma literară artistică: „(...) O plăsmuire poporană nu poate și nu se cuvine să rămână străină de creațiile artistice culte. O literatură organic dezvoltată păstrează continuitatea între folclor și poezia cultă. Toate marile literaturi dezvoltate cu adevărat organic (...) au dus mai departe miturile poporane, ridicându-le la înălțime de simbol veșnic” (Caracostea: 1969, p. 223). Textul lui Caracostea, cu un conținut de informații impresionant și cu multe observații pertinente, manifestă însă la nivel de concluzii o înrudire cu tendința generală a epocii, caracterizată prin puseuri de excepționalism național și idiosincrazii patriotarde. Pornind de la un raționament care pare chiar convingător, cum că variantele grecești și cele slave de sud, datorită caracterului lor arhaic, sunt „mai aproape de asprimea primitivă”, iar balada românească – recepționată mai târziu – depășește acest cadru, autorul ajunge la concluzia într-un fel previzibilă, deși îndoielnică prin caracterul ei generalizant: „Comparată cu toate celelalte tipuri și variante sud-europene, balada plăsmuită *la noi și pentru noi* [subl. n.] se așază în chip firesc în fruntea tuturor.

(...)” (Caracostea: 1969, p. 220). Caracostea nu se oprește aici și încheie categoric: „Dacă este îngăduit să vezi într-unele din baladele noastre populare un semn al chemării noastre artistice, balada aceasta care, printr-o umanitate superioară, dă o formă desăvârșită unui *material comun* [subl. n.] sud-est european, poate să fie privită ca un simbol al unei înalte meniri literare” (*ibidem*).

G. Călinescu, invocat mai devreme, în marea sa operă de istorie literară consacră și el un spațiu literaturii populare și legendei Meșterului Manole, mergând probabil cel mai departe în atribuirea unui motiv folcloric statutul unei Idei. El își deschide *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* prin abordarea legăturilor dintre folclor și literatura cultă, scoțând în evidență întâietatea (doar cronologică totuși) culturii populare față de cea înaltă. O face într-un mod caracteristic pentru scrisul său: lucid, categoric, aproape apodictic, și accentuând premisele pur estetice ale demersului său critic: „Avem acum o literatură îndestulător de bogată, ca să nu mai dăm o exagerată importanță poeziei populare. Din dorința de a astupa golurile și de a stabili o tradiție istoricul literar român, ca și cel rus de altfel, a deschis un mare capitol folklorului. Fără îndoială că acest folklor, oricât ar cuprinde în el elemente de circulație universală, are individualitatea lui inefabilă și conține momente de mare poezie. *Însă e mai firesc să înregistrăm valoarea fondului tradițional oral ori de câte ori trece ca motiv de inspirație și de prelucrare în literatura cultă.* [subl. n.]” (Călinescu: 1941, p. 61). Viziunea călinesciană a folklorului este deci una preponderent instrumentală: acesta ține locul unei „tradiții culte” și este sursă de inspirație pentru literatură, însă valoarea lui rămâne condiționată de calitatea prelucrării artistice („incontestabila lui valoare în măsura în care e rodit de culegătorul artist”, *Ibidem*).

Refuzând folklorului statutul estetic autonom, Călinescu se concentrează în primul rând asupra potențialului său de inspirație. Recurgând la un stil generalizant și impersonal, criticul emite următoarea ipoteză: „(...) literatura modernă spre a nu pluti în vânt s-a sprijinit pe el [folklor, n.n.] în lipsa unei lungi tradiții culte (...). Dar atenția *n-a căzut* [subl. n.] asupra temelor celor mai vaste, mai adânci în sens universal (...); ci dimpotrivă asupra acelor care puteau constitui o tradiție autohtonă. *S-au creat* [subl. n.] astfel niște mituri, dintre care patru au fost și încă sunt hrănite cu o fervență crescândă, constituind puncte de plecare mitologice ale oricărui scriitor național” (Călinescu: 1941, p. 62). Cele patru mituri ne trimit direct la titlurile unor opere literare dintre care două au caracter original, deși de inspirație folclorică (*Traian și Dochia* al lui Asachi, *Zburătorul* al lui Heliade-Rădulescu), celelalte fiind prelucrări, datorate lui Alecsandri, ale unor legende populare (*Miorița* și *Meșterul Manole*). Călinescu consideră că „aceste patru mituri înfățișează patru probleme fundamentale: nașterea poporului român, situația cosmică a omului, problema creației (și am putea zice în termeni moderni a culturii) și sexualitatea” (Călinescu: 1941, p. 65).

În contextul care ne interesează, odată cu exegeza călinesciană, toposul folcloric devine idee și nu oricare, ci având status de mit fondator; aceasta nu înseamnă însă că raționamentul lui a și fost acceptat de alți autori.

Reputatul etnolog Ioan Taloș, care observă la Călinescu o lipsă de criterii de identificare a miturilor propuse, încearcă însă să verifice „dacă identificarea lor ca *mituri fundamentale* este justificată” și ajunge la concluzia, că doar mitul etnogenezei (*Traian și Dochia*) nu îndeplinește condițiile necesare, lipsindu-i „autenticitatea folclorică”. În cazul celorlalte trei însă, aceste criterii se pot decela, și anume: „(...) criteriile cărora le răspund aceste trei *mituri fundamentale* sunt: răspândirea pe tot spațiul limbii române, numărul foarte mare al celor care le cunosc, atracția exercitată asupra creatorilor și a cercetătorilor, faptul că înlesnesc interpretări multiple ale textelor și permit generalizarea sentimentelor pe care le exprimă asupra întregului popor român (resemnare/optimism/dragoste pentru ocupația de păstor etc.), arată că identificarea lui Călinescu e fără greș.” (Taloș: 2019). Aceasta înseamnă, dacă citim bine intențiile autorului, că toposurile folclorice au devenit mituri datorită popularității lor în cultura înaltă.

Argumentarea lui Taloș coincide doar parțial cu conceptul călinescian, pentru care mitul este „o ficțiune hermetică, un simbol al unei idei generale” (Călinescu: 1941, p. 61). De aici putem deduce că pentru Călinescu textele literare invocate dispuneau *ab ovo* de un potențial mitografic, dezvoltat ulterior de scriitori și oameni de cultură. La Taloș, în schimb, statutul de mit al operelor literare se instituie în primul rând prin „răspândirea” lor și prin „atracția exercitată” de ele. Cu alte cuvinte, un text nu este mit în sine, ci d e v i n e mit. O astfel de interpretare corespunde, în linii mari, cu realitățile istorice ale secolului XIX, când primele generații culturale ale României moderne (inclusiv, și poate chiar în primul rând, cea pașoptistă) mai întâi „au descoperit” folclorul național, ca după aceea să cultive unele toposuri populare (în literatură, în artă, în științele umaniste), transformându-le în mituri. Ținând cont de lipsa datelor credibile despre circulația reală a acestor toposuri în folclorul oral dinainte de secolul al XIX-lea, nu ne rămâne decât să constatăm că „răspândirea” lor este opera făuritorilor culturii române moderne care au acționat în conformitate cu tendința general europeană a epocii romantice, în care „folclorul era instrumentul politic și expresia demnității naționale” (Cocchiara: 1971, p. 203).

Călinescu insistă asupra dimensiunii estetice a miturilor identificate de el, lăsând deoparte celelalte funcții atribuite în mod obișnuit construcțiilor mitologice: cea arhetipală, rituală etc. Raționamentul călinescian nu se situează departe de concepțiile lui Schelling pentru care mitologia constituia atât o condiție necesară a artei, cât și principala materie primă pentru aceasta (Meletinski: 1981, pp. 27-31); spre deosebire însă de filozoful german, Călinescu nu acordă mitologiei un statut autonom - de univers de sine stătător sau variantă mai reușită a realității umane. Modul de gândire al criticului în ceea ce privește relația dintre folclor, mitologie și literatură se înscrie, de fapt, în evoluția literaturii române concepută de el „ca un marș triumfal pe care fondul autohton îl desfășoară împotriva formelor alogene” (Terian: 2009, p. 292). La cele constatate de A. Terian noi mai adăugăm o remarcă care se referă la contextul istoric și ideologic. Călinescu își scrie *opera magna* în momentul în care filozofia europeană și științele despre cultură sunt cuprinse de febra unei «remitologizări» (Meletinski

1981, pp. 37- 44). Încă dinainte de Primul Război Mondial, dar mai ales în anii '20 și '30 ai secolului XX, cultura europeană trăiește o nouă fascinație a mitului; nu mai avem însă de-a face cu o simplă reluare a apologiei romantice, ci cu încercări de a aplica practic ritualurile (cu presupusa descendență mitică) în viața societății moderne, și cu o nouă lectură a miturilor în cheie ideologică (v. interpretările atribuite acestora de fascism, rasism, naționalism integral), psihologică sau artistică.

În mod răspicat confirmă această tendință istorică Mircea Eliade care, în 1943, scrie în ale sale *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*: „(...) Spiritualitatea arhaică, așa cum am descifrat-o, însetată de ontic, se continuă până în zilele noastre: însă nu ca **act**, nu ca o posibilitate de împlinire reală a omului, ci ca o **nostalgie** creatoare de valori autonome: artă, știință, mistică socială, etc.” (Eliade: 1943, p. 143). Atrage atenția prudența cu care Eliade plasează arhaicul în granițele contemporaneității, denunțând șansa unei grefe culturale directe (o astfel de afirmație ar fi prea riscantă din partea unui cărturar!), în același timp însă nu poate trece neobservată referirea sa la o anume „mistică socială” (un evident *signum temporis*), alimentată de spiritualitate arhaică. Aceeași impresie de actualizare forțată a sensurilor descoperite în mituri arhaice o trăim citind reflecțiile lui Eliade privind „moartea creatoare”: „Moartea din **Meșterul Manole** este creatoare, ca orice moarte rituală. Îndeosebi în aceasta din urmă identificăm o concepție eroică și bărbătească a morții. Românul nu caută moartea, nici n-o dorește – dar nu se teme de ea; iar când e vorba de o moarte rituală (*războiul, bunăoară* – subl. n.), o întâmpină cu bucurie” (Eliade: 1943, p. 131). *Comentariile* apar după încheierea luptelor de la Stalingrad, în care armatele române au suferit pierderi dramatice, iar Eliade este în acel moment funcționar al aparatului de propagandă antonescian. Este greu să nu asociem interpretările oferite de autor cu un context istoric concret, altfel ar rămâne de neînțeles drumul pe care îl străbate raționamentul său de la motivul „morții rituale a soției lui Manole, [văzută ca] o turbure amintire a unui ritual inițiativ” (Eliade: 1943, p. 129) până la conceptul de moarte, „eroică și bărbătească”, pe câmpul de luptă. Cele spuse mai sus nu ne fac însă să uităm că Eliade va considera și mai târziu baladele *Miorița* și *Meșterul Manole* drept „capodopere elaborate în jurul ideii de moarte creatoare și moarte senin acceptată” (Eliade: 1995, p. 200), ceea ce dovedește, că interpretările lui din 1943 nu au fost numai conjuncturale; atâta doar că în 1970, când la Paris își publică, nestingherit de nicio cenzură, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, asociază motivul respectiv cu „faimoasa bucurie de a muri a geților” (*ibidem*), trezind de data aceasta nedumeriri în ceea ce privește persistența unor mituri culturale devenite ideologice (v. protocronismul din epoca ceaușistă).

Anii interbelici constituie, după părerea mea, un apogeu de popularitate a toposului discutat în eseistică și în literatură. Din lipsă de spațiu nu mă ocup aici amănunțit și de cazuri de opere literare inspirate direct sau indirect de balada despre Meșterul Manole; mă voi limita doar la înșiruirea câtorva nume de autori în creațiile cărora regăsim această inspirație: Nicolae Iorga („Zidirea Mănăstirii din Argeș”, 1922), Adrian Maniu („Meșterul”, 1922), Victor Eftimiu („Meșterul Manole”, 1925), Lucian

Blaga („Meșterul Manole”, 1927), Octavian Goga („Meșterul Manole”, 1928), Ion Luca („Icarii de pe Argeș”, 1933), Vasile Voiculescu („Umbra”, 1934), Victor Papilian („Cerurile spun. Mister creștin ortodox”, 1934). Dramaturgia este modul de expresie artistică preferat de scriitori interbelici în acest caz, mult mi puține ecouri le regăsim în poezie sau proză (poate doar cu excepția notabilă a „Nunții în cer” a lui Mircea Eliade, 1939).

Indiferent de domeniul căruia îi aparțin textele în care Legenda Meșterului Manole este analizată, comentată ori prelucrată artistic, ele toate stau sub semnul unui misticism vag creștin, însă foarte precis încadrat instituțional – e vorba de biserică ortodoxă (asta în literatură), ori al unui excepționalism naționalist cu tente șovine - așa de răspândit în Europa anilor treizeci (în studii etnologice și în eseistică). Ne place ori nu, acestea sunt trăsături definitorii ale vârstei mature ale ideii de sacrificiu suprem (zidirea de vie a unei femei) făcut în numele desăvârșirii unei opere de artă (construcția unei mănăstiri).

O nouă epocă politico-culturală care începe după 1945 aduce cu sine o lectură diferită a baladei rezultată dintr-o răsturnare axiologică determinată de comunismul dogmatic. Prima observație care se impune, chiar și la o sumară trecere în revistă a producției literare din anii '50, este înlocuirea perspectivei de interpretare metafizică și moral-religioasă, aplicate toposului folcloric de autorii perioadei anterioare (v. Blaga), cu o abordare ideologică supusă materialismului dialectic. Locul dilemelor etice ale Meșterului, pe care forțele obscure/htonice îl obligă să-și jertfească nevasta pentru a duce la bun sfârșit opera de creație, îl ia glorificarea efortului de construcție al zidarului-muncitor și a roadelor acestui efort. Într-un studiu publicat spre sfârșitul anilor '70, deci la o distanță însemnată de perioada stalinistă, dar care prezintă convergențe cu spiritul „obsedantului deceniu”, Gh. Ciompec sintetizează astfel noua abordare a toposului folcloric: „Scriitorii angajați în edificarea unei noi societăți au văzut în Manole un model fabulos, un precursor. El este situat în pantheonul personajelor istorice sau legendare care au tutelat construcția de sine a națiunii, e un „Prometeu român” răzvrătit împotriva unei ordini sociale nefavorabile faptei creatoare. (...) Angajat pe baricada progresului, scriitorul vrea să fie „un nou meșter Manole” iar poetesele o nouă Ana – și unii și alții vor să-și înzidească ființa (sic!) în temeliile noii societăți. Poeții scriu „baladă nouă la Argeș”, la Bicz sau la Porțile de Fier, pentru că în fiecare constructor al socialismului se ascunde eroul legendar (...). Manole, *homo aestheticus* în vechea baladă populară, a devenit cu precădere *homo constructivus*.” (Ciompec: 1979, p. 248).

Atrage atenția faptul că odată cu noua cheie de interpretare se petrece și schimbarea modului de expresie literară. În timp ce perioada dintre războaie excela prin literatura dramaturgică inspirată de materialul baladesc (N. Iorga, A. Maniu, L. Blaga, V. Eftimiu, O. Goga), anii comunismului aduc o bogată producție poetică care folosește obsesiv motivul creației percepute ca mit fondator al noilor vremuri. În bibliografia adunată pentru nevoile unui proiect de cercetare dedicat acestui subiect, Lucian Bâgiu citează nu mai puțin de 56 de poezii scrise de autori români după Al Doilea Război

Mondial, cu precădere în anii '50 și '60, și doar 12 titluri din perioada interbelică (Bâgiu: 2008). Avem suficiente motive să credem că dominarea formei poetice se datora în mare măsură unei idei preconcepute de sorginte ideologic-propagandistică, conform căreia tocmai versul, de preferință rimat, îndeplinește cel mai bine funcția social-politică mobilizatoare, atribuită literaturii din perioada proletcultistă. De asemenea, e de remarcat că mitul de construcție folosit asiduu în acea epocă a estompat însemnătatea exclusiv estetică a toposului popular; conceptul călinescian de mit estetic, statut acordat legendei despre Meșterul Manole, este pentru o vreme înlocuit cu o idee vulgar prezentistă (probabil percepută ca un fel de mit în devenire). În anii protocronismului ceașist, acesta va reveni sub forma radicalizată de mit național românesc, însă cu veleități universale.

În timp ce poezia proletcultistă se inspiră din balada populară într-un mod, am zice, mecanic și detașat, două texte dramatice apărute în 1957 (poemul dramatic *Eu, Meșterul Manole* al lui Gh. Magheru și piesa *Meșterul Manole* scrisă de L. Fulga, pusă în scenă, dar rămasă în manuscris) dezvăluie dilemele scriitorului de atunci, care încearcă să manevreze între exigențele ideologice ale epocii și regulile stilistice ale textului dramatic inspirat din folclorul literar. Magheru face trimitere la textul popular canonic fără să lărgească și fără să modifice, cum au făcut-o cândva Maniu sau Blaga, lista protagoniștilor. La prima vedere, nici distribuirea accentelor de conținut nu pare să fie departe de modelul folcloric. În realitate însă, călugărul Avacum, prezentat într-o lumină diabolică, conform cu preceptele antireligioase ale vremii, nu-l îndeamnă pe Manole să jertfească o viață de om pentru a putea încheia construcția, ci pretinde că locul ales este blestemat, dat fiind că înainte fusese acolo un templu în care se făcuseră jertfe sângeroase. În replică, Manole exclamă: „Vierme! Tu logodit cu o clipă/ te agăți de ea nevolnic (...)/ În mine-i veșnicia/ și-i calmă!-n tine urlă/ se zvârcolește clipa, cu tot ce-i sterp, mărunț” (Magheru: 1957, p. 17). Blestemul neîmplinirii ce apasă asupra construcției, îi pricinuiește totuși arhitectului un zbucium lăuntric și nu-l scapă de dileme. Îi vine în ajutor ciobanul Pătru, un exponent al înțelepciunii populare care, după ce-și declară neaderența la sfera divină, îl sfătuiește: „Trebuie să crezi în tine!/ și-n zid și-n suflet turlă să urci, și zidul ține!” (Magheru: 1957, p. 24).

Dramaturgul recurge, în mod evident, la o „dezvrăjire” a situațiilor baladești, respinge dimensiunea lor metafizică, iar în centru plasează creativitatea umană ca factor decisiv într-o lume fără Dumnezeu. Demersul este unul riscant, fiindcă autorul nu renunță la motivul – fatalist și irațional – de jertfă umană: Ana, însărcinată, este zidită între pietrele construcției ridicate, iar Manole se aruncă de pe acoperiș mânat de remușcări și de dorința de a se uni după moarte cu femeia iubită. Cel din urmă gest contravine, în ordinea logică, manifestării anterioare a orgoliului provenit din raționalismul marxist și din încrederea prometeică în posibilitatea creării unei opere perfecte (fie clădire, fie societate): „Privește, Voievoade! Zidirea ți-e aici (...)/ Nevolnic ți-a fost zidul! Al meu mereu va crește!/ Simți-voi sub mistrie că bolta se-mplinește/ aievea sus pe schele, cum se-mpline și-n mine!/ Și nu spre închinare va sta, ci să lumine!/ S-așeze-n oameni setea de-nalt, de mai frumos!” (Magheru: 1957, p. 69).

Sigur, totul poate fi explicat prin necesitatea unui sacrificiu fără de care nu se putea împlini nicio operă (conform codului etic al muncii propagat în epocă); autorul chiar în această direcție se îndreaptă, o face însă neconsecvent, încurcând cele două ordini: cea metafizică cu cea dialectic materialistă. Pentru noi rămâne însă interesant acest efort de îngemănare a unui mit estetic tradițional (al creației artistice) cu unul ideologic (ideea utopică a creării unei societăți perfecte).

Am acordat perioadei anilor '50 și unei noi paradigme interpretative o atenție care poate fi considerată excesivă. Este adevărat că mitul creației în varianta proletcultistă nu s-a datorat vreunei concepții filozofice sau artistice provenite din mediul literar autonom, ci a constituit realizarea unei comenzi ideologice concrete venite dinspre un centru politic care încerca să realizeze prin constrângere o utopie socială. Rămâne însă la fel de adevărat, că tocmai în perioada aceasta s-a recurs (pentru ultima oară?) la mitizarea unui topos de sorginte folclorică, folosit ca instrument de persuasiune și manipulare socială. Sigur, un atare demers nu se rezumă doar la anii '50, el va fi continuat și în „epoca de aur” ceaușistă, însă e greu să-i atribuim acesteia o notă de originalitate, din moment ce excepționalismul protocronist se va inspira în mare măsură din autohtonismul interbelic cu puternic iz naționalist.

Comunismul aduce cu sine schimbarea radicală a paradigmei ideologice și politice, unui topos folcloric i se atribuie alte sensuri și alte funcții, totuși ideea unei jertfe indispensabile pentru realizarea unui scop măreț persistă (chiar dacă scopul e altul, iar măreția tot mai diferită). Însă nu ne putem reprima impresia că anii comunismului constituie o fază de decrepitudine a acestei idei, tocmai datorită insistenței cu care s-a pus accentul pe instrumentalizarea ei, pe subordonarea unei viziuni a lumii noi în care toată moștenirea trecutului a fost nu atât preluată, ci subjugată.

Odată cu prăbușirea sistemului comunist, legenda despre Meșterul Manole se confruntă, ca și toată moștenirea folclorică românească, cu revizuirea postmodernă a canonului cultural. În lipsa unei presiuni ideologice/politice prezente în epoci anterioare și în condițiile unor evoluții globalizante majore ale spațiului național (tradițional, popular), acest topos folcloric pare să-și piardă din importanța mitului național. Chiar și statutul lui de parte integrală a culturii populare autentice se clatină. Ni se pare grăitor faptul că motivul jertfei umane făcute pentru „a însufleți” construcția și a-i asigura durabilitate lipsește din *Enciclopedia imaginariilor din România* (Braga: 2020, pp. 23-45). Sigur, rolul decisiv îl joacă în acest caz metodologia adoptată de autoare (conceptul lui Bahtin de cronotop, aplicat basmelor și credințelor populare), însă nu ne părăsește impresia, că, iată, este posibilă discutarea imaginarului literar românesc fără referirea obligatorie la *Miorița* sau *Meșterul Manole*. Rămâne validă și o altă interpretare a acestui fapt și anume că o baladă populară, decretată de timpuriu ca mit estetic național, și-a pierdut de mult principala conotație folclorică, fiind redusă doar la dimensiunea unui fapt literar, cu o reverberație tot mai scăzută în imaginarul colectiv. Ideile au deci viață, de multe ori, ce-i drept, diferită de intențiile inițiale ale celor care le-au formulat, se nasc, dar și mor.

Bibliografie

- Alecsandri Vasile, *Poezii populare ale românilor*, București 2011.
- Bâgiu V. Lucian, *The Creator vs. the Creative Man in Romanian Literature (The period between the wars vs. the communist regime)*, research project, Lund University 2008.
- Blaga Lucian, *Trilogia culturii*, București 1969.
- Braga Corin (coord.), *Enciclopedia imaginariilor din România*, vol. I, *Imaginar literar*, Iași 2020; [v. Sava Nora, Cronotopul folcloric].
- Burke Peter, *Kultura ludowa we wczesnonowożytnej Europie*, Warszawa 2009.
- Caracostea Dumitru, *Material sud-est european și formă românească – Meșterul Manole*, [în] *Poezia tradițională română*, vol. II, București 1969.
- Caraman Petru, *Studii de folclor*, vol. I-II, București 1987-1988.
- Călinescu George, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, București 1982.
- Ciocii Gheorghe, *Jertfa zidirii în fondul baladesc nord și sud-dunărean*, București 2019.
- Ciompec Gheorghe, *Motivul creației în literatura română*, București 1979.
- Cocchiara Giuseppe, *Dzieje folklorystyki w Europie*, Warszawa 1971.
- Cordoneanu Maria (coord.), *Meșterul Manole*, București 1980.
- Eliade Mircea, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București 1943.
- Eliade Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București 1995 [după ediția originală: *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris 1970].
- Gaster Moses, *Literatura populară română*, București 1883.
- Hașdeu Petriceicu-Bogdan, *Argeș*, [în] *Etymologicum Magnum Romaniae*, București 1970.
- Mandric Emil, *Meșterul Manole*, [în] „Teatru”, nr 7, anul III, iulie 1958, ss. 27-31.
- Meletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981.
- Noica Constantin, *Pagini despre sufletul românesc*, București 2014.
- Papadima Ovidiu, *Literatură populară română (Din istoria și poetica ei)*, București 1968.
- Pop Mihai, *Nouvelles variantes roumaines du chant du maître Manole (Le sacrifice de l'emmurement)*, [în] „Romanoslavica”, IX, București 1963, pp. 441-445.
- Roman Ion, *Meșterul Manole în literatura dramatică românească*, [în] „Curentul-magazin-literar”, seria II, anul II, nr. 81, București 1940.
- Rusu Liviu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, București 1967.
- Taloș Ion, *Meșterul Manole: contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București 1973.
- Terian Andrei, *G. Călinescu. A cincea esență*, București 2009.
- Ulici Laurențiu, *Recurs*, București 1971.
- Vianu Tudor, *Studii de literatură română*, București 1965.
- Vrabie Gheorghe, *Balada populară română*, București 1966.

Doina LEMNY
(Musée National d'Art Moderne,
Centres Georges Pompidou, Paris)

**Brancusi : une biographie
« à quatre mains »**

Abstract: (Constantin Brancusi: A Biography “A Quatre Mains”) It is well known that Brancusi did not allow anyone to write about him, or to photograph him. Having acquired the art of photography with the help of his friend, the artist photographer, Man Ray, he preferred to stage himself and make portraits of himself among his works. There are many self-portraits that he has made and that can constitute points of reference for his biography. If he had become a master in the art of photography and he was thus able to tell through images his life and his creation, he did not master the French language, despite his habit of putting on scraps of paper thoughts on life, on art, of telling his story in flawed French. He wished even to write an autobiography, as evidenced by the numerous autobiographical essays that I recently brought together in a volume with all his texts and aphorisms, published by the Atelier contemporain de Strasbourg: Brancusi: art is the absolute truth. Aware of his difficulties in telling clearly his own story in French, the artist suggested to his friend, the young composer Marcel Mihalovici, to write a biography under his dictation. I propose to present Brancusi's autobiographical essays, the unpublished texts on his biography, as well as the series of photographic self-portraits that constitute a true story of his life.

Keywords: *Brancusi, biography, autobiography, photographic self-portrait, artist's writings.*

Resume: Il est bien connu que Brancusi ne permettait à personne d'écrire sur lui, ni de le photographier. Ayant acquis les outils de la photographie à l'aide de son ami l'artiste photographe, Man Ray, il préférait se mettre en scène et réaliser des portraits de lui-même parmi ses œuvres. Nombreux sont les autoportraits qu'il a réalisés et qui peuvent constituer des points de repères pour sa biographie. S'il était devenu maître dans l'art de la photographie et a pu ainsi raconter à travers les images sa vie et sa création, il ne maîtrisait pas la langue française, malgré son habitude de mettre sur des bouts de papier des pensées sur la vie, sur l'art, de raconter son histoire dans un français approximatif. Son souhait était même d'écrire une autobiographie : en témoignent les nombreux essais d'autobiographie que j'ai réunis récemment dans un volume avec tous ses textes et aphorismes, paru aux éditions de l'Atelier contemporain de Strasbourg : Brancusi : l'art c'est la vérité absolue. Conscient de ses difficultés de raconter clairement en français sa propre histoire, il propose à son ami, le jeune compositeur Marcel Mihalovici, d'écrire une biographie sur sa dictée. Je me propose de présenter les essais d'autobiographie de Brancusi, les textes inédits sur sa biographie, ainsi que la série d'autoportraits photographiques qui constituent une véritable histoire de sa vie.

Mots-clés : *Brancusi, biographie, autobiographie, autoportrait photographique, écrits d'artiste.*

Plusieurs témoignages font état de la ferme opposition de Brancusi au fait qu'on écrive sur lui, et ce malgré l'insistance de son entourage, qu'il s'agisse d'écrivains ou d'artistes : il refuse notamment qu'Ezra Pound, pourtant l'un de ses proches amis, publie un texte sur lui. Ce qui n'empêchera pas Pound de le publier immédiatement

après la mort de l'artiste, en 1957¹. Le sculpteur, tout en prenant les précautions nécessaires pour ne pas se fâcher avec ses meilleurs amis, ce sera néanmoins le cas avec Blaise Cendrars, trouve à chaque fois le moyen de faire ajourner ce genre d'articles sur lesquels il n'avait aucun contrôle : « Mon cher Cendrars – lui écrit-il en octobre 1921 – je crois que il faut le lesser tomber les revustes ou du moins remettre ~~votre article~~ pour plus tard et ce qui me genne beaucoup à vous dire ce ci... ». [...] « Ne croiez pas Mon cher Cendrars que je dedegne votre article car si ~~je pourrais être flaté me réjouir...~~ »².

Au critique Florent Fels qui lui propose d'écrire un livre sur lui, Brancusi répond abruptement et avec ironie : « Et pourquoi, je suis déjà mort ? »³

On peut s'interroger sur ce besoin de tout contrôler : était-ce par souci de laisser à la postérité l'image que lui-même avait construite pour son public ? De toute évidence, Brancusi voulait maîtriser toute image, qu'elle porte sur son œuvre ou sur lui-même. Lorsque Man Ray lui propose de l'aider à acheter un appareil photographique et le matériel nécessaire pour le développement des photos, Brancusi décide de ne plus accepter que d'autres personnes photographient ses œuvres, car, disait-il à propos d'une photographie d'une sculpture en marbre réalisée par un professionnel, « la photo était belle, mais elle ne représentait pas son œuvre.⁴ » C'est à partir de là que l'artiste se charge de toute image représentant son œuvre ou lui-même et qu'il devient son propre agent. Il s'applique dès lors à travailler ses autoportraits à son idée, du moins selon l'idée qu'il se fait de ce que la postérité devra retenir de l'auteur de ces chefs d'œuvre. À ceux qui souhaitent le photographe, il impose une certaine image, dans son atelier, sous un certain éclairage. Dans le livre précédemment cité, Man Ray raconte que, voulant introduire un portrait de Brancusi dans un album en préparation, celui-ci le lui interdit, malgré les liens d'amitiés qui existaient entre eux. « Son seul portrait authentique, dit-il, serait une image choisie par lui, dans un film qu'on ferait sur lui. [...] Je tournai une centaine de mètres de pellicule pendant qu'il s'activait dans l'atelier. Nous fîmes une projection au ralenti et il montra du doigt la prise de vues qu'il approuvait. [...] Je regrettai seulement de n'avoir pu intituler la photo : "Autoportrait de Brancusi" »⁵. Et des autoportraits, Brancusi en a réalisé tout au long de sa carrière. Avant même d'avoir son appareil photo, et son « cours » de photographie dispensé par Man Ray, le sculpteur se met en scène et supervise son image selon ses propres critères. Ses autoportraits devaient parfaitement accompagner et s'intégrer à son projet d'autobiographie – jamais abouti –, et qu'il avait conçu comme un essai sur son travail, enrichi de souvenirs et d'anecdotes.

¹ Ezra Pound, *Brancusi*, Milan, All'insegna del Pesce d'Oro, 1957.

² Dation Brancusi 2001, conservée à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris, cité par Doïna Lemny, *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, p. 20.

³ Marcel Mihalovici, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, Bucarest, Eminescu, 1990, p. 85.

⁴ Man Ray, *Autoportrait (Self portrait)*, traduction d'Anne Guérin, Paris, R. Laffont, 1964, p. 189.

⁵ Man Ray, *op. cit.*, p. 192.

Dans ses notes autographes laissées à l'atelier, le récit de sa jeunesse s'entrecroise avec un conte populaire ou des allusions à la mythologie grecque : « À l'âge de 11 ans, écrit-il, c'évadé du beaux pays e ala 3 jours et 3 nuits à pied car il n'y avait pas de tren et il n'avais pas d'argent pour trouver une ville. [...] Après 7 ans des travaux d'Ercul... »[...] il se décide à partir "à traver le mond » et arrive" "au bord de la forêt noire d'où naqui le Danube"¹ ».

En 1904, lorsqu'il arrive à Paris, il n'a pas d'appareil photo, ni d'instruction sur la photographie, mais il exige de tout photographe qu'il lui rende les négatifs afin qu'il les analyse, les retouche éventuellement, toute photographie devant être validée par lui. C'est ainsi qu'il se fait photographier en pèlerin (PH 810)², besace au dos, afin d'immortaliser l'image qu'il souhaite transmettre : à savoir, sa traversée à pied de l'Europe. En réalité, ayant pris le train à plusieurs reprises, il a fait des étapes, ayant même effectué de petits travaux lucratifs afin de pouvoir poursuivre son voyage jusqu'à Paris. Mais l'image symbolique devient le témoignage visuel de cet épisode de sa vie. Il procède de la même manière pour conter certains points de ses débuts parisiens : il se fait photographier en tenue de plongeur pour rappeler son emploi (de courte durée) au restaurant Chartier, ou bien pose en sacristain, occupation d'appoint qu'il n'a pas pratiquée longtemps, dans la mesure où il se désintéresse du service religieux dès son arrivée à Paris (PH 811). Ces aspects fugitifs de sa vie parisienne, ne seraient probablement pas restés inscrits dans sa biographie, s'il n'y avait pas cette image du jeune homme habillé dans un costume trop grand pour lui, vraisemblablement enfilé pour la pose. Sur le tirage qu'il fera lui-même, une fois sa chambre noire installée dans l'atelier, il retravaillera l'éclairage et mettra plutôt en évidence le visage du jeune homme barbu mal à l'aise dans sa toge trop grande. Son souci de raconter en images son aventure parisienne est peut-être à l'origine de la conservation de certaines de ces photographies.

Car, dès son arrivée dans la capitale française, il est attiré par la photographie : lorsqu'il travaillait à l'atelier de Rodin, en mars-avril 1907, Brancusi avait rencontré le peintre et photographe américain Edward Steichen. S'intéressant à la silhouette de *Balzac*, celui-ci avait fait transporter la sculpture dans le jardin et l'avait installée sur une plaque rotative afin d'en prendre des instantanés pendant qu'il la faisait tourner sous un faible éclairage, de nuit. Depuis cette première rencontre, Steichen était resté attaché à Brancusi – il sera l'un des premiers acquéreurs de ses œuvres et le représentera à sa première exposition personnelle, qui aura lieu du 12 mars au 1^{er} avril 1914 à la « galerie 291 » de New York dirigée par Alfred Stieglitz. Ce dernier publiera les photos de l'installation deux ans plus tard dans *Camera Work*³. Avant même leur

¹ Fonds Brancusi, la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris, cité par Doïna Lemny, *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, p. 26, D. Lemny, *Brancusi : l'art c'est la vérité absolue*, Strasbourg, Éditions de l'atelier contemporain, 2024, p. 168.

² Les lettres et chiffres se trouvant entre parenthèse indiquent les numéros d'inventaire des photographies conservées dans le Fonds Brancusi au Centre Pompidou, Paris.

³ *Camera Work*, n° XLIII, octobre 1916, p. 66.

publication, Brancusi les avait vues et ne les appréciaient guère, en dépit du fait qu'elles étaient réalisées par un des plus grands photographes du moment. Dès 1914, il décide de prendre en charge lui-même toutes les photographies de ses œuvres et ses autoportraits. Man Ray, qui fait part dans son *Autobiographie*¹ de sa fascination lors de sa première visite à l'atelier (il ne précise pas de date), a vraisemblablement rencontré le sculpteur et discuté avec lui de la photographie après 1914. Impressionné par la personnalité de l'artiste, il aurait voulu réaliser un portrait de Brancusi : « Outre le désir de connaître en personne un homme dont les œuvres m'intéressaient, rapporte Man Ray, je formai, en allant chez Brancusi le projet de faire de lui un portrait que j'ajouterais à ma collection. Mais il fronça les sourcils quand j'abordai ce sujet ; il n'aimait pas se faire photographier », déclara-t-il. C'est certainement à ce moment-là que Brancusi lui demande de l'aider à s'acheter du matériel et de lui donner quelques conseils pour prendre lui-même toutes ses photos. Une des rares photographies réalisées à cette époque, peut-être un des premiers autoportraits pris avec son appareil, le représente dans son atelier du 47 rue du Montparnasse, juché sur un tas de poutres de récupération, assis sur l'une d'entre elles, qui deviendra la partie haute de sa *Porte*. Cet encadrement qu'il choisit pour sa photo marque son choix du bois comme matériau de prédilection, matériau dont il fabriquera son mobilier utilisé souvent comme socle de ses œuvres en plâtre, en marbre ou en bronze.

Cet autoportrait ainsi que ceux qui suivent apparaissent comme des épisodes de vie destinés à narrer un parcours. On peut y voir la rencontre paradoxale entre une tendance à marquer des moments importants d'une évolution et un idéal de dépassement du temps historique à travers un processus créatif.

Dès son installation au 8 impasse Ronsin, Brancusi prend possession de l'atelier et se photographie sous des angles bien précis afin de marquer ses nouvelles recherches sur les matériaux, comme dans l'autoportrait réalisé vers 1920 (PH 709) : entouré d'un côté d'un bloc de pierre et de l'autre d'un amas de poutres qui portent les ébauches de ses futures œuvres, le sculpteur pose véritablement en tant que maître des lieux. S'il se positionne au centre de la photographie, il n'en demeure pas moins que ce sont plutôt les matériaux qui sont portraiturés. En effet, l'attitude de Brancusi au milieu de ses matériaux et outils est destinée à diriger le regard du spectateur sur son activité et non sur son apparence physique. Ce regard baissé à l'ombre de son chapeau peut rappeler ce que Derrida qualifiait de « re-trait, à la fois interposition d'un miroir, la réappropriation ou le deuil impossible, l'intervention d'un Narcisse paradoxal, parfois perdu en abyme, bref un repli spéculaire – et un trait supplémentaire. Il vaut mieux surnommer en italien cette hypothèse du retrait en mémoire de soi à perte de vue : l'autoritratto »². Un autoportrait réalisé vers 1920, intitulé *Autoportrait caché d'une main* (Ph 857), qui étonne par son refus de clarté et de netteté, prouve que dès cette période Brancusi affectionnait la transparence de l'image, sa dilution subtile sur la

¹ Man Ray, *op. cit.* p. 189.

² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 46.

pellicule, ainsi que l'ambiguïté de la figure. Dans cet « autoportrait qui se nie », selon la définition de Paola Mola dans *Brancusi. L'opera al bianco*¹, l'artiste se dévisage, essayant d'attraper son image dans une substance liquéfiée, fluide et mouvante, telle une interrogation sur soi-même. Avec cet autoportrait, Brancusi rejette la photographie en tant que moyen de reproduire la nature, de saisir directement les apparences pour ne retenir que sa capacité « introspective », sa capacité à rendre ce que l'être a de plus profond en lui. Le mythe de Narcisse qui se laisse attraper par sa propre image dans un medium liquide l'a longtemps préoccupé : Narcisse, c'est l'artiste même qui reçoit la lumière et la rend en en retenant les éclats. Dans cet autoportrait à la limite du charnel et de l'incorporel, l'image ne répond pas plus à l'attraction du miroir qu'elle ne donne prise à quelque aberration qui pourrait résulter d'une situation ambiguë. Car ce que Brancusi veut imprimer sur la pellicule, c'est la symbiose d'une image temporelle et d'une image qu'il souhaite éternelle. Son travail relève de la transfiguration, de la métamorphose. Métamorphose qu'il ne cesse, d'ailleurs, d'appliquer à sa sculpture ne s'arrêtant à aucune frontière de genres, comme lorsque qu'il transpose le regard aveugle de son *Narcisse* à *Mademoiselle Pogany*.

Le sculpteur, prend plaisir à se photographier devant sa *Colonne*, son rêve enfin réalisé, avec ou sans sa chienne Polaire. Dans *Brancusi au pied de la Colonne avec Polaire à Voulangis* (1920) (AM 4002-900), son autoportrait prend la dimension d'un enjeu : rendre compte de ce qui le représente réellement à ce moment précis. Son autoportrait, rendu complexe par l'assemblage d'éléments figuratifs, lui permet de raconter sa propre histoire. En dehors de cette narration évidente, *La Colonne* en plein air, sorte de pont par-delà le temps, incarne son aspiration à voir son œuvre fusionner avec la nature. Il se photographie également au travail, à l'intérieur de l'atelier : *Brancusi travaillant à la hache une Colonne sans fin*, vers 1924 (Ph 832), *Brancusi sciant une Colonne sans fin*, vers 1924 (AM 4002-1021) (Ph 828), images dans lesquelles le personnage s'estompe au profit de l'œuvre en train de naître et de l'outil. Sans que ce soit systématique, il se prend en photo dans différentes situations comme s'il consignait les étapes de sa vie d'homme et d'artiste. Un autoportrait de 1923-1925 (Ph 874) le saisit dans un moment de relaxation, à l'atelier, entouré de quelques œuvres fétiches ou, plus tard, en 1930, en compagnie de son ami Marcel Duchamp et de Mary Reynolds sur la terrasse de la villa de vacances de Villefranche-sur-Mer (Ph. 1008).

Dans un autoportrait le représentant en train de travailler à l'atelier (Ph 712), penché vers un énorme bloc de pierre qu'il entame, sa stature domine son visage. Les autres éléments forts sont mis en valeur par un éclairage direct, comme le socle de la *Plante exotique* supportant au moment de la prise de vue l'ébauche du *Coq*. Cette scène, marquée par les jeux d'ombre, est traitée sous forme de registres verticaux – indépendants par l'éclairage et la distance prise vis-à-vis du créateur –, réunis par l'ombre portée de l'artiste. Si le bloc de pierre brut est au premier plan, l'ébauche du *Coq* en pénombre – l'œuvre est en attente de finition –, *L'Oiseau d'or* et *Eve* se dressent

¹ Paola Mola, *Brancusi. L'opera al bianco*, Milan, Skira, p. 28.

dans le troisième registre, à droite, avec des contours bien précis, accentués par une lumière puissante venant du mur opposé. Cette photographie annonce la superposition d'images (au moment du développement), méthode qui permet à Brancusi d'obtenir une composition originale, capable de suggérer à la fois la complexité et la singularité de chaque œuvre, et la capacité de chacune à se métamorphoser au contact de l'autre sous des éclairages différents.

Brancusi pratique le flou dans ses prises de vue, il sur- ou sous-expose les images pour accentuer plus ou moins un certain mystère. L'autoportrait réalisé en 1933-1934 (Ph 853), où il pose devant les *Colonnes*, *Le Poisson* et *Leda*, est réutilisé dans plusieurs tirages : en superposant une photo d'une bûche de l'atelier qui a fait des pousses sur sa silhouette prise au milieu de ces œuvres, Brancusi se dissout littéralement dans ce miracle naturel de renaissance d'un vieux tronc pour mieux suggérer l'idée de perpétuité, de permanence¹. Le résultat représente, pour lui, la communion parfaite entre un héritage photographique de son œuvre resté à l'atelier et l'image de l'artiste se retirant du premier plan. Il a d'ailleurs souvent appliqué ce procédé consistant à sous-entendre la présence de l'artiste à travers l'absence de visibilité de l'autoportrait. Cette idée est reprise sous une autre forme dans un de ses chefs-d'œuvre photographiques (Ph 361 b) : le *Portrait de Nancy Cunard* en bronze. L'objectif est dirigé sur la partie centrale et arrondie de cette œuvre polie, dans laquelle l'atelier se reflète, lui-même se faisant photographe en second plan, derrière la sculpture. Un troisième élément intervient, qui se superpose à l'image du sculpteur : *Le Coq* en bronze dont la brillance se perd dans le carré d'ombre qui cadre le *Portrait de Nancy Cunard*. L'artiste ne laissant rien au hasard, – si l'image est floue, c'est qu'il l'a voulu ainsi –, cette association n'est certainement pas fortuite. On sait pourtant qu'il n'y a aucun lien entre les deux œuvres et que le sculpteur ne les a pas réunies dans ses installations à l'atelier. En revanche, il les associe dans une photographie dans laquelle il interpose son autoportrait. « Le Coq c'est moi », aurait-il dit. Comme beaucoup d'autres, cette photographie de 1932 est une métaphore dont il se sert pour mettre en valeur une œuvre – ici, *La Jeune Fille sophistiquée* – et pour exprimer, bien que de manière déguisée, « des choses intimes, [...] le jeu plurivalent de l'érotisme », comme le suggère Friedrich Teja Bach². Présent cette fois, comme une ombre insérée entre des sculptures, Brancusi enrichit d'une charge symbolique son autoportrait : l'œuvre, en effet, devient son autoportrait. Celui-ci, en se diluant dans la solution des sels d'argent, perd son apparence concrète et se métamorphose. Il en résulte une image où le temps est aboli. Rosalind Krauss ne parlait-elle pas de « la ruse de Brancusi » ? L'ensemble de ces

¹ Brancusi envoie la photo du tronc avec des pousses le 15 septembre 1934 à Vera Moore, son dernier amour, qui se trouvait à Londres où elle donnait naissance à John, le fils que Brancusi n'aura jamais reconnu officiellement. Cette photo du vieux tronc qui verdit est symboliquement une reconnaissance du fils du vieux sculpteur, qui sera inscrit dans son certificat de naissance : « John Constantin Brancusi Moore ».

² Friedrich Teja Bach, « La photographie de Brancusi », *Constantin Brancusi 1876-1957*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 316.

« autoportraits » photographiques prouve, en tout cas, que c'est bien un œuvre entier que Brancusi voulait laisser. Un héritage, dont il fait, lui aussi, partie...

Mais qu'en est-il de sa biographie écrite ?! A-t-elle était produite de son vivant, tel qu'il le souhaitait ? Les nombreuses notes d'atelier et surtout les essais de *curriculum vitae*, toujours renouvelés et réactualisés avec des listes de ses expositions montrent son ambition de constituer le roman de sa vie, toujours précis et cohérent. Un de ces essais commence par une description du personnage :

« Brancusi c'est un bon bougre : il ne travaille pas pour se vanter ou épater quiconque ; il travaille pour une nécessité à lui propre qui est inhérente à tous les autres et c'est qu'un parti pris fourni par un malentendu qui éloigne la plupart des gens – justement de la chose qu'ils cherchent, car nous ne trouvons pas une autre bonne plus honnête et plus dévouée et plus acharnée à s'approcher, nous de ces choses inexplicables et merveilleuses que toutes les religions et toutes les philosophies ont cherché à nous amener en et qui est dehors de tout. »

Très vite, il se sent obligé de revenir à son *curriculum vitae* et de rappeler sa scolarité à Craïova, ensuite à Bucarest où il a réalisé le fameux *Ecorché*, comme il le rappelle avec fierté. Se laissant emporter par la poésie qui se dégage de son travail à l'atelier, il oublie la chronologie et revient à cette ambiance créée par ses œuvres et qui enchantent ceux qui lui rendent visite :

« vous le trouvez là, tout souple et aimable aux milieu de montagnes de diverses matières et vous êtes associé tout suite à son œuvre sans même vous rendre compte – l'atmosphère qui se dégage de tous les travaux en cours vous met dans un état de bien inconnu et nous sommes émus comme devant l'amour pur. »

Ces répétitions n'aboutissent jamais à un texte construit, ce qui le fait réfléchir et l'oblige à réaliser qu'il ne pourra pas écrire sa propre biographie, malgré toutes les informations qu'il a conservées dans ses notes et ses archives.

Une « biographie » et deux auteurs

Un manuscrit anonyme de quinze pages, format A3, conservé dans le fonds Brancusi de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, dévoile un regard pertinent sur l'œuvre de Brancusi et attire l'attention par la justesse des appréciations à travers des phrases qui traduisent nombre de réflexions de l'artiste qu'il avait l'habitude de noter dans l'intimité de l'atelier. Les deux paragraphes du début sont très ressemblants aux deux paragraphes de son autobiographie qu'il recommençait à chaque fois.

À la recherche de l'auteur de ce texte riche en informations sur la création de Brancusi, sur sa conception de l'art, sur sa démarche artistique, j'ai comparé cette

écriture à d'autres de la correspondance du sculpteur avec ses amis et visiteurs et j'ai conclu que Marcel Mihalovici pourrait en être l'auteur¹.

Marcel Mihalovici est issu d'une famille d'intellectuels aisés de Bucarest où il a suivi sa formation, ayant étudié la composition avec Dimitrie Cuclin et la peinture avec Emil Damian, tous les deux proches de Brancusi. Il est arrivé à Paris en 1919 sur la recommandation du compositeur et interprète roumain le plus connu, Georges Enesco² qui voyait en lui un des espoirs de la nouvelle génération de musiciens roumains. À Paris, il souhaite poursuivre les cours de *Schola Cantorum* et retourne souvent en Roumanie, où, en 1920, à l'initiative du musicologue et folkloriste Constantin Brăiloiu, participe aux côtés d'autres compositeurs et chefs d'orchestre à la fondation de « La Société des compositeurs roumains » à Bucarest. Profondément marqué par l'héritage du folklore musical roumain qui va nourrir sa création, il s'engage dans les activités de *L'École de Paris*³, en tant qu'un de ses fondateurs en 1928 et de la Société « Triton » à laquelle il met les bases avec Sergueï Prokofiev, Arthur Honegger et Tibor Harsányi.

Brancusi l'accueille en même temps que les sœurs Codréano, la danseuse Lizica et la sculptrice Irène, tous les trois devenant les proches du sculpteur que ce dernier considère comme ses propres enfants. Dans ses souvenirs publiés en roumain, le compositeur évoque son amitié avec Brancusi, la place privilégiée qu'il occupait dans sa qualité de proche ami, surtout dans les années 1920, période dans laquelle il a rencontré à l'atelier toutes les personnalités connues qui fréquentaient le sculpteur⁴. Prenant en considération tous ces faits, on comprend mieux pourquoi Brancusi encourageait Marcel (pour les amis : Cipică, Tchipe ou Cip) à écrire sur lui et sur son œuvre : le rapport entre eux aurait permis à l'artiste de diriger « la biographie » et d'y imprimer sa touche personnelle⁵.

D'autres indices nous conduisent à cette conclusion : à la fin de la correspondance de Mihalovici avec Brancusi, on trouve une page avec des notes sous la forme de réponses à des questions qu'il aurait posées au sculpteur ; il commence le texte avec la même phrase avec laquelle Brancusi commence son propre essai d'autobiographie : « *Brancusi est un bon bougre* » et, non en dernier lieu, les propres déclarations de Marcel Mihalovici lors d'un entretien avec Friedrich Teja Bach publié dans son livre *Brancusi*, Cologne, DuMont, 1987, p. 282 : « Un jour, c'était vers 1923/24, il m'a demandé d'écrire, moi, un livre sur lui. Je lui ai dit que je n'étais pas un écrivain. Mais il disait : „Justement parce que tu n'es pas un écrivain. Nous allons

¹ Vingt-deux lettres et cartes postales en français et en roumain, 1923-1955.

² Le compositeur et interprète roumain le plus connu, resté célèbre par son opéra *Œdipe roi* et *La Rhapsodie roumaine*.

³ Société musicale internationale dont les compositions étaient éditées par « La Sirène musicale », la maison d'édition qui publiait les compositions du Groupe des Six.

⁴ Mihalovici Marcel, Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni, Bucarest, Eminescu, 1990.

⁵ Brancusi a réalisé un pareil projet vers la fin de sa vie en collaboration avec l'écrivain Peter Neagoe à qui il a raconté ses souvenirs, omettant certains épisodes. L'écrivain américain d'origine roumaine a écrit une biographie romancée, *The Saint of Montparnasse. A Novel based on the Life of Constantin Brancusi*, New York et Philadelphie, Chilton Books, 1965.

le faire ensemble, je te dicterai, tu écriras, puis, tu arrangeras tout cela. » Comme ça on a écrit quelques quarante pages, mais finalement Brancusi a abandonné ce projet de livre. »

Ce manuscrit est d'une importance capitale pour la biographie de Brancusi parce qu'il respecte – du moins dans ces fragments qui sont restés dans les archives – certains aspects de la personnalité de l'artiste :

« Brancusi chante aussi et il chante bien. Ainsi ont dû chanter les premiers hommes lorsqu'ils découvrirent la musique [...] Et si des fois, il mêle le son d'une guitare ou d'un violon à ses chants – nous en sommes émerveillés. Oui, Brancusi est un musicien accompli [...]. Il a même inventé une autre notation musicale qui n'est point sans quelque analogie quant à la notation mesurable des moines du 11^e siècle. »

Ce manuscrit dévoile surtout une analyse de l'œuvre telle que Brancusi aurait souhaité que l'on présente. Il refusait d'expliquer son œuvre, mais ces considérations trahissent sa pensée :

« La sculpture de B. ne s'explique pas d'ailleurs : elle a 1000 faces, mille aspects ; il faut donc la voir de près, tourner autour d'elle, s'en rendre compte. [...] Mais nous pouvons dire que si cette sculpture agit si directement sur nous c'est par la pureté de ses lignes, par l'équilibre de ses formes, par la beauté qui s'en dégage. Nous l'aimons et l'approchons, comme nous aimons et approchons les fées. »

Dans la continuité de son parcours biographique, il ou les deux, Brancusi et Mihalovici, en souligne les étapes et plus particulièrement le moment décisif quand l'artiste quitte Rodin pour trouver sa propre voie :

« Il jette l'enseignement des « maîtres » par-dessus les murs de son Atelier. Il avance sur sa route. [...] À partir de cette époque, B. abandonne complètement la terre glaise et se met à tailler les matières, [sculpter veut dire tailler dans une matière]. Ce qui le ramène malgré lui à la vraie sculpture. [...] Et en réalité, il ne s'agit pas de détruire une matière pour la faire parler comme nous, mais de la ramener à s'exprimer elle-même – nous dire des choses par sa propre langue. Le Bois p. ex. n'est-il pas une sculpture par lui-même. »

Quant à sa relation avec son pays natal, il la décrit avec sincérité en rappelant aussi les réactions de la presse face à la nouveauté de sa sculpture *Cumintenia pamântului* :

« Le succès que Brancusi remporte aux expositions précitées trouvent écho en Roumanie : sa renommée s'y accroît, il y est proclamé son plus grand sculpteur : Gloire qui sera bien éphémère, car quelques années plus tard exposant à Bucarest « La Sagesse », une de ses première tailles directes, B. voit l'attention se détourner de lui : on le traite de fou et de farceur. »

Personne n'a mieux décrit *Le Baiser* de Montparnasse que le créateur même dont les paroles sont écrites par son jeune ami, Cipica :

« Le même Baiser – le volume changé par rapport à la dimension de la pierre matière cette fois-ci – se trouve au cimetière Montparnasse : un bloc de pierre a deux bras et une bouche viennent inscrire une étreinte et un Baiser. Tout cela d'une complexité grave et émouvante. On dirait l'encadrement du Cercle. Nous remarquons ici que si Brancusi toujours reprend une sculpture ce n'est point pour la simplifier infiniment ou pour chercher l'Abstrait, mais pour se rapprocher de la chose vraie. La simplification – pense B – n'est pas le but dans l'Art ; on y arrive malgré soi en voulant faire des choses réelles »

On peut reconnaître les idées et les notes de Brancusi dans quelques fragments qui décrivent son aspiration à pouvoir installer un *Oiseau* dans les jardins publics qui seraient plus adaptés, selon lui, à cet espace que les *Nus* de femmes – allusion aux sculptures de Bourdelle installées aux Tuileries – « qui nous font pitié à les voir exposées au vent et à la pluie » [...] Dans cette envolée, il se laisse porter par ce rêve d'installation « d'un oiseau d'or – grand et élancé – peut-être jusqu'au ciel. Imaginez alors la frénésie de toute une foule qui danserait autour de ce soleil nouveau. »

Le biographe présente ensuite l'atelier de la perspective du regardeur extérieur qui s'émerveille devant les œuvres installées à l'atelier : il les regarde et les décrit avec parfois les mêmes termes qu'utilisait Brancusi en parlant de ses sculptures. Malgré un souhait visible de l'auteur de garder la distance et l'objectivité d'un biographe, le texte trahit la pensée et l'expression de l'artiste.

« Un matin, je montai sur l'escalier qui se trouve dans l'Atelier de B. En regardant du haut sur l'ensemble ~~sur~~ de son œuvre, j'ai eu l'impression de contempler un immense laboratoire dans lequel un magicien aurait forgé un monde nouveau. [...] Dans ce monde, les oiseaux sont nombreux, il y en a en marbre blanc, en marbre jaune, en bronze poli. Toute une famille qui, le soir, vient encore s'accroître par les ombres, qu'à la lumière de la lampe ils projettent sur le mur de l'Atelier. Cela nous semble alors tellement irréel que des fois nous pensons vivre les rêves que la muse endormie doit faire sur son coussin. »

Cette touche personnelle donne à ce fragment une note d'authenticité que toute tentation d'écrire une biographie semble vouée à l'échec. Et pourtant, Brancusi devrait bénéficier un jour d'une biographie digne de son œuvre, de son parcours exemplaire et aussi de son désir ardent d'être présenté au plus près de sa réalité à lui.

Stefan LEMNY
(Bibliothèque Nationale
de France)

Histoire d'une vie, histoire d'une époque – la biographie comme démarche historiographique

Abstract: (History of a Life, History of an Era – Biography as Historical Writing) From Plutarch to the present day, the biographical genre has challenged the servants of Clio. Brought back to the heart of the debate by positivist historians or by the Annales School, the biography has recently won over the academic world, which was initially reticent in the face of its media success. Despite Pierre Bourdieu's denunciation of the "biographical illusion", Lucien Febvre's biography remains a model, which calls for deepening as a method of analysis. The great richness of these writings makes difficult such a reflection. Their diversity complicates the task even more. On the one hand, there is the diversity of lives that have become the subject of this kind of writings from the lives of statesmen and politicians, men of letters and artists, to the humblest figures in society. On the other hand, there is also a diversity of authors from the most varied fields, tempted by this experiment: historians, literary and art historians, sociologists, philosophers and psychologists, other scientists, writers, and journalists, or even amateurs. Yet historians are less involved in this exercise than their colleagues coming from other research fields, despite their active role in biographical practice. Our contribution emphasizes this necessity to show that the story of a life is not a purpose in itself and that the meaning of a historical biography derives from the way in which it proposes an issue to contribute to the understanding of an era, just as the knowledge of an era helps us to understand an individual destiny.

Keywords: *biography, historiography, methodology, Annales School of history, biographical writings.*

Resume: De Plutarque jusqu'à nos jours, le genre biographique a mis à l'épreuve les serviteurs de Clio. Remis au cœur du débat par les historiens positivistes ainsi que par l'Ecole des Annales, il a gagné depuis quelque temps le monde universitaire, rétif initialement devant son succès médiatique. Malgré « l'illusion biographique » dénoncée par Bourdieu, la biographie proposée par Lucien Febvre reste un modèle et réclame l'approfondissement comme méthode d'analyse. La grande richesse de ces écrits rend difficile une telle réflexion. Leur diversité n'en complique pas moins la tâche : d'un côté, diversité des vies devenues sujet d'ouvrages – du parcours des hommes d'État et politiques ou des hommes de lettres ou artistes, jusqu'aux plus humbles personnages de la société. De l'autre côté, diversité aussi des auteurs provenant des domaines les plus variés tentés par ce type d'expérience : des historiens, des historiens littéraires et de l'art, des sociologues, des philosophes et psychologues et d'autres scientifiques, des écrivains et des journalistes ou même des amateurs. Cette réflexion constitue pourtant une exigence qui s'impose aux historiens, moins présents dans cet exercice que leurs confrères des autres domaines de 6 recherche, et cela en dépit de leur rôle actif dans la pratique biographique. Notre intervention insiste sur cette nécessité afin de montrer que l'histoire d'une vie ne représente pas un but en soi et que le sens d'une biographie historique découle de sa manière de proposer une problématique pour contribuer à la compréhension d'une époque tout comme la connaissance d'une époque permet de comprendre un destin individuel.

Mots-clés : *biographie, historiographie, méthodologie, Ecole des Annales, genre biographique.*

La biographie semble représenter aujourd'hui, selon l'avis de nombreux auteurs, un genre particulièrement prisé. Malgré le nombre croissant des titres en la matière, la réalité est pourtant plus nuancée. Car, depuis l'œuvre de Plutarque jusqu'à nos jours, les récits des vies ont incessamment suscité l'intérêt. La bibliographie des biographies ou des travaux sur leur méthode et leur histoire est tellement étendue qu'il serait difficile de porter une vue d'ensemble et, de préférence, originale à ce sujet. Je me targue d'avoir eu l'occasion de passer un certain temps parmi les rayonnages remplis de ces ouvrages : l'ancien classement des collections de la Bibliothèque nationale de France (BnF) – dont les origines remontent à Nicolas Clément (la fin du XVII^e siècle) – avait prévu une section entière sous la cote Ln27, aux biographies individuelles, distinguées ainsi des biographies collectives regroupées entre les cotes Ln1 et Ln26. Mélangeant des récits biographiques et autobiographiques, des publications diffusées au grand public, ainsi des livres et des brochures réalisés pour un milieu plus restreint, familial, local ou professionnel, cette section constitue un des fonds les plus riches de la BnF : plus de 94 000 volumes et opuscules (en 1984)¹.

L'énorme richesse de ces écrits rend compliquée l'analyse globale de leur contenu. Il s'impose néanmoins de constater leur grande diversité : diversité des vies devenus sujet des ouvrages – hommes d'État et politiques, commandants militaires, scientifiques, artistes ou littéraires, sportifs, artisans, personnages plus ou moins ordinaires, même des criminels etc. – ainsi que la diversité des auteurs attirés par ce type d'expérience, provenant des domaines les plus variés : des historiens, des historiens littéraires et de l'art, des sociologues, philosophes et psychologues et d'autres scientifiques, des écrivains et des journalistes ou même des amateurs etc. Cette diversité explique aussi la difficulté d'une conceptualisation plus générale sur les enjeux et les exigences biographiques : d'une certaine manière, chaque vie devenue sujet d'un récit biographique impose par sa spécificité l'analyse et l'écriture de chaque auteur, soumis de surcroît à sa propre sensibilité devant le parcours de son personnage. Rien ne semble pourtant plus préoccupant dans l'impasse où se trouve la réflexion méthodologique en marge de la biographie que le décalage qui existe entre la contribution des historiens et celle de leurs confrères dans les autres domaines de recherche.

En effet, force est de constater que si les historiens sont extrêmement assidus dans la pratique biographique – par l'élaboration des récits de vies –, ils sont en retrait dans l'effort de penser son sens et ses méthodes. Ce n'est pas la seule fois quand la voix des chercheurs les plus spécialisés dans l'étude du passé a été enrayée par celle, plus prisee, de leurs collègues des autres disciplines. Faut-il rappeler l'impact de Spengler avec son *Déclin de l'Occident*, ou de Fukuyama avec la *Fin de l'Histoire* ? Rien n'empêche bien évidemment qu'un philosophe ou un sociologue se fasse le prophète de l'avenir en tirant ses propres conclusions de l'analyse de l'histoire. Mais c'est aussi et surtout le devoir de l'historien de ne pas désertier le terrain de réflexion

¹ Philippe Lejeune, « La cote Ln27. Pour un répertoire des autobiographies écrites en France au XIX^e siècle », *Études littéraires*, XVII, 1984, N° 2, p. 213-237.

exigée par la pensée de la relation entre le passé, le présent et l'avenir, sous l'angle de son propre métier : c'était le sens de mon intervention lors du dernier Congrès des historiens roumains, tenu à Alba Iulia, en septembre 2022¹. Les discussions autour de la biographie constituent un autre exemple suggestif pour le décalage entre les contributions conceptuelles apportées par les historiens et celles mieux mises en avant par les auteurs issus des autres domaines.

Parmi ces derniers c'est le cas de Jean-Paul Sartre avec son ouvrage *Questions de méthode* (1957) visant à intégrer l'existentialisme et la psychanalyse au marxisme afin de corriger de cette manière l'effacement du rôle de l'individu devant celui des masses, propre au matérialisme historique cher à lui. Certes, pour l'écrivain et le philosophe raconter une vie, c'est forcément la trahir, le rôle du biographe n'étant pas différent de celui du *traduttore, traditore*, mais cette prise de conscience n'est pas pour autant une raison pour renoncer au travail biographique : bien au contraire, elle l'oblige à s'armer d'une méthode pour permettre non pas à reproduire une vie mais à essayer de la comprendre. La monumentale biographie consacrée à Flaubert dans *L'Idiot de la famille* (1971-1972) est la meilleure illustration de la mise en pratique de sa conception, « montrer un homme et montrer une méthode », comme il s'en expliquait lui-même dans un entretien publié dans *Le Monde*².

On a beaucoup analysé l'importance de ce livre « à la fois roman, biographie, autofiction, somme philosophique » dans l'expérimentation du récit biographique fondé sur un structuralisme ouvert à la dimension historique des systèmes sociaux, et respectueux de la singularité du vécu individuel. Sartre insiste ici en particulier sur la nécessité de comprendre « un homme dans sa totalité », et, s'agissant d'un écrivain, sur la nécessité de considérer son œuvre comme une source d'analyse de sa vie, et sa vie comme une source pour expliquer son œuvre. Cette nouvelle vision de la biographie n'est pas pourtant entièrement positive. *L'Idiot de la famille* s'est également attiré des critiques pour l'impérialisme de la méthode qui a fini par « ligoter Flaubert sur le lit de Procuste » pour satisfaire les propres constructions imaginées par Sartre³.

Néanmoins, le philosophe et l'écrivain a surmonté ses réticences initiales sur les possibilités de la biographie d'être le miroir d'une vie, et a réalisé une œuvre majeure du genre biographique. Son exemple est différent de celui d'un Pierre Bourdieu, qui

¹ Stefan Lemny, « “Divanul sau gălceava” filosofului cu istoria. Glose istoriografice », in Laura Stanciu, Cosmin-Popa Gorjanu (ed.), *Istoria azi*. Congresul național al istoricilor români, Alba Iulia, 8-10 septembrie 2022, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2023, p. 97-109.

² Gilles Philippe, « L'Idiot de la famille : repères chronologiques », *Recherches & Travaux* [En ligne], 71 | 2007, mis en ligne le 15 avril 2009, consulté le 02 mars 2024. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.244>

³ Julie Anselmini et Julie Aucagne, « Présentation », *Recherches & Travaux* [En ligne], 71 | 2007, mis en ligne le 15 avril 2009, consulté le 02 mars 2024. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.216> ; Nao Sawada, « Biographe malgré lui », *Recherches & Travaux* [En ligne], 71 | 2007, mis en ligne le 15 avril 2009, consulté le 02 mars 2024. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.223> ; Grégory Cormann, « L'indisable sartrien entre Merleau-Ponty et Lacan », *Recherches & Travaux* [En ligne], 71 | 2007, mis en ligne le 15 avril 2009, consulté le 02 mars 2024. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.243>

donnera un nouvel éclat particulier à l'analyse épistémologique dans ce domaine : bien qu'assez court, son texte aura un immense impact par sa manière provocatrice de dénoncer ce qu'il appelle « l'illusion biographique ».

Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un "sujet" dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre compte d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations¹.

Autrement dit, pensait le grand sociologue, « traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements », c'est l'« illusion rhétorique », ou encore la « convention rhétorique », forcément « arbitraire », du roman « comme histoire cohérente et totalisante² ».

Bourdieu n'exprime pas bien évidemment l'opinion de tous les sociologues sur le sens de la biographie. C'est de son propre camp disciplinaire qu'il a subi d'ailleurs les attaques les plus vigoureuses contre son analyse.

On a beaucoup glosé sur la métaphore du métro – écrira plus tard Nathalie Heinich –, mais je m'attarderai plutôt ici sur le sens de ce « rendre compte » [d'un trajet dans le métro – S.L.]. S'agit-il d'*expliquer* la logique objective d'un choix d'itinéraire par une mise à plat (une « objectivation », dans son langage) de l'ensemble des trajets possibles ? Ou bien s'agit-il de *comprendre* la façon dont ce trajet-ci est vécu par le voyageur ?³.

Sans entrer dans les dédales des débats sociologiques, l'attaque constructiviste et structuraliste de Bourdieu contre l'approche biographique est critiquable aussi d'une perspective historiographique. Son attaque est représentative en cela du malentendu qui persiste dans le dialogue interdisciplinaire concernant ce genre et, de surcroît, de l'injuste ignorance concernant les contributions des historiens. Le réputé sociologue insurgé contre les biographies en pleine vogue à son époque (encore un rappel que leur vogue ne date pas d'aujourd'hui !), en doutant de leur fiabilité épistémique, aurait pu éviter les sarcasmes de ses confrères de profession développés un quart de siècle après la publication de son texte, s'il avait tenu compte des enseignements transmis par les historiens, et pas de moindre importance. Il s'impose de rappeler en ce sens les travaux de Lucien Febvre, l'un des pères, à côté de Marc Bloch, de l'École des *Annales* Avant Sartre ou encore avant Bourdieu, il n'ignorait pas les difficultés, voire les limites, du discours biographique. Mais, à différence de ce dernier, il n'y voyait pas une raison de

¹ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, p. 71.

² *Ibidem*, p. 69-70.

³ Nathalie Heinich, « Pour en finir avec l'"illusion biographique" », *L'Homme*, 195-196, 2010, p. 425. DOI : 10.4000/lhomme.22560

renfoncer à ce genre de travail. Il considérerait son livre *Marin Luther, un destin* paru en 1928, comme une biographie *possible*, non pas une biographie dans le sens positiviste du terme, mais comme un effort de comprendre un personnage qui a joué un rôle décisif dans l'histoire de l'humanité, « un jugement sur Luther, pas davantage ». De cette date, Lucien Febvre défendait ainsi une nouvelle conception de la biographie historique :

Dessiner la courbe d'une destinée qui fut simple mai tragique ; repérer avec précision les quelques points vraiment importantes par lesquels elle passa ; montrer comment, sous la pression de quelles circonstances, son élan premier dut s'amortir et infléchir son tracé primitif ; poser ainsi, à propos d'un homme d'une singulière vitalité, ce problème des rapports de l'individu et de la collectivité, de l'initiative personnelle et de la nécessité sociale qui est, peut-être, le problème capital de l'histoire : tel a été notre dessein¹.

Cette exigence ne concerne pas seulement les personnalités historiques ou le travail de l'historien. Toute individualité quel que soit son importance ou son domaine d'activité s'inscrit dans un parcours collectif, contribue à l'éclairer ou s'explique en rapport avec celui-ci. Une corrélation plus facile à énoncer qu'à mettre à l'œuvre. Un déterminisme trop naïf risque toujours de constituer un piège qui consiste à considérer une vie comme le reflet ou même le produit d'une société. En sortant de la nuit de l'histoire le cas de l'énigmatique enfant Kaspar Hauser, Hervé Mazurel fait de l'« histoire abyssale » et de l'« anthropologie sensible » une clé – une clé de plus – pour un déterminisme plus profond, qui puise ses sources dans les tréfonds de l'histoire. Il s'y attarde sur un personnage qui, n'étant relié ni à son temps, ni à un groupe, ni à une génération, n'est pas révélateur de l'histoire sociale ou culturelle, mais qui est « riche d'enseignements sur les relations de l'inconscient et de l'histoire ² ». Bien plus. Le fait que l'exemple choisi se trouve à la limite de l'histoire, si ce n'est, à certains égards, en dehors de l'histoire, offre la possibilité « d'en apprendre beaucoup, en creux, sur l'historicité qui se trouve logée jusqu'aux tréfonds de nous-même³ ».

Mais la recherche à tout prix d'un lien de causalité entre le parcours individuel et l'histoire collective risque également d'enlever au premier élément de cette équation sa signification paradigmatique essentielle dans ce qu'il représente dans la perspective de l'histoire globale : autrement dit, comprendre la collectivité par l'expérience particulière des individus et, vice-versa, les individus, à travers l'histoire collective. Je pense pour illustrer la première perspective à l'exemple de Rabelais sur lequel s'est arrêté Lucien Febvre pour montrer grâce à lui à quel point le christianisme encadre la vie collective au XVI^e siècle français (*Rabelais ou le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, 1942), ou, concernant la seconde perspective, à la biographie de Franco Venturi, *Jeunesse de Diderot* (1939) reconstruite, faute de documentation suffisante,

¹ Apud François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, Le Découverte (2005), 2011, p. 237.

² Hervé Mazurel, *Kaspar l'obscur ou L'enfant de la nuit († 1833). Essai d'histoire abyssale et d'anthropologie sensible*, Paris, La Découverte, 2020, p. 23.

³ *Ibidem*, p. 24.

uniquement à partir des témoignages des personnages qui l'ont entouré et de la connaissance de leur époque¹. Ces deux perspectives, séparément, ou même ensemble, quand elles peuvent se compléter et s'éclairer réciproquement,² ont le mérite d'imprimer à la biographie, quel que soit son héros, sa valeur historique. Je parle bien évidemment d'un genre idéal, comme œuvre de l'historien et de l'historiographie contemporaine, sans vouloir nier pour autant ni le rôle de la biographie littéraire ou fictive, ni celui de la biographie historique classique, positiviste, dont l'auteur égrène avec précision les faits d'une vie de la naissance jusqu'à sa mort. Un genre idéal qui donne à la biographie ses lettres de noblesse non pas seulement comme création historique, mais aussi comme texte philosophique, psychologique et littéraire, en participant ainsi à une possible anthropologie historique dont rêvait Claude Lévi-Strauss et, sur ses traces, par Françoise Héritier³.

Le champ thématique digne de cette investigation est aussi divers comme les vies de ceux qui, d'une manière ou d'une autre, du prince au mendiant, font l'histoire. Au palier supérieur se trouvent bien évidemment les personnages dont le destin a marqué le cours de l'histoire des peuples et du monde : les dirigeants des États, des grands stratèges et conquérants militaires, des fondateurs des religions, des grands réformateurs ou des révolutionnaires etc. Combien des biographies n'ont pas inspiré les vies d'Alexandre le Grand, de Louis XIV ou Napoléon, de Robespierre, Lénine, Staline ou Hitler, ou, sur un autre plan, les vies de Jésus, Issus, de Mohamed, Martin Luther ?

La multiplication de ces œuvres pose d'ailleurs des problèmes spécifiques, d'autant plus que leur base documentaire n'a pas enregistré de renouvellements substantiels d'un auteur à l'autre. Cependant, l'image d'un Robespierre dans la lecture d'Albert Mathiez ou d'Albert Soboul, pour donner un exemple, est difficilement comparable à celle proposée plus récemment par Jean-Clément Martin ou Hervé Leuwers, ce qui est significatif pour les différences de vision proposées malgré l'utilisation des mêmes sources.

Mais il y a aussi ces « oubliés » de l'histoire, le sujet cher aux historiens marxistes qui les ont étudiés sous l'angle de l'histoire des masses, sans en monopoliser pour autant l'intérêt.

¹ *Apud* Giovanni Levi, « Les usages de la biographie », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 44^e année, N° 6, 1989, p. 1331. doi.org/10.3406/ahess.1989.283658

² Tel que le souhaitait idéalement Jean-Paul Sartre : « un homme n'est jamais un individu ; il vaudrait mieux l'appeler un *universel singulier* : totalisé et, par là même, universalisé par son époque, il la retotalise en se reproduisant en elle comme singularité. Universel par l'universalité singulière de l'histoire humaine, singulier par la singularité universalisante de ses projets, il réclame d'être étudié simultanément par les deux bouts », *L'Idiot de la famille*, *apud* Julie Anselmini et Julie Aucagne, « Présentation », loc. cit.

³ Daniel Fabre, Jeab Jamin, Marcello Messenzion, « Jeu et enjeu ethnographiques de la biographie », *L'Homme*, 195-196, 2010, p. 7-20 ; Gérald Gaillard, *Françoise Héritier, la biographie*, Paris, Odile Jacob, 2023.

Nicolae Iorga avait montré également sa sensibilité dans un bel article, intitulé d'une manière suggestive « *Istoria țerii prin cei mici* » (*Revista istorică*, VII, 1921, N° 1-3), dans la définition qu'il donnait aux « gens d'en bas » :

*cei modești și puțin cărturari, cari nu se gândesc la nici un patron, nici la un public, ci pun pe hârtie tot ce știu, din simplul impuls instinctiv de a nu lăsa ca faptele să se piardă, ori din nevoia de a face și pe alții necunoscuți, martori ai suferințelor, isprăvilor și întâmplătoarelor bucurii ale lor*¹.

Les recherches historiques des derniers cinquante ans ont poussé l'interprétation et la mise en pratique plus loin quand la biographie historique a scruté des existences des plus ordinaires, telles celles des criminels de Michel Foucault, Philippe Artières et Dominique Kalifa, du meunier frioulan de Carlo Ginzburg, du compagnon vitrier de Daniel Roche, du sabotier d'Alain Corbin ou du paysan qui s'est fait voler son identité de Natalie Zemon Davis.

En réponse aux critiques de s'intéresser à des cas marginaux ou même « d'exception normale », Carlo Ginzburg, un des pères de la micro-histoire, a démontré, au contraire, la nécessité « de partir de détails apparemment marginaux pour saisir le sens global d'une réalité obscurcie par les brouillards de l'idéologie », « l'idée qu'on ne pourrait généraliser qu'à partir de cas normaux (ou du moins considérés comme tels) » étant virulemment considérée par lui non seulement « paresseuse », mais aussi « insensée »².

Entre ces extrêmes de la scène historique, il existe encore une catégorie des personnages à divers échelles de zones de milieu : celle des « faiseurs » d'histoire plus ou moins importants, plus ou moins connus, mais représentatifs des franges beaucoup plus larges de la société. C'est le cas des biographies consacrées aux acteurs de la Révolution française qui ont connu une explosion depuis le moment du Bicentenaire, en partie sous l'impulsion donnée par Michel Vovelle³ et nombreux de ses disciples.

Cette direction apportera un air frais dans les recherches biographiques, non pas par la nouveauté des sujets explorés – de nombreux exemples similaires existent bien avant – que par la nouveauté de l'analyse. Et, pour cause, si l'histoire est, comme disait André Maurois, « la somme des petits actes et des petites volontés »⁴, son écriture ne peut pas devenir « un immense recueil de biographies », selon la mise en garde de Paul Veyne⁵. D'où la nécessité de concentrer l'analyse sur les personnages « représentatifs d'un certain milieu social, culturel ou politique, selon une démarche

¹ *Apud* <https://tudorvisanmiu.wordpress.com/2014/04/14/istoria-tarii-prin-cei-mici/>

² Pierre-Henri Ortiz, « Carlo Ginzburg : passé et présent », *Nonfiction*, 30 août 2011, https://www.nonfiction.fr/article-4929-carlo_ginzburg_passe_et_present.htm.

³ Michel Vovelle, *L'Irrésistible Ascension de Joseph Sec bourgeois d'Aix*, Aix, Edisud, 1975 ; Idem, *Théodore Desorgues ou la désorganisation : Aix-Paris, 1763-1808*, Paris, Seuil, 1985.

⁴ André Maurois, « Aspects de la biographie », in Idem, *Œuvres complètes*, VI, Paris, Fayard, 1930, p. 18.

⁵ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 48.

différente de celle propre aux études prosopographiques, aussi importantes dans l'exploration de la vie collective.

Toute la question est de savoir ce qui est « représentatif », comment on pourrait apprécier la capacité d'un acteur de la scène historique d'être « représentatif » de l'ensemble de ses pairs ou des masses entières de population ?

La réponse se trouve peut-être dans l'ingéniosité du biographe de proposer une *problématique*, en permettant de comprendre la spécificité de son héros et de son activité à travers son époque et, en même temps, de mieux comprendre son époque à travers son exemple particulier. Tel fu le cas, pour donner un exemple, d'un illustre méconnu de la Révolution, l'aristocrate révolutionnaire Antonelle, sujet d'une belle biographie de Pierre Serna dont les mérites ont été relevés par Claude Mazauric. Non pas seulement le personnage « sort grandi incontestablement du livre qui lui est consacré : une belle figure de penseur à l'esprit acéré et de combattant lucide qui a su prendre sa place dans l'arène politique arlésienne puis nationale et parisienne, de 1790 à 1800 ». Mais surtout, il « nous oblige à reconsidérer l'histoire du Directoire au regard d'une transition longue, des années 1780 jusqu'en plein cœur de la (prétendue) Restauration¹ ». Ainsi, grâce à son personnage, Pierre Serna a fait un pas en avant dans l'exploration d'une „anomalie politique française”, cette „France de l'extrême centre”, conformément à son concept².

L'idée de comprendre la Révolution française à travers des hommes méconnus m'a conduit à mon tour dans le travail dédié à Jean-Louis Carra, ce « Rousseau des ruisseaux », selon l'expression de Robert Darnton, voyageur en Moldavie sous le règne de Grégoire Ghika, qui s'est distingué après 1789 comme un redoutable journaliste. Son parcours relève autant une lecture originale de la Révolution que la découverte d'une problématique essentielle : la manière dans laquelle un fécond plumiste a contribué à l'idéologie révolutionnaire et, par ce biais, à la marche de la Révolution. Personne n'a mieux saisi le sens de cette biographie que l'historien Emmanuel Le Roy Ladurie qui avait salué ici « une contribution de toute premier ordre quant à la connaissance des origines et des développements de la Révolution française à travers un homme », mais aussi « pour une compréhension en profondeur des illustres origines de la France contemporaine, ce chantier ouvert par Hippolyte Taine et jamais refermé depuis³ ».

Ces quelques appréciations montrent un idéal auquel devait aspirer aujourd'hui une démarche biographique pour qu'elle ne se résume pas à une étude en soi. Il appartient à chaque auteur d'en relever, grâce à son talent, l'intérêt bien au-delà de son individualité. Cette quête, il va de soi, n'a pas règles préétablis, chaque sujet réclamant

¹ Claude Mazauric, « Pierre Serna, Antonelle, aristocrate révolutionnaire (1747-1817), Paris, Éditions du Félin, 1997 [...] », *Annales historiques de la Révolution française*, 1998, p. 776-779.

² Pierre Serna, *Antonelle. Aristocrate révolutionnaire. 1747-1817*, Paris, Éditions du Félin, 1997 et idem, *La République des girouettes. 1789-1815 et au-delà. Une anomalie politique française, la France de l'extrême centre*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2005.

³ Emmanuel Le Roy Ladurie, « Préface », in Stefan Lemny, *Jean-Louis Carra (1742-1793), parcours d'un révolutionnaire*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.

ou dictant sa propre biographie. Toute la difficulté du biographe est donc d'inscrire son héros dans un cadre d'historicité, à la fois comme témoin et acteur, quel que soit la scène de son action, d'une époque.

Difficulté d'analyse mais aussi d'écriture. Car redonner une nouvelle vie, à travers la biographie, à un personnage n'est pas seulement une démarche historique. Ces mots de Lucien Febvre doivent nous guider :

Soyons historiens. Ce qui veut dire : ne tuons pas une seconde fois les morts. Ne leur ôtons pas, bien plus que leur vie matérielle, leur vie spirituelle – ce qu'ils ont pensé, aimé et cru – et cela, obliquement, en substituant tout simplement à leur pensée véritable, à leurs croyances, à leurs amours [...] Donnons-nous le spectacle, bien plus émouvant, de leurs vies vraies, de leurs passions qui furent jeunes, de leurs espoirs qui ne furent point les nôtres¹.

¹ Lucien Febvre, *Amour sacré, amour profane. Autour de l'Heptaméron*, Gallimard, [1944], 1971, p. 356.

Nelu ZUGRAVU
(Universitatea
„Alexandru Ioan Cuza” din Iași) | **Frumosul fără chip.
Portretul împăratului în literatura/
istoriografia antică târzie**

Abstract: (The Aniconic Beauty: The Imperial Portrait in Late Antique Literature and Historiography) After a brief introduction regarding the current thematic and methodological orientations in the research of biography, especially the imperial one, in ancient literature/historiography, the conference addresses the mutations suffered by this literary genre in Late Antiquity, emphasizing the gradual diminution, until the disappearance, of the section dedicated to the sovereign's physical aspects. Whether it is the actual biography or any other literary form (historiography, panegyric, political poem, wedding poem, epistle, epigraphic eulogy, funeral speech, etc.), the individualizing elements of the emperor's body are blurred or missing, the sovereign becoming a quasi-aniconic existence. As in the moral domain, where the tendency of the authors is to emphasize a value, an idea incarnated by the *princeps*, in that of physical representation, the sovereign identifies with beauty itself. The phenomenon is closely connected with the philosophical-religious orientations specific to the era, which emphasized the idea of assimilation with divinity in its strongly aniconic dimension and radicalized the distinction between body and soul in favor of the latter (Neoplatonic metaphysics, henotheistic religiosity of a solar nature, Christianity), with the emergence of new forms of visual expression (the disappearance of theomorphic representations of sovereigns, the monumentality and hieratic rigidity of the emperor's images as expressions of his transcendental dimension, the centrality of the eyes in the imperial portrait, etc.), but also with the changes in imperial ideology (the monarch as the *eikon* of its celestial counterpart, brightness as an attribute of the sacred character of the monarchy, the inaccessibility of the sovereign, etc.). In all this context, *pulchritudo* becomes an ideological tool, on which conference will insist, making, of course, constant references to previous contributions: the source of *pulchritudo regia*; *forma* as a criterion of legitimacy; the expressiveness of imperial *vultus*; *fulgor oculorum*; the immateriality of the imperial body and its radiant solarly.

Keywords: *Late Antiquity, biography, pulchritudo regia, forma, forma divina, imperial ideology.*

Rezumat: După o scurtă introducere privitoare la orientările tematice și metodologice actuale din cercetarea biografiei, în special a celei imperiale, în literatura/istoriografia antică, conferința abordează mutațiile suferite de acest gen literar în antichitatea târzie, accentuând asupra diminuării treptate, până la dispariție, a „rubricii” dedicate aspectelor fizice al suveranului. Fie că este vorba de biografia propriu-zisă, fie de oricare altă formă literară (istoriografie, panegiric, poem politic, poezie nupțială, epistolă, elogiu epigrafic, discurs funebru ș.a.), elementele individualizatoare ale corpului împăratului sunt estompate sau lipsesc cu desăvârșire, suveranul devenind o existență cvasi-aniconică. Ca și în domeniul moral, unde tendința autorilor este de accentua asupra unei valori, a unei idei încarnate de *princeps*, în cel al reprezentării fizice, suveranul se identifică cu frumusețea însăși. Fenomenul se află în strânsă conexiune cu orientările filosofico-religioase specifice epocii, care au accentuat ideea asimilării cu divinitatea în dimensiunea sa puternic aniconică și au radicalizat distincția dintre corp și suflet în favoarea celui din urmă (metafizica neoplatoniciană, religiozitatea henoteistă de natură solară, creștinismul), cu emergența unor noi forme de expresie vizuală (dispariția reprezentărilor theomorfe ale suveranilor, monumentalitatea și rigiditatea hieratică a imaginilor împăratului ca expresii ale dimensiunii transcendente a acestuia, centralitatea ochilor în portretul imperial etc.), dar și cu schimbările din ideologia imperiale (monarhul ca *eikon* a omologului său celest, luminozitatea ca atribut al caracterului sacru al monarhiei, inaccesibilitatea

suveranului etc.). În tot acest context, *pulchritudo* devine un instrument ideologic, asupra căruia va insista comunicarea, făcându-se, în mod firesc, referiri constante la contribuțiile anterioare: sursa lui *pulchritudo regia*; forma ca criteriu al legitimității; expresivitatea lui *vultus imperial*; *fulgor oculorum*; imaterialitatea corpului imperial și solaritatea radiantă a acestuia.

Cuvinte-cheie: *Antichitatea târzie, biografie, pulchritudo regia, forma divina, ideologie imperială.*

Introducere

Studiul biografiilor antice, în general, al celor ale împăraților romani, în special, se bucură încă de un interes deosebit, așa cum o arată numeroasele contribuții apărute în ultimele decenii. Fie că dezvoltă aspecte fundamentate pe orientări tematice și metodologice mai vechi, fie că se aliniază direcțiilor epistemologice recente dintr-un domeniu sau altul al cercetării literar-istoriografice, ele au contribuit nu numai la aprofundarea biografiei ca gen literar (tipologii, public, caracter, tehnică, funcții etc.), ci și la înțelegerea mai nuanțată a unor laturi obscure, tratate inadecvat sau insuficient revelate ale vieții și activității unor personalități antice, cu precădere, ale suveranilor. În acest sens, pe lângă lucrările de sinteză sau articolele având un caracter mai general dedicate biografiei antice (Grant 2005, 76-81; Smith 2016, 20-63; De Temmerman (ed.) 2020; Baroud 2022, 149-173), pot fi amintite interesante, inovative și, uneori, provocatoare realizări venite din analiza revizuită a surselor (Baar 2012; Gangloff 2019; Schultz 2019; Taveira Baptista, Ribeiro Leite 2021, 262-283), dinspre „venerabila” interpretare fiziognomonică (Rohrbacher 2010, 94-103; Vidén 2018, 37-48; Chazal 2021; Le Person-Rolland 2022, 35-56) ori paideutică și evaluativă («miroirs de prince») (O’Meara, Schamp 2006; Pottier 2016, 405-418; Cartoux, Orsini 2018; Gangloff (ed.) 2022), din sfera naratologiei (Ross 2016; Burgersdijk 2016, 240-256), a intertextualității (O’Gorman 2009, 231-242; Kelly 2009; Fantuzzi 2013; Woodman 2015, 254-268; Baragwanath 2017, 155-171; Roisman 2017, 250-266; Chrysantou 2018) și a teoriei discursului (Frazão José 2014, 78-99), din domeniul grupat de exegeza de limbă engleză sub noțiunile de “fictionality”, “fictionalization”, “fictiveness”, “fictivity”, “fiction” (Borghart, De Temmerman (eds.) 2010; Cullhed 2015; De Temmerman, Demoen (eds.) 2016; Rohrbacher 2016; Kemezis 2018, 302-313), dinspre așa-numitele “political/pragmatic biographies”, considerate alternative mai adecvate la “moral biographies” (De Bois, Bons, Kessels, Schenkeveld (eds.) 2004; Jacobs 2018; Klooster 2020, 323-333), din spațiul studiilor moderne despre conducere (“leadership studies”) (Manders, Slootjes (eds.) 2020) și al celor originare mai ales în psihologia politică despre “character assassination” (Icks, Shiraev (eds.) 2014; Ash 2016, 200-216; Samoilenko, Icks, Keohane, Shiraev (eds.) 2020; Icks 2024, 641-657), dinspre cercetările fenomenului identitar, biografia fiind catalogată drept o „arenă a identității intelectuale” (Urbano (ed.) 2013), dinspre conceptul «biohistoire politique» atribuit lui Foucault (Perez 2020, 17-20), materializat, printre altele, în investigarea

multifațetată a corpului suveranilor («le corps des souverains») («la Césarite», “corporeality”, «la santé du prince», «la mort du prince» etc.) (Prost, Wilgaux (eds.) 2006; Fögen, Lee (eds.) 2009; Meister 2012; Benoist 2012, 261-278; Ash, Mossman, Titchener (eds.) 2015; Foa, Malamut, Zaremba (eds.) 2016; Husquin 2020; Gangloff, Maire (eds.) 2020; Le Doze (ed.) 2021; Gangloff, Gorre (eds.) 2022; Becker 2024, 23-36). Acestea din urmă le putem alătura orientarea care analizează diversele *vitae imperatoriae* ca biografii politice și ecou al mutațiilor petrecute în sfera spirituală, religioasă și estetică în antichitatea târzie, inclusiv în domeniul reprezentării și al percepției corpului împăratului; contribuțiile de pionierat și programatice sunt datorate lui Valerio Neri (Neri 2004; Neri 2017, 57-66; Neri 2019). În această direcție ne înscriem și noi, abordând mai jos un aspect mai puțin cercetat, anume instrumentalizarea ideologică a frumuseții împăratului ca element central al noii teologii politice manifestate în antichitatea târzie – așa-numită „regalitate/monarhie sacră”, teoretizată relativ recent de istoricul brazilian Gilvan Ventura da Silva (da Silva 2015).

Împăratul ca întruchipare a frumuseții în antichitatea târzie

Una dintre mutațiile semnificative petrecute în redactarea de *bioi/vitae* în antichitatea târzie se observă în domeniul conținutului: fie că este vorba de biografia propriu-zisă sau de oricare altă formă literară care conține “biographical sketches” (breviar, istoriografie, panegiric, poem politic, poezie nupțială, epistolă, elogiul epigrafic, discurs funebru ș.a.), tendința este de restrângere, până la dispariție, a „rubricii” dedicate aspectelor fizice ale unei personalități. În *Relationes* X-XII rostite între decembrie 384 și ianuarie 385, cunoscutul om politic roman Symmachus anunța principilor Valentinian II, Theodosius și Arcadius moartea lui Vettius Praetextatus și solicita, în virtutea excelenței acestuia în *uirtus* – *uir omnium domi forisque uirtutum* (*Rel.* X, 1); *uirtutum omnium uir* (*Rel.* XI) –, aprobarea pentru ridicarea unei statui, ca omagiu adus virtuții (*de honore uirtutis*) (*Rel.* XII, 2); suntem departe de ceea ce conținea elogiul funebru al lui Lucius Cornelius Scipio Barbatus, consul în 290 î.Hr., conform căruia *uirtus* a acestuia era egalată de frumusețea fizică: *fortis uir sapiensque, quouis forma uirtutei parisuma fuit* (*CIL* I² 7).

Și în cazul împăraților, punctul de greutate se mută pe dimensiunea morală și etică a personalității – *natura et mores, virtutes et mores, mores, boni mores* etc., conform autorilor vremii; *res gestae, acta* sau *facta principum* – nelipsite – le augmentează, le hiperbolizează; tetrarhii, spunea retorul Eumenius într-o *oratio* din 298, sunt stăpânii tuturor virtuților (*virtutum omnium domini*) (*Pan.*, V [9], 20, 1). În schimb, descrierea aspectelor fizice se diminuează ca întindere sau chiar dispăre. Când, totuși, aceasta își găsește loc în paginile unor scrieri, ea răspunde unui imperativ ideologic amplu difuzat prin intermediul literaturii, istoriografiei, epigrafiei, numismaticii, artei târzii, anume inserția într-un model politic prin *comparationes* cu repere tradiționale de *summi viri* republicani sau principii din perioada Imperiului clasic recunoscuți inclusiv pentru desăvârșirea somatică (Zugravu 2022, 309-335); așa

procedează, de exemplu, autorul anonim al *Epitome-i de Caesaribus* în primii ani ai veacului al V-lea când, caracterizând fizicul lui Theodosius, îl aseamănă cu Traianus:

Fuit autem Theodosius moribus et corpore Traiano similis, quantum scripta ueterum et picturae docent: sic eminens status, membra eadem, par caesaries, os, absque eo quod illi aliquantum uellendo steriles genae, neque tam ingentes oculi erant, nescio an et tanta gratia tantusque flos in facie seu tanta dignitas in incessu. („Așa cum ne arată scrierile celor vechi și imaginile, Theodosius seamăna la fire și la trup cu Traianus: aceeași statură înaltă, aceeași conformație fizică, părul și fața erau la fel, doar că la Traianus, prin epilare, pomeții obrazilor erau ceva mai netezi și nici ochii nu erau așa de mari; nu știu dacă avea și atâta farmec, atâta strălucire a chipului sau atâta distincție a mersului.”) (Epit. De Caes., LXVIII, 8) (Moreno-Ferrero 2013, 133-134)¹.

Însă, așa cum spuneam, tendința generală e de reducere sau abandonare a interesului pentru portretul fizic. Un exemplu semnificativ îl reprezintă necroloagele care încheie capitolele dedicate suveranilor din veacul al IV-lea în *Res gestae* ale lui Ammianus Marcellinus: însușirile bune și rele ale lui Constantius II (*bonorum... vitiorumque eius*) (XXI, 15, 1) sunt descrise în 18 paragrafe (XXI, 16, 1-18), celor fizice rezervându-li-se doar unul singur (XXI, 16, 19); din cele 27 de secțiuni în care caracterizează sintetic domnia și personalitatea lui Iulianus (XXV, 4, 1-27), unul înfățișează aspectul fizic (XXV, 4, 22) – celelalte elogiază faptele sale mari și distincția caracterului, care-l îndreptăteau să fie așezat printre eroii de altădată (*Vir profecto heroicis connumerandus ingeniis, claritudine rerum et coalita maiestate conspicuus*) (XXV, 4, 1); necrologul lui Valentinianus I se întinde pe trei capitole însumând 31 de paragrafe (XXX, 7-9), în 30 dintre ele descriindu-se *acta* (XXX, 7, 1-11), *vitia* (XXX, 8, 1-14), calitățile și faptele bune (XXX, 9, 1-6), unul singur amintind trăsături fizice ale principelui (XXX, 9, 6); la fel se întâmplă cu Valens: șapte dintre cele opt secțiuni ale portretului acestuia (XXXI, 14, 1-8) descriu *bona* și *vitia* (XXXI, 14, 1-6; 8). În lucrarea *Historiae abbreviatae*, care este o istorie a imperiului în microportrete de suverani de la Augustus la Constantius II, Aurelius Victor este și mai restrictiv: înfățișarea somatică a acestora lipsește cu desăvârșire, motivația fiind că, pentru un *summus rector*, conduita morală trebuie să fie superioară oricăror înzestrări fizice sau intelectuale (*Caes.*, 8, 8). Astfel, extrapolând o observație a lui Marie-Claude L'Huilier despre suveranii elogiați în *Panegyrici Latini* (L'Huilier 1986, 529-583; L'Huilier 1992), putem afirma că, în multe scrieri din antichitatea târzie, inclusiv în biografii,

¹ Vezi, de asemenea, comparațiile pe seama Gordienilor ale autorului anonim al *Historia-ei Augusta*: Gordianus cel Bătrân seamăna foarte mult cu Augustus, încât lăsa impresia că posedă vocea, obiceiurile și statura acestuia (*Gordianum seniore[m] Augusti vultum sic repraesentasse, ut et vocem et morem et staturam eiusdem ostentare videretur*), fiul său, Gordian II, părea foarte asemănător cu Pompei, deși nu se poate afirma că Pompei era corpulent (*filium vero Pompeio simillimum visum, quamvis Pompeius obesi corporis fuisse denegetur*), iar nepotul, Gordian III, așa cum arătau portretelor, amintea de figura lui Scipio Asiaticus (*nepotem autem, cuius etiam nunc imagines videmus, Scipionis Asiatici faciem rettulisse.*) (*SHA, Gord.*, XXI, 5).

împăratul încarnează mai degrabă o valoare decât o persoană, o idealitate decât o individualitate (*virtus, clementia, sanctitas* etc.) (Daguet-Gagey 2022, 281-309), iar în planul reprezentării fizice – o abstracțiune, nu un corp vizibil; elementele particulare ale corpului acestuia sunt estompate sau lipsesc cu desăvârșire, suveranul devenind o existență cvasi-aniconică. Fenomenul e în strânsă conexiune cu evoluțiile din sfera spiritualității epocii, în care păgânismul și creștinismul prezentau evoluții concordante: noi tendințe ale metafizicii platoniciene, care au radicalizat concepția din *Phaidon* despre diferența dintre corp și suflet în favoarea celui din urmă; ascensiunea ascezei în secolele III-IV, care a accentuat dimensiunea etică a relației corp-suflet și ideea evadării din trup; gândirea teologică și antropologică a Părinților Bisericii, care se concentra asupra necesității asimilării cu divinitatea în dimensiunea sa puternic aniconică și a frumuseții interioare și „invizibile” (Dzielska, Twardowska (eds.) 2013; Tsuchihashi 2015, 100-116; Marmodoro, Cartwright (eds.) 2018; Leatherbury 2023, 543-573); emergența unor noi forme de expresie vizuală – dispariția reprezentărilor theomorfe ale suveranilor (Rosso 2014, 217-260; Huet, Rosso 2022, 193-230), monumentalitatea și rigiditatea hieratică a imaginilor împăratului ca expresii ale dimensiunii transcendente a acestuia (Bogdanović (ed.) 2018; García Ruiz, Quiroga Puertas (eds.) 2021); schimbările din ideologia imperială, care subliniază sacralitatea monarhiei (da Silva 2015) – monarhul ca *eikon* a omologului său celest (Cadenas González 2016, 93-108), ținuta statuară (Amm., XVI, 10, 9-12 /10, 10: *immobilis, tamquam figmentum hominis*), centralitatea ochilor (Prusac 2011, 59-70), luminozitatea, solaritatea corpului (Marone 2016, 371-382) etc.

În acest context, dacă, fizic, împăratul nu este un corp, nu are un chip anume, atunci ce este? El este frumusețea însăși. În vremea lui Diocletianus, Menander Rhetor, teoreticianul discursului regal, includea frumusețea printre calitățile ce trebuiau exaltate și-l sfătuia pe orator să afirme că această calitate rivalizează cu cea a stelelor (Men. Rhet. III, 371.15). Sursele târzii abundă de exemple de suverani a căror *pulchritudo (forma)* era, fie cu adevărat memorabilă, fie redată în termeni exagerați de autori, cu scopul de a răspunde intereselor politice și obiectivelor ideologice ale grupurilor pe care le reprezentau sau de a se conforma tendințelor spirituale și artistice ale epocii: Augustus¹, Hadrianus², Aelius³, Antoninus Pius⁴, Verus⁵, Septimius

¹ *Epit. de Caes.*, I, 20: *fuit... corpore toto pulcher, sed oculis magis.*

² *SHA, Hadr.*, XXVI, 1: *forma comptus.*

³ *SHA, Hadr.*, XXVI, 1: *pulchritudo regia*; *Hadr.*, XXIII, 10: *forma*; *Ael.*, V, 1: *forma.*

⁴ *SHA, Ant. Pius*, II, 2: *fuit vir forma conspicuus*; de asemenea, *Epit. de Caes.*, XV, 4: *... tanti imperatoris... quam ornatu uultu serie pulchro...*

⁵ *SHA, Ver.*, X, 6: *fuit decore corpus.*

Severus¹, Geta², Pescennius Niger³, Diadumenus (Diadumenianus)⁴, Heliogabalus⁵, Aurelius Alexander⁶, Maximinus *filius*⁷, Gordianus II⁸, Gordianus III⁹, Valerianus *minor*¹⁰, Aurelianus¹¹, Galerius¹², Constantius I¹³, Constantinus¹⁴, Iovianus¹⁵, Theodosius¹⁶, Honorius¹⁷. Și femeile de spiță princiară se remarcă prin frumusețe deosebită, precum Iulia Domna, soția lui Septimius Severus¹⁸, Zenobia, regina Palmyrei¹⁹, Fausta, *puella* dată în căsătorie lui Constantinus²⁰, Eusebia, soția lui Constantius II²¹, Serena, fiica lui Honorius, fratele lui Theodosius I, soția lui Stilicho²², și sora sa Termanzia²³. În tot acest context, *pulchritudo* devine un instrument ideologic.

¹ SHA, Sev. XIX, 9: *decorus*.

² SHA, Geta, IV, 1: *fuit adulescens decorus*.

³ Pesc. Nig., VI, 5: *fuit... forma decorus*.

⁴ SHA, Macr., XII, 9: *egregius forma iuvenis*; de asemenea, SHA, Diad., III, 2: *Puer fuit omnium speciosissimus...*

⁵ SHA, Macr., IX, 3: înainte de domnie, impresiona prin *pulchritudo*, *statura* și *sacerdotium*; de asemenea, Heliog., XXIII, 5: purta o diademă cu pietre scumpe (*diadema gemmata*), ca să fie mai frumos (*pulchrior*); Herod., V, 3, 7: „Băiatul era în floarea tinereții și, la înfățișare, trecea drept cel mai frumos vlăstar al tineretului din vremea lui; și întrucât în una și aceeași faptură frumusețea trupului și floarea vârstei se întâlneau cu un chip plăcut la vedere, oricine l-ar fi putut asemui cu oricare dintre frumoasele statui ale lui Dionysos.”; V, 6, 10: „chipul lui frumos”.

⁶ SHA, Alex. Sev., IV, 4: *Et erat eius corporis, ut praeter venustatem ac cultum*.

⁷ SHA, Maxim., XXII, 7: *qui speciosissimus erat*; XXVII, 1: *pulchritudinis fuit tantae*; XXIX, 7: «*pulchrior imperator*»; de asemenea: XXVIII, 3: era defăimat pentru frumusețea (*pulchritudo*) lui nepătată (*incorrupta*), de parcă era coborâtă din cer (*divinitus*); XXIX, 3: «... *pulcher...* »; XXXII, 1: *tantam pulchritudinem oris fuisse in filio, ut etiam caput eius mortui iam nigrum, iam sordens, iam maceratum, diffuente tabo, velut umbra pulchri oris videretur*.

⁸ SHA, Gord., XVIII, 1: *forma conspicuus*.

⁹ SHA, Gord., XXXI, 4: *pulcher*.

¹⁰ SHA, Val., VIII, 1: *forma conspicuus*.

¹¹ SHA, Aur., VI, 1: *fuit decorus ad gratia*.

¹² Epit. de Caes., XL, 15: *pulcher corpus*.

¹³ Pan. VI [7], 3, 3-4: *caelestis... vultus... forma*.

¹⁴ Pan., VII [6] 16, 9: *venerabilis forma*; de asemenea, Eus., VC, I, 19.2: pe când era în armata imperială, era incomparabil în privința frumuseții corpului; vezi și *infra*.

¹⁵ Epit. de Caes., XLIV, 3: *Hic fuit insignis corpore*.

¹⁶ Pan. XII [2], 6, 2: *forma venerabilis*.

¹⁷ Claud., *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, I, 1: *Princeps corusco sidere pulchior*; 5: *Que digna formae laus erit igneae?*; 32: *pulcher*.

¹⁸ Aur. Vict., Caes., 21, 3: *forma*; SHA, Carac., X, 2: *pulcherrima*.

¹⁹ SHA, Tr. tyr., XV, 8: *mulier omnium nobilissima orientalium feminarum et ... speciosissima*.

²⁰ Pan. VI [7], 6, 2: *divinus decor*.

²¹ Iul., *Laus Euseb.*, 5: se remarcă prin noblețe, printr-o excelentă educație, printr-o inteligență nu mai puțin eminentă și printr-o frumusețe capabilă să pună în umbră pe cea a tuturor fetelor de vârsta sa, așa cum în fața strălucirii lunii aspectul stelelor se estompează.

²² Claud., *Carm.* 30, 69 (*pulchra Serena*), 121-122 (*pulchrum os*).

²³ Claud., *Carm.* 30, 121-122: *pulchrum os*.

Frumusețea imperială ca instrument ideologic

Pe urmele lui Platon, în biografia lui Apollonios din Tyana din *Vitae Philosophorum et Sophistarum*, Eunapios spunea că importantă este frumusețea în sine, nu o frumusețe anume (Eun., VS, II, 2), dar romanii au exploatat ideologic acest principiu filosofic: există o *forma imperatoria* (un fizic imperial, o frumusețe demnă de un împărat), o *pulchritudo regia* (o frumusețe impunătoare, demnă de un împărat) (SHA, Ael., V, 2): odată intrat în *Mediolanum* în 312, spunea un autor anonim în 313, toți contemplau *pulcherrima imperatoris forma* a împăratului Constantins (*Pan.*, IX [12], 7, 5). Această frumusețe specifică principilor e o dovadă a integrității fizice și morale a acestora – cu alte cuvinte, a congruenței dintre frumusețea somatică și cea morală – „frumusețea virtuții”, cum spunea Iulian în *Laus Constantii*, urmându-l pe Iamblichos (Iul., *Laus Const.*, 2 (3d)), *decor animi, forma virtutum*, după Claudius Mamertinus (*Pan.*, XI [3], 5, 3-4) –, care garantează *plenitudo potestatis* – așadar, capacitatea plenară de exercitare adecvată a puterii: într-un *panegyricus* rostit în 297 la *Augusta Treverorum* în cinstea lui Constantius Caesar, oratorul anonim spunea că pe chipul (*vultus*) acestuia se pot vedea semnele oricărei virtuți (*omnium signa virtutum*): *in fronte gravitatis* (pe frunte, gravitatea, seriozitatea, demnitatea), *in oculis lenitatis* (în ochi, blândețea, bunătatea, indulgența), *in rubore verecundiae* (în roșeața obrazilor, a feței, spiritul rezervat, stima, pudoarea), *in sermone iustitiae* (pe gură, dreptatea, spiritul de dreptate) (*Pan.*, IV [8], 19, 3). În egală măsură, *pulchritudo* dă strălucire, deopotrivă, lui *maiestas* (măreția, superioritatea care impune respect) difuzată de corpul imperial (*totius corporis diffusa maiestas*) și lui *dignitas* sau *decus* (prestanța, distincția, onoarea impusă în temeiul poziției ocupate, demnitatea, stima, autoritatea) emanată de chipul suveranului (*oris dignitas*), cum, pe urmele lui Plinius cel Tânăr¹, sublinia un alt orator în 312 (*Pan.*, IX [12], 19, 6); „cu frumusețea staturii și cu trăsăturile feței bine proporționate, avea prestanța cerută de maiestatea imperială (*atque pulchritudo staturae liniamentorumque recta compago maiestatis regiae decus implebat*)”, scria, mai târziu, și Ammianus Marcellinus despre împăratul Valentinianus I (Amm., XXIX, 9, 6); de asemenea, referindu-se la numirea direct ca *Augustus* a lui Gratianus *puer*, același istoric specifică faptul că acesta se distingea, printre altele, prin frumusețea chipului și corpul bine proporționat, însușiri prin care se putea compara cu cei mai aleși dintre vechii împărați (*quae imperatorem implesset cum veterum lectissimis comparandum*) (Amm., XXVII, 6, 15).

În schimb, un împărat indezirabil, un *malus princeps*, e diform sau asimetric în raportul dintre fizic și moral, degajând, astfel, imoralitate și, deci, inadecvare politică, așa cum se degajă din opiniile autorului anonim al *Historia-ei Augusta*, finalizată spre anul 400: Commodus, menționa el, „a avut un corp bine proporționat (*fuit forma quidem corporis iusta*), cu o privire însă de prostânc (*vultu insubido*), cum sunt de obicei oamenii beți (*ut ebriosi solent*)” (SHA, Comm., XVII, 3); înfățișarea lui Caracalla inspira răutate (*vultu etiam truculentior factus est*) (SHA, Carac., II, 1); Macrinus,

¹ Plin., *Pan.*, IV, 7: *iam honor capitis et dignitas oris*.

homo omnium vitiorum, era un adevărat histrion bătrân și urât (*histrion iam senior turpis*) (SHA, *Macr.*, V, 8); în sfârșit, Maximinus, cu a sa *magnitudo corporis* (SHA, *Maxim.*, II, 2), se aseamăna monștrilor legendari Cyclop, Busiris, Sciro, Falaris, Tyfon, Gigas (SHA, *Maxim.*, VIII, 5), comparație care avea menirea de a augmenta caracterul tiranic, sângeros, al principatului acestuia. Astfel, afiliat cercurilor senatoriale, opuse puterii imperiale autoritare, anonimul manipula descrierea aspectului somatic al suveranilor pentru a servi intereselor acestora. Dacă, așa cum tocmai am subliniat, Maximinus era demonizat pentru mărirea exagerată a corpului, aceeași caracteristică a unui uzurpator (*tyrannus*) inexistent, Celsus, era apreciată ca demnă de un suveran: *corporis magnitudine, ut dignus videretur imperio* (SHA, *Tr. tyr.*, XXIX, 2).

Izvorul acestei frumuseți? Ca și alte *bona* ale principilor (*mens, virtus, prudentia, providentia, potentia, vis, intellegentia* etc.), *pulchritudo* este un dar divin, o dovadă a nobleței sufletului, o expresie a naturii divine care se manifestă în împărat (*numen*), o valoare de excelență care asigură guvernarea desăvârșită a Imperiului terestru – proiecție a celui celest¹. Originea acestei idei coboară la Platon, fiind reluată de neoplatonismul epocii imperiale, în special de Plotin (Miles 1999; Gál 2022), și o întâlnim în două panegirice – unul rostit de un retor anonim în 310 în cinstea lui Constantin (Pan., VII [6], 17), iar celălalt de Latinus Pacatus Drepanius în 389 în onoarea lui Theodosius (Pan. XII [2], 6, 3): frumusețea fizică (*decor corporis*), frumusețea unui chip (*vultus*), citim aici, e o dovadă a faptului că acel corp (*corpus*) a devenit un *domicilium*, un *habitaculum* în care un spirit divin (*spiritus divinus; divinus animus*) a intrat să locuiască (*spiritus divinus intravit habitator*) (Pan. VII [6], 17, 3; XII [2], 6, 3); de aceea soldații i se închinau lui Constantin ca unui zeu – pentru că un aspect așa frumos precum avea el era, în mod cert, expresia divinității (*cuius tam pulchra forma est quam certa divinitas*) (Pan., VII [6], 17, 3); și, într-adevăr, menționa mai încolo, precum Apollo (*ut ille*) al cărui templu îl vizitase în Gallia (*Apollo tuus*), principele era *iuvēnis et laetus et salutifer et pulcherrimus* (Pan., VII [6], 21, 6).

Fiind o frumusețe de origine zeiască, e aproape imposibil de reprezentat artistic și de redat în cuvinte; ea e inefabilă (Iul., *Symp.*, 2 (308 A-B)). Pentru a înfățișa frumusețea divină (*divinus decor; divina species*) a Faustei și a lui Constantin pe pereții palatului din Aquileia, spunea un orator anonim într-un *panegyricus* din 307 în cinstea lui Maximianus și Constantin, pictorul s-a supus unei imens efort, deoarece, motiva el, spre deosebire de *deformitas* (urâtenia fizică), care se reproduce ușor datorită elementelor particulare, reprezentarea perfectă a lui *pulchritudo* e foarte dificilă, *quam rara est pulchritudo* (Pan. VI [7], 6, 2-5).

Astfel, translând în planul reflecției politice, *forma imperatoris* reprezintă un atribut vizibil al inserției suveranului în lumea divină, o dovadă a faptului că împăratul este o replică (*eikon*) pământească a omologului său celest, un simbol al elecțiunii divine a acestuia (Neira Faleiro 2003, 170-185) – în ultimă instanță, o dovadă a

¹ Precum Iupiter, care sălășluiește în înaltul cerului, dar prezența sa se resimte în întreaga lume, același lucru se întâmplă cu suveranii – *omnes terras omniaque maria plena esse vestri*, spunea despre tetrarhi retorul gallo-roman Mamertinus într-un *panegyricus* rostit în 291 (Pan., III [11], 14, 3).

caracterului sacru al instituției monarhice, concept ideologic vehiculat în panegiristica diarhică și tetrarhică, în *laus Constantini* a lui Eusebius, în discursurile politice ale lui Themistios (Orr. I-IV)¹ (da Silva 2015).

În egală măsură, *pulchritudo*, *forma* reprezintă un criteriu al legitimității dinastice. Cum se știe, principiul meritocratic și funcțional instituit de Diocletianus a dat faliment imediat ce acesta a abdicat în 305, impunându-se, începând cu a doua dinastie flaviană, principiul dinastic. În acest context, frumusețea este considerată, precum imperiul, un *patrimonium* familial, o moștenire proprie caselor îndreptățite să domnească, devenind, alături de ideea de sacralitate (*sacratissimus imperator*) (Lassandro 2000) și de eternitate a principelui (*aeternus princeps*) (Balbuza 2017, 103-126), un pilon al stabilității și perpetuității dinastiei. Ce anume dădea legitimitate elecțiunii la *imperium* a lui Theodosius? O spune foarte explicit oratorul Latinus Pacatus Drepanius într-un discurs rostit în 389 la Roma în prezența suveranului, după ce acesta îl eliminase pe uzurpatorul Magnus Maximus: o patrie fericită (*felix patria*), o casă ilustră (*domus clara*), o vârstă necontaminată (*aetas integra*), o experiență în activități militare și în domeniul civil (*militarium civiliumque rerum usus*) și o frumusețe divină (*forma divina*) (*Pan.*, XII [2], 3, 6); *virtus* (valoarea, curajul), continuă oratorul, a făcut ca Theodosius să merite imperiul, dar, la aceasta, *forma* (frumusețea) și-a adus contribuția sa (*sed virtuti addidit forma suffragium*): *illa praestitit ut oporteret te principem fieri, haec ut deceret* („valoarea/curajul a făcut ca, în mod inevitabil, tu să devii împărat, frumusețea a garantat că se cuvine/se cade (să fii împărat)”) (*Pan.*, XII [2], 7, 1). Această frumusețe e moștenită, deoarece chiar tatăl său ar fi putut fi principe nu numai pentru bărbăția (*fortitudo*) și înțelepciunea (*sapientia*) sa, ci și pentru frumusețea fizică și demnitatea sufletească (*sed decore etiam corporis et dignitate potuerit*) (*Pan.*, XII [2], 6, 2). Constantinus, spunea, de asemenea, un orator anonim în 310, nu este un *candidatus*, ci succesorul legitim (*successor legitimus*), împăratul desemnat (*designatus imperii*) (*Pan.*, VII [6], 4, 1), deoarece de la tatăl său Constantius a trecut în el atâta asemănare fizică (*tanta ex illo in te formae similitudo transivit*), încât se pare că natura însăși (*Natura*) l-a imprimat pe primul în fizionomia (*vultus*) celui deal doilea (*Pan.*, VII [6], 4, 3-4). La rândul lor, după oratorul Nazarius, fiii lui Constantinus (*beatissimi Caesares*) (*Pan.*, X [4], 1, 1; 2, 3; 5, 5; 38, 6) (este vorba despre Crispus și Constantinus II) reflectă propria imagine a tatălui (*illis simulacrum*) (*Pan.*, X [4], 3, 7).

Diformitatea, urâtenia fizică (*deformitas*), în schimb, e caracteristică uzurpatorilor, subliniind, o dată în plus, ilegitimitatea, inadecvarea pentru principat; ele infamează, „demonizează” pe *tyrannus* (Lassandro 2000, 37-39): Carausius, care, în Britannia, se sustrăgea autorității lui Diocletianus și Maximianus, era catalogat de retorul Mamertinus în discursul rostit în 289 în cinstea diarhilor ca fiind mai mult decât oribilul păstor cu trei capete (*pastor trinium capites deformis*) (Gerion) – anume, un monstru mult mai teribil (*prodigium multo taetrius*) (*Pan.*, II [10], 2, 1). La fel,

¹ Them., *Or.*, I, 13: împăratul este „chipul perfect al lui Dumnezeu și reproduce condiția Sa cerească pe pământ”.

Maxentius, *tyrannus* care terorizase Roma până la înlăturarea de către Constantinus, era caracterizat într-un *panegyricus* proconstantinian din 313 drept *monstrum* (*Pan.*, IX [12], 3, 5) și *deformis prodigium* (*Pan.*, IX [12], 17, 2)¹.

Frumusețea imperială, ca a oricărei ființe divine, e luminoasă și radiantă (Iambl., *De myst. Aegypt.*, II, 3): *Princeps corusco sidere pulchrior... Quae digna formae laus erit igneae?* („O, principe mai frumos decât un astru sclipitor... Care laudă va fi demnă de frumusețea ta intensă/arzătoare/luminoasă ca o flacără?”), se întreba Claudius Claudianus în *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae* (I, 1; 5), utilizând, așa cum a observat Ornella Fuoco, adjectivul *igneus*, sinonim cu *splendidus*, *lucidus*, *clarus*, pentru a hiperboliza frumusețea astrală, radiantă a lui Honorius (Fuoco 2013, 71). *Statua marmorea suo numine radians* stă scris pe o bază de statuie ridicată la Leptis cândva între 324 și 326 de guvernatorul provinciei Tripolitania în cinstea lui Constantinus. Observând folosirea neobișnuită de către lapicid a vb. *radiare*, sinonim, aproape, cu *fulgere*, cu scopul de a retoriciza luminozitatea orbitoare a *numen*-ului (forța divină pe care o degajă corpul imperial materializat statuar), Ignazio Tantillo a analizat cu subtilitate expresia în strânsă conexiune cu alte formule epigrafice ce evocă strălucirea statuiilor constantiniene (*statua aura fulgens*, *statua sub auro fulgens*, *statuam ... auri splend[ore fulgen]tem*, *statua aere insignis*, *statua auro inlustris*), dar și cu mențiunile din literatura panegiristă sau din opera eusebiană despre atributele solare ale figurii imperiale (Tantillo 2003a, 41-59; Tantillo 2003b, 985-1048).

Aceste trăsături ale frumuseții imperiale au generat în planul ideologiei politice tema așa-numitei fericirii imperiale care se revarsă precum o lumină binefăcătoare. Ea apare pentru prima dată în panegiristica din epoca diarhiei și a primei tetrahii, cum o demonstrează un discurs din 291 al lui Mamertinus (*Pan.*, III [11]) și altul din 297 al unui anonim (*Pan.*, IV [8]), care, sub forma metaforei luminii care se ridică și se difuzează, emphasizează retoric bunăstarea universală generată de politica reformatoare a împăraților: diarhii Diocletianus și Maximianus, apoi tetrahii Diocletianus, Maximianus, Constantius și Galerius inundă *tota Italia* și întreaga lume (*orbis*) cu o lumină strălucitoare (*clarior lux diffusa*), continuă, neîntreruptă de succesiunea zi-noapte, superioară, astfel, celei emanate de Soare și *cuncta sidera*, similară luminii eterne (*lux perpetua*) cu care Iupiter infuzează întregul univers (*mundus*); e o lumină binefăcătoare, care are drept efect *salus rei publicae*, *salus gentium* și o stare universală de fericire (*felicitas*): câmpurile încep să fie recultivate cu o fecunditate care întrece orice așteptare, culturile se dublează, grânarele se revarsă de atâtea cantitatea în exces de recolte, durata de viață crește, populația sporește, pădurile devin câmpuri (*Pan.*, III [11], 10-15; IV [8], 4, 3) – „obosim să tot cultivăm și să recoltăm (*metendo et vindemiando defecimus*)”, conchide Mamertinus (*Pan.*, III [11], 15, 4). A fost preluată întocmai de literatura proconstantiniană – panegirice (Constantin degajă o *serena lux*, spune, de exemplu, retorul Nazarius în 321) (*Pan.*, X [4], 5, 4), *carmina* ale lui Optatianus Porphyrius (*lux aurea mundi*; *lux aurea Romae*; *lux unica mundi*; *lux aurea*

¹ Vezi și *Pan.*, IX [12], 4, 3: comparația Maxentius-Constantinus: *ille despectissimae parvitatatis, detoris solutisque membris, nomine ipso abusiva appellatione mutilato, tu (quod sufficit dicere) tantus ac talis*.

saeculi) (Bruhat 2008; Wienand 2012, 419-444; Jones Hall 2024) și *Vita Constantini* a lui Eusebius (I, 43, 3). Se întâlnește și mai târziu, în epoca valentiniană, așa cum se desprinde din *Laudatio in Gratianum Augustum* a lui Symmachus rostită între 369-370: Gratianus este speranța unui nou ev (*noui saeculi spes*) (Symm., *Oratio* III, 2), al unui veac nou (*novum saeculum*) (Symm., *Oratio* III, 12), de aur (*aureum saeculum*), un veac al păcii, când Iustitia va reveni din cer pe pământ și când natura, deja fecundă, va garanta o abundentă recoltă (Symm., *Oratio* III, 9); de ce? pentru că aceasta anunța lumina nouă emanată de scaunele curule în momentul intrării în consulat a tânărului vlăstar imperial în ianuarie 366 (*vidimus in sellis curulibus nouum lumen*) (Symm., *Oratio* III, 2) (Pohlmann 2017, 112-123; Pohlmann 2018, 251-264).

Ideea tocmai discutată are o importanță aparte în teologia monarhiei sacre despre care aminteam, întrucât această luminozitate devine un fel de „cod” menit să protejeze „identitatea sacră și invulnerabilă a principelui” (da Silva 2015), se aseamănă cu o barieră ce oferă o accesibilitate limitată la persoana acestuia și impune un respect aproape religios (*veneratio*; *adoratio*) față de suveran (Emion 2020); cine reușește să ajungă în preajma împăraților și încearcă să-i privească, spunea oratorul Nazarius în 321, rămâne uluit, nefiind în stare să-i observe, pentru că e ca și cum ochii ar încerca să privească soarele (*Pan.*, X [4], 5, 1).

Elementul central al chipului aproape imaterial al împăratului îl reprezintă ochii, care, prin strălucirea, mărimea (*tam ingentes oculi*, se menționează în *Epitome de Caesaribus* despre ochii lui Theodosius) (*Epit. de Caes.*, XLVIII, 8) și imobilitatea lor hipnotizantă, probează o dată în plus frumusețea excepțională a principelui și caracterul suprauman al acestuia. Exemplele sunt foarte multe în literatura/istoriografia târzie, dar redăm aici câteva: „privirea ochilor săi /ai lui Alexander Severus – n.n./ era ca un foc dogoritor, ca o flacără puternică pe care n-o poți privi multă vreme” (*Nimius ardor oculorum et diutius intuentibus gravis*), citim în *Historia Augusta* (*SHA, Alex. Sev.*, XIV, 6); Claudius II Gothicus, se arată tot acolo, avea ochi strălucitori (*oculi ardenti*) (*SHA, Claud.*, XIII, 5); chiar și obosit, transpirat și acoperit de praf din cauza drumului, spunea oratorul Claudius Mamertinus într-o *gratiarum actio* rostită în 362, împăratul Iulian are ochi care scânteiază de lumina stelelor (*micantia sidereis ignibus lumina*) (*Pan.*, XI [3], 6, 4); deși încă *puer*, scrie Ammianus Marcellinus în *Res gestae*, pe Gratianus îl recomanda ca *Augustus* (în 367), printre altele, lumina strălucitoare a ochilor (*oculorum flagrantior lux commendabat*) (*Amm.*, XXVII, 6, 15). În portretistica literară imperială, motivul coboară la Suetonius, în biografia lui Augustus (*Aug.*, 79, 2), fiind reluat întocmai în *Epitome de Caesaribus*, la începutul veacului al V-lea:

Fuit... corpore toto pulcher sed oculis magis; quorum aciem clarissimorum siderum modo uibrans libenter accipiebat cedi ab intendendibus tamquam solis radiis aspectui suo. A cuius facie dum quidam miles oculos auerteret et interrogaretur ab eo cur ita faceret, respondit: „Quia fulmen oculorum tuorum ferre non possum”. („A fost frumos cu totul la trup, dar mai ales la ochi; făcând să le scapere strălucirea, aidoma celor mai luminoase stele, era flatat că cei ce-l vedeau se

fereau de privirea lui ca de razele soarelui. Când un soldat și-a întors ochii de la fața lui și a fost întrebat de el de ce o face, a răspuns: «Fiindcă nu pot îndura fulgerul privirilor tale»).

Dar banalitatea prozaică a descrierii lui *fulgor/ardor oculorum* tinde să lase loc unor mesaje mai profunde, apropiate de spiritualitate, aflate în concordanță cu preceptele filosofice, în special plotiniene¹, și tendințele estetice ale epocii, cum subliniam deja mai sus: ochii sunt sursa principală a frumuseții strălucitoare a suveranului, dovada tensiunii spirituale pe care acesta o emană, garanția unui principat exercitat rectiliniu.

Această strălucire naturală este accentuată de *insignia*, aspect asupra căruia sursele târzii insistă constant; iată câteva exemple: de îndată ce a primit dreptul de a purta vestimentația și însemnele puterii imperiale, scria biograful său anonim de la sfârșitul veacului al IV-lea, Diadumenius „a devenit strălucitor ca un astru, ca ceva din cer...” (*Hic ubi primum indumenta coccea et purpurea ceteraque castrensia imperii insignia accepit, quasi sidereus et caelestis emicuit*) (*SHA, Diad.*, III, 3); capul divin al lui Maximianus Herculus, arăta oratorul Mamertinus în 289, e încins de lumină ca o aureolă (*illa lux divinum verticem claro orbe complectens*), fapt datorat diademei de aur cu 12 raze pe care o purta (*Pan.*, II [10] 3, 2); când a fost numit *Caesar* la Mediolanum în 355, scria Ammianus Marcellinus, Iulianus strălucea în splendoarea purpurei (*digna suscipiebant imperatorii muricis fulgore flagrantem*) (*Amm.*, XV, 8, 16) – ales Augustus, strălucea în îmbrăcămintea de împărat (*fulgentem eum augusto habitu*) (*Amm.*, XX, 4, 22); intrând în Roma în 357 cu o ținută statuară și hieratică, Constantius al II-lea era încadrat de soldați ale căror scuturi, coifuri și platoșe radiau într-o lumină strălucitoare (*carusco lumine radians*) (*Amm.*, XVI, 10, 8). Astfel, această strălucire, această frumusețe luminoasă indusă reflectă două mutații semnificative din ideologia monarhiei imperiale: 1) caracterul liturgic, imprimat de sacralitate și mister, pe care îl îmbracă orice act public al suveranului (Rollinger 2024); 2) accentul pus din ce în ce mai puternic pe dimensiunea simbolică a corpului împăratului, devenit sinonim cu însemnele demnității imperiale, așa cum se desprinde fără echivoc din descrierea făcută de Eusebius de Caesarea lui Constantinus în momentul intrării acestuia în sala sinodului de la Niceea și pe care o redăm într-o traducere mai liberă: împăratul părea ca un înger celest al Domnului, purtând un veșmânt strălucitor ce arunca în jur talazurile de fulgere ale purpurei, împodobită fiind cu lumini strălucitoare de aur și pietre prețioase; acesta era aspectul său fizic (σῶμα); dar era clar că era ornat în suflet cu frica de Dumnezeu și devoțiunea; așa o arătau ochii ce priveau în jos, roșeața așternută în obraji, felul în care pășea și, de altfel, întreaga sa înfățișare, statura ce-o depășea pe a tuturor celor aflați în preajmă, frumusețea persoanei sale, splendida armonie a corpului și vigoarea de nebiruit a trupului – calități care, unite cu

¹ După Porphyrios, primul tratat din prima Enneadă a lui Plotin – *Despre frumos* (I, 6) – începea astfel: „Frumosul este în special în privire...” (*VP*, 4; 24).

blândețea de caracter și bunătatea, puneau în lumină, mai bine decât orice discurs, excelența sufletului său (ψυχή). (VC, III, 10, 3-4) (Meister 2022, 393-408).

Referințe bibliografice

Ediții de izvoare folosite

- Ammianus Marcellinus, *Istoria romană*, studiu introductiv, traducere, note și indice David Popescu, București, Editura Științifică, 1982.
- Ammiano Marcellino, *Le storie*, a cura di Antonio Selem, Torino-Novara, UTET-De Agostini Libri, 2013.
- Sextus Aurelius Victor, *Libers de Caesaribus. Carte despre împărați, editio bilinguis/editie bilingvă*, ediția a II-a revizuită și adăugită, traducere, considerații privind limba și stilul și notă asupra ediției de Mihaela Paraschiv, ediție îngrijită, abrevieri, studiu introductiv, ediții de izvoare folosite, notă asupra ediției, note și comentarii, apendice și indice de Nelu Zugravu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2022.
- Pseudo-Aurelius Victor, *Epitome de Caesaribus. Epitomă despre împărați, editio bilinguis*, traducere și considerații lingvistice de Mihaela Paraschiv, ediție îngrijită, abrevieri, studiu introductiv, note și comentarii, indice de Nelu Zugravu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2012.
- Claudii Claudiani *Carmina Minora*, introduzione, traduzione e commento a cura di Maria Lisa Ricci, presentazione di Luigi Piacente, Bari, Edipuglia, 2001.
- Claudio Claudiano *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, a cura di Ornella Fuoco, Bari, Cacucci Editore, 2013.
- Eunapio, *Vite di filosofi e sofisti*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di Maurizio Civiletti, Milano, Bompiani, 2007.
- Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e note di Laura Franco, Milano, BUR Rizzoli, 2010.
- Eusèbe de Césarée, *La théologie politique de l'Empire chrétien. Louanges de Constantin (Triakontaétérikos)*, introduction, traduction et notes par Pierre Maraval, Paris, Les Éditions du CERF, 2001.
- Herodian, *Istoria Imperiului roman după Marcu Aureliu*, traducere, introducere și note de Radu Alexandrescu, București, Editura Academiei, 1960.
- Histoire Auguste. Les empereurs romains des II^e et III^e siècles*, édition bilingue latin-français, traduction du latin par André Chastagnol, Paris, Robert Laffont, 1994.
- Iamblichos, *Misteriile egiptenilor*, traducere din limba greacă, studiu introductiv, note și comentarii de Tudor Dinu, Iași, Polirom, 2003.
- L'Empereur Julien, *Oeuvres complètes*, I/1, *Discours de Julien César*, texte établi et traduit par J. Bidez, deuxième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1972; II/2, *Les Césars. Sur Hélios-Roi. Le Misopogon*, texte établi et traduit par Christian Lacombrade, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- Menander Rhetor, edited with translation and commentary by D. A. Russell and N. G. Wilson, Oxford, At the Clarendon Press, 1981.
- Panegirici Latini*, a cura di Domenico Lassandro e Giuseppe Micunco, Torino, UTET, 2000.
- Plinio il Giovane, *Panegirico a Traiano*, testo latino a fronte, a cura di Giulio Vannini, Milano, Mondadori, 2019.
- Porphyrios, *Viața lui Plotin*, în românește de Adelina Piatkowski, Cristian Bădiliță și Cristian Gașpar, ediție îngrijită de Cristian Bădiliță, Iași, Polirom, 1998.
- Suetonius, *Viețile celor doisprezece cezari*, traducere din limba latină, prefată și anexe Gheorghe Ceașescu, Debreceen, Rao, 1998.
- Symmaque, *Discorsi*, texte établis, traduits et commentés par Jean-Pierre Callu, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- Temistio, *Discorsi*, a cura di Riccardo Maisano, Torino, UTET, 1995.

Bibliografie secundară

- Ash, R., Mossman, J., Titchener, F. B. (eds.). 2015. *Fame and Infamy. Essays on Characterization in Greek and Roman Biography and Historiography*, Oxford Scholarship Online.
- Ash, Rhiannon. 2016. *Never say die! Assassinating emperors in Suetonius' Lives of the Caesars*. In: De Temmerman, K., Demoen, K. (eds.). *Writing Biography in Greece and Rome. Narrative Technique and Fictionalization*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 200-216.
- Baar, Manfred. 2012. *Das Bild des Kaisers Tiberius bei Tacitus, Sueton und Cassius Dio*. Stuttgart: De Gruyter.
- Balbuza, Katarzyna. 2017. *Aeternus Augustus in der Titulatur der römischen Kaiser im späten 3. und im 4. Jh.* In: „Studia Europaea Gnesnensia”, 16, p. 103-126.
- Baragwanath, Emily. 2017. *Intertextuality and Plural Truths in Xenophon's Historical Narrative*. In: Ruffell, I., Hau, L. (eds.). *Truth and History in the Ancient World. Pluralising the Past*. New York-London: Routledge, p. 155-171.
- Baroud, George. 2022. *Readership and Reading Practices of Ancient History in the Early Roman Empire: Tacitus' Accessions of Tiberius and Nero as a Case Study in Affective Historiography*. In: Baumann, M., Liotsakis, V. (eds.). *Reading History in the Roman Empire*. Berlin-Boston: De Gruyter, p. 149-173.
- Becker, Audrey. 2024. *La colère du prince dans les discours philosophiques antiques. De Sénèque à Lactance, quelques éléments de réflexions*. In: „Rives méditerranéennes”, 65, p. 23-36.
- Benoist, Stéphane. 2012. *Le prince nu. Discours en images, discours en mots. Représentation, célébration, dénonciation*. In: Gherchanoc, F. Huet, V. (eds.). 2012. *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*. Paris : Editions Errance, p. 261-278.
- Bogdanović, Jelena. 2018. *Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium*. London and New York: Routledge.
- Borghart, P., De Temmerman, K. (eds.). 2010. *Biography and Fictionality in the Greek Literary Tradition*. Ghent: Academia Press.
- Bruhat, Marie-Odile. 2008. *Une poétique du vœu : inspiration poétique et mystique impériale dans le poème XIX (et quelques autres) d'Optatianus Porfyrius*. In: „Dictynna”, 5 (<http://dictynna-revues.org/369>).
- Burgersdijk, Diederik. 2016. *Qui vitas aliorum scribere orditur. Narratological implications of fictional authors in the Historia Augusta*. In: De Temmerman, K., Demoen, K. (eds.). *Writing Biography in Greece and Rome. Narrative Technique and Fictionalization*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 240-256.
- Cadenas González, Alejandro. 2016. *The Veneration of Imperial Images between the Constantinian and Theodosian dynasties*. In: „Potestas”, 9, p. 93-108.
- Cartoux, Aliénor, Orsini, Sarah. 2018. *Introduction – Le miroir du Prince dans l'Antiquité : le paradoxe d'un genre inexistant ?*. In «Interférences» [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 26 juillet 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/interferences/6381>.
- Chazal, Benoît. 2021. *La Rhétorique du blâme dans l'Histoire Auguste*. Paris: Classiques Garnier.
- Chrysantou, Chrysantos S. 2018. *Plutarch's >Parallel Lives<. Narrative Technique and Moral Judgement*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Cullhed, Anders. 2015. *The Shadow of Creusa. Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature*, Translated by Michael Knight, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Daguet-Gagey, Anne, 2022. *L'empereur ou la vertu incarnée : l'exaltation de la geste impériale*. In: Gangloff, Anne (ed.). *Qualités et vertus de l'empereur dans les inscriptions d'Auguste au début du règne de Constantin. « Miroirs au prince » ? The Emperor's Qualities and Virtues in the Inscriptions from Augustus to the Beginning of Constantine's Reign. "Mirrors for Princes"?*, Leiden-Boston: Brill, p. 281-309.
- De Blois, L., Bons, J., Kessels, T., Schenkeveld, D. M. (eds.). 2004. *The statesman in Plutarch's works. Proceedings of the Sixth International Conference of the International Plutarch Society. Nijmegen/Castle Hernen, May 1-5, 2002*, vol. 1-2, Leiden-Boston: Brill.
- De Temmerman, Koen (ed.). 2020. *The Oxford Handbook of Ancient Biography*. Oxford University Press.

- De Temmerman, K., Demoen, K. (eds.). 2016. *Writing Biography in Greece and Rome. Narrative Technique and Fictionalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dzielska, M., Twardowska, K. (eds.). 2013. *Divine Men and Women in the History and Society of Late Hellenism*. Kraków: Jagiellonian University Press.
- Emion, Maxime. 2020. *Matérialiser la frontière autour de l'empereur dans l'Antiquité tardive*. In: «Frontière·s», 3 (<https://doi.org/10.35562/frontieres.363>).
- Fantuzzi, Marco. 2013. *Achilles in Love: Intertextual Studies*, Oxford Scholarship Online.
- Foa, J., Malamut, É., Zaremba, Ch. (eds.). 2016. *La mort du prince. De l'Antiquité à nos jours*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.
- Fögen, T. Lee, M. M. (eds.). 2009. *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin-New York: De Gruyter.
- Frazão José, Natália. 2014. *Imagem e Poder: Considerações iniciais acerca das imagens discursivas sobre Augusto nas Biografias e Histórias do Principado Romano (séculos I a. C. a III d.C.)*. In: „De rebus antiquis”, IV/4, p. 78-99.
- Gangloff, Anne. 2019. *Pouvoir impérial et vertus philosophiques. L'évolution de la figure du bon prince sous le Haut-Empire*. Leiden-Boston: Brill.
- Gangloff, Anne (ed.). 2022. *Qualités et vertus de l'empereur dans les inscriptions d'Auguste au début du règne de Constantin. « Miroirs au prince » ? The Emperor's Qualities and Virtues in the Inscriptions from Augustus to the Beginning of Constantine's Reign. "Mirrors for Princes"?*. Leiden-Boston: Brill.
- Gangloff, A., Maire, B. (eds.). 2020. *La santé du prince. Corps, vertus et politique dans l'Antiquité romaine*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Gangloff, A., Gorre, G. (eds.). 2022. *Le corps des souverains dans les mondes hellénistique et romain*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- García Ruiz, M. P., Quiroga Puertas, A. J. (eds.). 2021. *Emperors and emperorship in late antiquity: images and narratives*. Leiden-Boston: Brill.
- Gál, Ota. 2022. *Plotinus on beauty: beauty as illuminated unity in multiplicity*, Leiden-Boston: Brill.
- Grant, Michael. 2005. *Greek and Roman Historians. Information and Misinformation*. London and New York: Routledge-Taylor & Francis.
- Huet, V., Rosso, E. 2022. *Le corps de l'empereur romain et de ses doubles divins. À propos d'images*. In: Gangloff, A., Gorre, G. (eds.). 2022. *Le corps des souverains dans les mondes hellénistique et romain*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 193-230.
- Husquin, Caroline. 2020. *L'intégrité du corps en question. Perceptions et représentations de l'atteinte physique dans la Rome antique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Icks, Martijn. 2024. *The Crimes and Vices of Elagabalus. Building Blocks for a Character Assassination*. In: „Classica et Christiana”, 19/2, p. 641-657.
- Icks, M., Shiraev, E. (eds.). 2014. *Character Assassination throughout the Ages*. New York: Palgrave and Macmillan.
- Jacobs, Susan G. 2018. *Plutarch's Pragmatic Biographies. Lessons for Statesmen and Generals in the Parallel Lives*. Leiden-Boston: Brill.
- Jones Hall, Linda. 2024. *The Poems of Optatian. Puzzling out the Past in the Time of Constantine the Great*, New York: Bloomsbury Publishing.
- Kelly, Gavin. 2009. *Ammianus Marcellinus. The Allusive Historian*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kemezis, Adam. 2018. *The Fictions of Tradition in the Later Lives of the Historia Augusta*. In: Devillers, O., Battistin Sebastiani, B. (eds.). *Sources et modèles des historiens anciens*. Bordeaux: Ausonius Éditions, p. 302-312.
- Klooster, Jacqueline. 2020. *Ancient Biographies of Statesmen*. In: De Temmerman, Koen (ed.). *The Oxford Handbook of Ancient Biography*. Oxford University Press, p. 323-333.
- Lassandro, Domenico. 2000. *Sacratissimus Imperator. L'immagine del princeps nell'oratoria tardoantica*. Bari: Edipuglia.
- Leatherbury, Sean V. 2023. *Speaking for and against the Imperial Portrait Statue in Late Antiquity: Libanius's Orations 19-22 and John Chrysostom's Homilies on the Statues (387 C.E.)*. In: „Journal of Early Christian Studies”, 31/4, p. 543-573.

- Le Doze, Philippe (ed.). 2021. *Le costume de prince. Vivre et se conduire en souverain dans la Rome antique d'Auguste à Constantin*. Rome: Publications de l'École française de Rome.
- Le Person-Rolland, Gwenaëlle. 2022. *La physiognomonie et l'iconographie des souverains hellénistiques*, In: Gangloff, A., Gorre, G. (eds.). *Le corps des souverains dans les mondes hellénistique et romain*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 35-56.
- L'Huillier, Marie-Claude. 1986. *La figure de l'empereur et les virtus impériales. Crise et modèle d'identité dans les Panégyriques latins*. In : *Les grandes figures religieuses. Fonctionnement pratique et symbolique dans l'antiquité* (Besançon, 25-26 avril 1984). Paris : Les Belles Lettres, p. 529-583.
- L'Huillier, Marie-Claude. 1992. *L'empire des mots. Orateurs gaulois et empereurs romains 3^e et 4^e siècles*, Paris: Les Belles Lettres.
- Manders, E., Slootjes, D. (eds.). 2020. *Leadership, Ideology and Crowds in the Roman Empire of the Fourth Century AD*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Marmodoro, A., Cartwright, S. (eds.). 2018. *A History of Mind and Body in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marone, Paola. 2016. *Il tema del Christus versus Sol nella letteratura cristiana antica*. In: „Annales theologici”, 30, p. 371-382.
- Meister, Jan Bernhard. 2012. *Der Körper des Princeps. Zur Problematik eines monarchischen Körpers ohne Monarchie*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Meister, Jan B. 2022. *Corps et insignes. D'un corps monarchique sans monarchie à un corps monarchique avec monarchie ?*. In: Gangloff, A., Gorre, G. (eds.). *Le corps des souverains dans les mondes hellénistique et romain*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 393-408.
- Miles, Margaret R. 1999. *Plotinus on Body and Beauty. Society, Philosophy, and Religion in Third-Century Rome*. Oxford-Malden: Blackwell Publishers.
- Moreno-Ferrero, Isabel. 2013. *El retrato de Teodosio I (Epit. 48): una encrucijada imperial en la caracterización imperial de la Antigüedad Tardía / Theodosius I protrait (Epit. 48): a crossroad on the characterization of the emperor in Late Antiquity*. In: García-Gasco, R., González Sánchez, S., de la Fuente, D. H. *The Theodosian Age (A.D. 379-455). Power, place, belief and learning at the end of the Western Empire*. Oxford: Archaeopress (BAR International Series 2493), p. 133-144.
- Neira Faleiro, Concepcion. 2003. *La plenitudo potestatis e la veneratio imperatoris come principio dogmatico della politica della tarda antichità; un esempio chiaro: la Notitia Dignitatum*. In: De Blois, L., Erdkamp, P., Hekster, O., de Kleijn, G., Mols, S. (eds.). *The Representation and Perception of Roman Imperial Power. Proceedings of the third workshop of the International Network Impact of Empire (Roman Empire, c. 200 B.C. – A.D. 476)*, Netherlands Institute in Rome, March 20-23, 2002. Amsterdam: J.C. Gieben Publisher, p. 170-185.
- Neri, Valerio. 2004. *La bellezza del corpo nella società tardoantica. Rappresentazioni visive e valutazioni estetiche tra cultura classica e cristianesimo*. Bologna: Pàtron editore.
- Neri, Valerio. 2017. *Il corpo luminoso dell'imperatore*. In: Giuffrida, C., Cassia, M. (eds.). *I disegni del potere, il potere dei segni. Atti dell'Incontro di studio* (Catania, 20-21 ottobre 2016). Ragusa: Edizioni di storia e studi sociali, p. 57-66.
- Neri, Valerio. 2019. *The Emperor as Living Image in Late Antique Authors*. In: „RIHA Journal 0223”. 30 September 2019.
- O'Gorman, Ellen. 2009. *Intertextuality and historiography*. In: Feldherr, Andrew (ed.). *The Cambridge Companion to the Roman Historians*. New York: Cambridge University Press, p. 231-242.
- O'Meara, D., Schamp, J. (eds.). 2006. *Miroirs de prince de l'Empire romain au IV^e siècle*. Academic Press Fribourg.
- Perez, Stanis. 2020. *Qu'est-ce que la biohistoire politique ? Retour sur un nouvel outil historiographique*. In : Gangloff, A., Maire, B. (éds). *La santé du prince. Corps, vertus et politique dans l'Antiquité romaine*, Grenoble : Éditions Jérôme Millon, p. 17-20.

- Pohlmann, Janira Feliciano. 2017. *O jovem imperador Graciano e a esperança de um novo século na Laudação ao augusto Graciano, de Quinto Aurélio Símaco (369 d.C.)*. In: „Phoînix”, 23, p. 112-123.
- Pohlmann, Janira Feliciano. 2018. *A “Idade de Ouro” promovida por Graciano nos panegíricos de Quinto Aurélio Símaco Eusébio (século IV d.C.)*. In: Corsi Silva, S., da Costa Campos, C. E. (eds.). *Corrupção, crimes e crises na Antiguidade*, Rio de Janeiro: Desalinho, p. 251-264.
- Pottier, Bruno. 2016. *La biographie d’Alexandre Sévère dans l’Histoire Auguste : un miroir des princes Honorius et Arcadius*. In: Freu, C., Janniard, S., Ripoll, A. (éds.). «*Libera curiositas*». *Mélanges d’histoire romaine et d’antiquité tardive offerts à Jean-Michel Carrié*. Turnhout : Brepols, p. 405-418.
- Prost, F., Wilgaux, J. (eds.). 2006. *Penser et représenter le corps dans l’Antiquité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Prusac, Mariana. 2011. *From Face to Face. Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts*. London-Boston: Brill.
- Rohrbacher, David. 2010. *Physiognomics in Imperial Latin Biography*. In: „Classical Antiquity”, 29/1, p. 94-103.
- Rohrbacher, David. 2016. *The Play of Allusion in the Historia Augusta*, The University of Wisconsin Press.
- Roisman, Joseph. 2017. *Alexander and the Amazonian Queen: Truth and Fiction*. In: Ruffell, I., Hau, L. (eds.). *Truth and History in the Ancient World. Pluralising the Past*. New York-London: Routledge, p. 250-266.
- Rollinger, Christian. 2024. *Zeremoniell und Herrschaft in der Spätantike Die Rituale des Kaiserhofs in Konstantinopel*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Ross, Alan J. 2016. *Ammianus’ Julian. Narrative and Genre in the Res Gestae*, Oxford University Press.
- Rosso, E. 2014. *Empereurs dotés d’attributs divins, ou dieux à visages d’empereurs ? Les représentations impériales « théomorphes »*. In: Huet, V., Gherchanoc, F. (eds.). *De la théâtralité du corps aux corps des dieux dans l’Antiquité. Actes du colloque de Brest, UBO, 21-22 juin 2012*, Brest: CRBC U, p. 217-260.
- Samoilenko, S. A., Icks, M., Keohane, J., Shiraev, E. (eds.). 2020. *Routledge Handbook of Character Assassination and Reputation Management*. New York: Routledge-Taylor & Francis.
- da Silva, Gilvan Ventura. 2015. *Reis, santos e feiticeiros. Constância II e os fundamentos místicos da basileia (337-361)*. Vitória: Edufes.
- Schulz, Verena. 2019. *Deconstructing Imperial Representation. Tacitus, Cassius Dio, and Suetonius on Nero and Domitian*. Leiden-Boston: Brill.
- Smith, Justin Marc. 2016. *Why Bioç? On the Relationship Between Gospel Genre and Implied Audience*. London: Bloomsbury T&T Clark, London.
- Squire, Michael. 2016. *‘How to Read a Roman Portrait’? Optatian Porfyrý, Constantine and the vultus Augusti*. In: “Papers of the British School at Rome”, 84, p. 179-240.
- Tantillo, Ignazio. 2003a. *Attributi solari della figura imperiale in Eusebio di Cesarea*. In: „Mediterraneo Antico”, 6, p. 41-59.
- Tantillo, Ignazio. 2003b. *L’impero della luce. Riflessioni su Costantino e il sole*. In: „MEFRA”, 115, p. 985-1048.
- Taveira Baptista, N. H., Ribeiro Leite, L. 2021. *Revisiting Domitian: Epideictic Portraits of a Controversial Emperor*. In: Devillers, O., Battistin Sebastiani, B. (eds.). *Sources et modèles des historiens anciens*, vol. 2, Bordeaux: Ausonius Éditions, p. 263-283.
- Tsuchihashi, Shigeki. 2015. *The Likeness to God and the Imitation of Christ: The Transformation of the Platonic Tradition in Gregory of Nyssa*. In: Dunn, G. D., Mayerp, W. (eds.). *Christians Shaping Identity from the Roman Empire to Byzantium. Studies Inspired by Pauline Allen*, Leiden-Boston: Brill, p. 100-116.
- Urbano, Arthur P. 2013. *The Philosophical Life Biography and the Crafting of Intellectual Identity in Late Antiquity*. The Catholic University of America Press Washington, D.C.

- Vidén, Gunhild 2018. *Bodily Attributes and Authority: Descriptions of the Body in Suetonius' Biographies*. In: Thorsen, T. S., Harrison, S. (eds.). *Dynamics of Ancient Prose. Biographic, Novelistic, Apologetic*, Berlin-Boston: Walter de Gruyter GmbH, p. 37-48.
- Wienand, Johannes. 2012. *Die Poesie des Bürgerkriegs. Das Constantinische aureum saeculum in den carmina Optatians*. In: *Costantino prima e dopo Costantino. Constantine before and after Constantine*. Bari: Edipuglia, p. 419-444.
- Woodman, A. J. 2015. *Tacitus and Germanicus. Monuments and Models*. In: Ash, R., Mossman, J., Titchener, F. B. (eds.). *Fame and Infamy. Essays on Characterization in Greek and Roman Biography and Historiography*. Oxford Scholarship Online, p. 254-268.
- Zugravu, Nelu. 2022. *Veterum principum exempla superare: un motiv retoric și ideologic în epigrafia, istoriografia și oratoria latină târzie*. In: „Classica et Christiana”, 17/1, p. 309-335.

Limba și literatura latină

Latin Language and Literature

Iulian Mihai DAMIAN
(Universitatea „Babeș-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

***Vitae Turcicae* în Renaștere:
de la *Georgius de Hungaria*
la Paolo Giovio**

Abstract: (*Vitae Turcicae* of the Renaissance: from *Georgius de Hungaria* to Paolo Giovio) Few periods have valued biography as much as the Renaissance, when the literary genre became inextricably linked with affirming the moral values of Humanism. In a creative process of adapting ancient models to their communicative needs, humanists transformed the relatively elitist nature of the ancient genre into a popular phenomenon, thanks in particular to schooling, printing, and the use of images. This paper examines a little-studied but extremely popular category of fifteenth and sixteenth centuries *vitae* that intersected with the so-called *Turcica*, a vast category of texts that explored alterity and the possibility of coexistence on the boundaries of opposing civilisational and political systems. It turns to two Latin texts that can be considered landmarks for this literary category: the pretended autobiography attributed to *Georgius de Hungaria* (*Tractatus de moribus, conditionibus et nequicia Turcorum*, ca 1481), and the portraits of Ottoman personalities included by Paolo Giovio in his *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (1551). The two examples illustrate the reluctance of Renaissance humanists to publish biographies of Ottoman personalities, particularly those of the sultans. Instead, printers offered the public a substitute in the form of autobiographical writings attributed to captives who had fallen into Turkish bondage. The first example serves however to caution about the authenticity of such texts. The second reflects the achievement of a new stage of maturity in biographical writing during the Renaissance with Giovio's work, namely his attempt to overcome the phase of sharp opposition between civilisations promoted by his predecessors.

Keywords: *Turcica*, Renaissance Humanism, Ottomans, *Georgius de Hungaria*, Paolo Giovio.

Rezumat: Puține epoci au prețuit biografia precum Renașterea, genul literar fiind intrinsec legat de afirmarea valorilor morale ale Umanismului. Într-un proces creativ de adaptare a modelelor antice la propriile exigențe de comunicare, umanistii au transformat caracterul relativ elitist al genului antic într-un fenomen popular, în special grație școlii și tiparului, respectiv alăturării textului cu imaginea. Contribuția abordează o categorie puțin studiată de *vitae*, deși extrem de populară între secolele XV și XVI – cele care se intersectează cu așa-zisele *Turcica*, vastă categorie de texte care investighează alteritatea celuilalt și posibilitatea conviețuirii la limita dintre sisteme civilizaționale și politice considerate contrapuse, pornind de la două opere latine care pot fi luate drept repere pentru această categorie literară: lucrarea cu pretenții autobiografice atribuită „Captivului din Sebeș”, *Georgius de Hungaria* (*Tractatus de moribus, conditionibus et nequicia Turcorum*, cca 1481), respectiv portretele personalităților otomane incluse de Paolo Giovio în *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (1551). Alăturarea celor două exemple pornește de la constatarea reticenței umanistilor din Renaștere de a da luminii tiparului biografii ale personalităților propriu-zis otomane (a sultanilor, în special), tipografii oferind publicului un surrogat al acestora, scrieri cu pretenții autobiografice atribuite unor captivi căzuți în robia turcilor. Primul exemplu pune în gardă, însă, cu privire la autenticitatea unor astfel de scrieri. Cel de-al doilea reflectă atingerea unui nou stadiu de maturitate în scrierea biografică în Renaștere odată cu opera lui Giovio, respectiv tentativa sa de a depăși faza de contrapunere acută dintre civilizații promovată de predecesorii săi.

Cuvinte-cheie: *Turcica*, Umanism, Otomani, *Georgius de Hungaria*, Paolo Giovio.

Introducere

Perioada Renașterii a reprezentat un moment de turnură în redescoperirea de către autorii și publicul Europei pre-moderne a biografiei, gen literar pentru care anticii au dezvoltat o adevărată pasiune. Două aspecte centrale Umanismului din această perioadă converg în reaprinderea pasiunii pentru biografie printre europeni: redescoperirea autorilor antici și, implicit, a canonului genului elaborat în Antichitatea greco-romană (coroborată cu alegerea umaniștilor – adevărat program cultural – de a se conforma întrutotul spiritului clasicismului greco-latin în scrierea de biografii); la aceasta se adaugă reafirmarea ideii centralității individului în istorie, atât ca protagonist al său, cât și ca interpret al acesteia.

Cea mai potrivită soluție pentru a introduce rapid subiectul rămâne o des citată pagină din clasică lucrare a lui Jacob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia* (ediția princeps – 1860; traducerea românească – 1969): multă vreme (mai precis, până în secolul al XVI-lea) biografia a rămas apanajul aproape exclusiv al „italienilor”, moștenitori și primi redescoperitori ai genului antic, capabili să surprindă „trăsăturile caracteristice ale oamenilor remarcabili”, dotați cu un „ochi ager pentru individualitate” (în originalul german „*das Individuelle*”), particularitate care ar aparține exclusiv „celor care s-au ridicat deasupra rasei și au devenit indivizi” („*zum Individuum geworden ist*”). Și, continuă părintele studiilor dedicate Renașterii: ei „s-au simțit liberi să descrie un om dacă și pentru că era remarcabil. Pe lângă Suetoniu, i-au luat ca modele pe Nepos, [operele dedicate unor] *virii illustres* și pe Plutarh (în măsura în care acesta era cunoscut și tradus); pentru schițele de istorie literară, viețile autorilor de gramatici, retoricienilor și poeților, pe care le cunoaștem ca anexe la Suetoniu, și care se pare că le-au servit drept modele; precum și viața lui Vergilius, foarte citită, a lui Donatus” (Burckhardt 1976, 306). Dincolo de nuanțările, fără doar și poate necesare în cazul unui text care împlinește venerabila vârstă de 164 de ani, observațiile lui Burckhardt rămân în linii mari valabile: „italienii”, vreme de câteva sute de ani – de la generația lui Petrarca și Boccaccio și până la cea a lui Paolo Giovio (1483-1552) și Giorgio Vasari (1511-1574) – au continuat să absoarbă diferitele modele și subspecii ale biografiei antice, adaptându-le nevoilor contemporane, cu un considerabil avans față de ceilalți europeni. Spargerea „monopolului italian” asupra genului biografic trebuie să reflecte atingerea unui anumit grad de maturitate de către Umanismul de la nord de Alpi – atinsă în preajma deceniilor centrale ale secolului al XVI-lea, dar aspectul ar merita mai bine aprofundat și, mai ales, corelat cu pătrunderea altor forme ale Umanismului (precum noua cultură grafică sau studiul limbii eline) în restul Europei. Studiile generale pe această temă, începând cu lucrarea de pionierat ale lui Eric W. Cochrane (1981), respectiv cu studiile de caz care se subsumează acestei direcții de cercetare (printre care relevante pentru acest aspect subiect ar fi cele editate de Buck 1983, respectiv Mayer și Woolf 1995) au creionat un tablou suficient de complex, oferind o cronologie relativă a fenomenului. Ceva mai bine studiat este modul în care Renașterea italiană a receptat diferitele subspecii ale genului biografiei antice: recent, o panoramă în acest sens e oferită de Hendricks on 2021. Elaborarea unei viziuni

de ansamblu general acceptată în studiile de specialitate rămâne însă complicată de faptul că măștrii latini care au impus genul, precum Suetonius și Sallustius, au continuat să fie citați și imitați în perioada medievală (pentru receptarea lor în secolele IX-XII a se vedea Mortensen 2021) și, mai ales, de faptul că autorii Renașterii, ca și anticii, s-au dovedit a fi, înainte de toate, niște practicieni, adaptând modelele antice la propriile necesități. Spre deosebire de alte genuri literare, biografia nu a cunoscut nici în Antichitate teoretizări foarte specifice, scrierea de *bioi/vitae* bazându-se, mai degrabă, pe modele, iar tradiția biografică rămânând relativ deschisă unor noi experimentări (cf. Adams 2021).

Aceste constatări obligă la o anumită prudență în abordarea unei tematici încă relativ puțin circumscrisă în studiile de specialitate. Eseul de față pornește de la constatarea întârzierii cu care pe piața de carte europeană și-au găsit locul biografiile unor personaje importante ale lumii Orientului apropiat (înainte de toate, cele ale sultanilor otomani, singurii care, în fond, într-un sistem politic de natură despotică, puteau fi cu adevărat caracterizați prin individualitate, dacă e să reluăm terminologia lui Burckhardt). Până la jumătatea secolului al XVI-lea așa zisele „biografii” turcești se referă, în general, la aventurile „sarazine” ale unor „turciți”, cel mai adesea captivi căzuți în robia turcilor, reveniți printre creștini adeseori după câteva decenii. Aparent, această amplă producție de *turcica*, însemnată în producția de carte cu precădere tipărită începând cu ultimul sfert al secolului al XV-lea, a oferit multă vreme un substitut publicării unor *vitae* ale sultanilor otomani. Rațiunile practice și ideologice ale acestei întârzieri merită investigate nu numai cu instrumentele istoricului culturii, ci și din perspectiva receptării tradiției literare a Antichității clasice în Renaștere, a precedentului oferit de existența unor biografii individuale a unor personalități politice ambigue sau chiar negative, în orice caz, contrapuse valorilor lumii greco-romane, precum Artaxerxes, prin viața propusă de Plutarh, respectiv Catilina și Iugurtha, prezentați de Sallustius. Inevitabil, contextul de față, confruntat cu vastitatea temei, nu permite mai mult decât o problematizare a chestiunii, limitându-se în a oferi, pe lângă câteva rezultate parțiale, posibile piste de urmat pentru cercetări ulterioare.

***Turcica* și viețile quasi-otomane**

Succesul tiparului și explozia pieței europene de carte tipărită a stimulat apariția unei categorii aparte de biografii în epoca Renașterii, și anume cele care se află la coincidența cu ampla producție de *turcica*, tipărituri (uneori fără mari pretenții literare) care, prin tematica lor, abordau o problemă foarte stringentă și apăsătoare a epocii, și anume vecinătatea amenințătoare (și adesea conflictuală) cu Imperiul otoman, în plină expansiune de la finalul secolului al XIV-lea. Fenomenul merită toată atenția prin amploarea și influența sa, după cum au dovedit-o studiile lui Carl Göllner (1961-1978) și Karoline D. Döring (2013), care au identificat aproximativ 2.500 de texte tipărite începând cu ultimul sfert al secolului al XV-lea (practic, de la începuturile tiparului) și până la finalul secolului următor, dintre care un număr semnificativ în germană – circa 1.000 (pentru care numele general acceptat este cel de *Türkendrucke*). Cel puțin tot atât

de însemnată cantitativ este producția de astfel de texte în limba latină, poate chiar mai relevantă sub aspectul calității literare. Rolul acestei vaste producții textuale, care acoperă cele mai variate genuri, era cel de a oferi un instrument mediatic alternativ, modern, față de comunicarea tradițională (dominată de predicatie și propaganda oficială), și – cu scopul de a insufla locuitorilor Europei „teama de Turci”, avea o dublă valență: 1). de a asigura mijloacele apărării colective (cruciada) și, implicit, a stimula solidaritatea la nivelul Creștinătății, respectiv, 2). în eventualitatea nedorită a căderii în robie indivizilor și/sau a cuceririi teritoriilor locuite de aceștia de către otomani, de a oferi, cel puțin unei elite creștine suficient alfabetizate (potențialilor cititorilor) instrumentele necesare pentru a rezista tentației apostaziei. Istoricii și filologii care s-au ocupat de această categorie de opusculă și pamflete au subliniat rolul acestor tipărituri în formarea stereotipurilor și clișeele în raport cu celălalt (turcul, în speță), precum și în resemantizarea conflictului interreligios în plan civilizațional, cu aportul semnificativ al mitului clasic al confruntării dintre lumea greco-romană și „barbaria” orientală¹.

Sub condeiul unor adevărați precursori ai modernității, precum Enea Silvio Piccolomini (papa Pius al II-lea, între anii 1458–1464), noțiunii de *Christianitas* va începe să i se suprapună cea de Europa, în contrapunerea sa absolută cu Asia dominată de Islam (cf. Bisaha 2022). În această retorică, Imperiul otoman, adeseori personificat drept un dragon – simbol absolut al răului, va fi adeseori caracterizat de umaniști cu epitetul *immanis* („nemilos”, „monstruos” și „imens”, în același timp); noțiunea de *immanitas*, introdusă în comunicarea umaniștilor în special după atacul otoman asupra orașului Otranto din sudul Italiei (1480), a fost resemantizată (fără a se ține cont de etimologia reală a termenului) drept diametral opusă celei de *humanitas*, valoarea centrală a Umanismului (cf. Tateo 2008). Aceste transformări nu înseamnă că anumiți gânditori importanți ai vremii – precum Nikolaus von Kues/*Cusanus* și chiar același Piccolomini, deja amintit – nu ar fi reflectat și asupra posibilității integrării pașnice a otomanilor în sistemul european, un proces lung și care se va dovedi incomplet în cele din urmă, dar important pentru subiectul nostru. Atitudinea lor pare să reflecte mai curând o deschidere spre negociere (alternanța dintre fazele cruciadă și anti-cruciadă), decât irenismul absolut și căutarea cu orice mijloc a păcii, cum a propus literatura mai veche dedicată Umanismului (în acest sens, cf. Damian 2018). Astfel de atitudini nu au pătruns, însă, târziu în cultura de masă, pe când amenințarea otomană a mai scăzut în intensitate, iar puterile Europei occidentale au început să-i perceapă pe sultani drept posibili interlocutori politici.

Cum am putut deja remarca, vreme de circa șapte decenii în literatura Europei latine prin *vitae turcicae* au fost desemnate narațiuni mai mult sau mai puțin ample

¹ Subiectul s-a bucurat de tratări ample, cu perspective diferite. Dinspre studiile dedicate literaturii medio-latine, fundamentale rămân Schwoebel 1967 și Hankins 1995; mai clar circumscrise studiilor de istoria ideilor și a civilizației sunt cele oferite de Kissling 1964, Tolan 2002, Höfert 2003, Bisaha 2006, Meserve 2008; printre abordările din perspectiva istoriei cruciadei, a se vedea în special Housley 1992, Tyerman 2011 și volumul colectiv Housley 2017.

referitoare la experiențe de viață în lumea otomană, pentru care adeseori a fost invocat caracterul autobiografic pentru a le acorda valoarea și importanța. Astfel de lucrări au circulat și în manuscris, au fost scrise uneori în vernacular și câteodată fără mari pretenții literare, semn că răspundeau unei nevoi relativ primare de informare și unei curiozități a locuitorilor Europei pentru o „altfel de lume”, bazată pe principii religioase și politice substanțial diferite. Cert este că tipografii au fost abili în exploatarea acestei cereri de pe piața de carte emergentă și, cel mai adesea, s-au dovedit lipsiți de scrupule în ceea ce privește adaptarea unor nuclee narative la propriile nevoi, dacă nu chiar în inventarea unor false identități cărora să le atribuie respectivele narațiuni cu pretenții autobiografice. Se constată că, de cele mai multe ori, identitatea autorilor rămâne dificil de confirmat în baza altor surse istorice.

Câteva exemple de astfel de „autobiografii” mai ample ca întindere pot fi concludente în acest sens: Johann/Hans Schiltberger (1380-1440 ca), *miles* în armata lui Sigismund de Luxemburg căzut prizonier la Nicopole în 1394, revenit în 1424 în Bavaria natală, scrie un jurnal de călătorie (*Reisenbuch*), publicat în 1460 (Schiltberger 1970). Unui alt german, cunoscut sub numele de Jörg din Nürnberg, capturat în Bosnia în 1460, îi este atribuită o așa-zisă „istorie turcească”, tipărită în 1482 (Prinzing, 2009; Döring 2013, 155-171). Tot spre finalul secolului al XV-lea, fost ienicer de origine sârbă, care se prezintă drept Konstantin Mihailović din Ostrvica, acceptă invitația de a scrie, odată refugiat în Polonia, o „cronică turcească”, de fapt relatare autobiografică cu privire la campaniile sultanului Mehmet al II-lea din anii 1455-1463, la care luase parte (Mihailović 2001).

Unul dintre textele asupra căruia merită să zăbovim, întrucât este scris în limba latină și este atribuit unui transilvănean, cunoscut sub numele de Georgius de Hungaria (*Captivus Septemcastrensis*), respectiv pentru că se bucură de o importantă receptare în epocă, este *Tractatus de moribus, conditionibus et nequicia Turcorum*. Publicat inițial la Roma, în preajma anului 1481, textul se bucură de o ediție critică relativ recentă (ed. Reinhard Klockow; v. Georgius de Hungaria 1993) și beneficiază chiar și de o traducere românească, îngrijită de Ioana Costa¹. Opera s-a făcut remarcată printre celelalte *turcica*, bucurându-se de un însemnat succes nu numai în Italia pre-reformei (12 ediții doar pentru textul latinesc până la 1550), ci și la nord de Alpi. O traducere germană a lucrării a fost publicată în 1530, cu prefața lui Martin Luther, fapt ce i-a asigurat succesul și în lumea Reformei protestante. Motivele interesului unui public atât de larg țin nu atât de bogăția informațiilor religioase și etnografice cu privire la turcii conținute în operă, cât de rolul atribuit de autor amenințării otomane în economia mântuirii: în viziunea spiritualizată a autorului turcii, dovadă însuși succesul lor, reprezintă un instrument de îndreptare a unei creștinătăți îngreunate de păcate, un adevărat *flagellum Dei* destinat să o purifice de acestea. Această viziune milenaristă, caracterizată prin acceptarea resemnată a destinului (și chiar și a cuceririi otomane, câtă

¹ *Georg Captivus Septemcastrensis* 2017; ediția princeps a fost publicată la Roma în intervalul 1481-1483 sub îngrijirea tipografilor germani *Georgius Teutonicus* și *Sixtus Riessinger* (exemplar consultat: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. IV. 543); cf. Göllner 1983, 1-106; Döring 2013, 145-155.

vreme aceasta este îngăduită de Divinitate), este profund ancorată în tradiția spirituală a amurgului epocii medievale, aspect ce contrastează puternic cu limbajul și motivele inspirate de Umanism care caracterizează în special anumite părți ale lucrării. Cel mai bun exemplu în acest sens este oferit de *Prohemium*, care recurge la câțiva de termeni cheie ai contrapunerii religioase (dar și civilizaționale) dintre Orient și Occident: imaginea dragonului, des întrebuințată pentru a desemna puterea otomană deja de la finalul secolului al XIV-lea, introdusă însă de epitetul inițial *inmanissima*, în întrebuințarea sa tipică Umanismului și redată în limbajul clasicizant al acestuia.

Inmanissima persecutionum genera non tam humana quam diabolica, tribulationes et angustias et terrores nouissimorum temporum, que humano generi predicta sunt adhuc cottidie annunciat in serie tam noui quam veteris testamenti in horrendis draconum et bestiarum figuris et stupendis coelorum et elementorum motibus et coelestium spirituum tam insolitis actibus et gestibus, hactenus in codicibus legebamur. Nunc autem non multis exemplaribus opus est, cum manifestis experimentis luce clarius docemur ea in foribus nostris adesse et ceruicibus noster incessanter et indubitanter incumbere. Uel forte non videmus illam crudelissimam beluam, inimicum crucis Christi, draconem crudelissimum, sectam dico et cateruam Turchorum infidelissimorum, demolitis cunctis partibus orientalibus et afflatu suo populi Christiani multitudine infinita veneno sue infidelitatis infecta finibus Ytalie appropinquare et ad ruinam Romane ecclesie, quam solam derelinquerat, totis viribus inhiare? (Georgius de Hungaria 1993, 144-146).

Cu greu acesta ar fi putut fi acesta nivelul lingvistic al lui *Captivus Septemcastrensis*, un personaj a cărui biografie reală o putem reconstitui doar în baza informațiilor oferite de el însuși în *Tractatus*: el se prezintă ca fiind originar din Romos (Hunedoara), „student” la Sebeș între anii 1437-1438, când orașul este cucerit de turci iar locuitorii săi sunt duși în robie – unii în Țara Românească, alții (printre care și *Georgius*) direct în Imperiul otoman, la Edirne/Adrianopol, unde este vândut ca sclav și dus în Anatolia. Întreaga perioadă a lungii sale captivități, marcată inițial de repetate tentative de fugă și schimbări ale stăpânilor săi (până în 1458), respectiv de stabilitate – vreme de 15 ani, la ultimul său stăpân, rămâne, în ansamblu, greu de circumscris mai precis din punct de vedere spațial și temporal, cu toate repetatele tentative din partea criticii. Rămâne, de asemenea, fără determinare precisă perioada „reîntoarcerii” sale la creștinism, aparent sub influența fraților dominicani din conventul din Pera, respectiv din Chios. Singura informație verificabilă este cea a călătoriei sale spre Italia, încheiată prin stabilirea sa la Roma, în anii 1472-1473, odată cu revenirea din Orient a flotei papale conduse de cardinalul Oliviero Caraffa (1430-1511).

Identificarea autorului cu unul dintre membrii Ordinului Predicatorilor originar din Ungaria, un *frater Georgius* înmormântat pe 5 iulie 1502 în conventul roman de la *Sancta Maria supra Minervam* este în general acceptată astăzi, după ce a generat ample

dezbatere, căci argumentele pe care se bazează nu sunt lipsite de echivoc¹. Cele mai recente studii pe această temă (Klockow 2002, 77-81; Fara 2020) tind să și-o asume cu oarecare prudență, fapt ce generează anumite perplexități față de certitudinea cu care e tratată problema paternității operei în studiul introductiv la ediția românească, semnat de Constantin Erbiceanu (Georg Captivus Septemcastrensis 2017, 5-29). James Palmer (1951) și Reinhard Klockow (1993 și 2002) au pus în lumină elementele contradictorii care înconjoară identitatea autorului, iar concluziile lor nu au putut fi contestate până astăzi. Faptul că opera a fost publicată inițial anonim continuă să cântărească, mai cu seamă câtă vreme inițiativa publicării se înscrie într-o strategie asumată de Ordinul dominican de afirmare a propriei expertize în chestiunile orientale (și chiar a întâietății sale în raport cu alte ordine rivale, în primul rând cu franciscanii), rol pe care frații Predicatori și l-au asumat mai ales în contextul dramatic al amenințării directe asupra Italiei, creat după cucerirea turcească a orașului Otranto, în 1480 (cf. Fara 2020). Perplexități a generat și faptul că aproximativ în aceeași perioadă, la Roma ar fi fost activ și deja amintitul Jörg din Nürnberg, care chiar preia un fragment din *Tractatus* în „istoria” sa turcească (Prinzing 2009). Care este raportul dintre acesta, *Captivus Septemcastrensis*, respectiv acel *Georgius Teutonicus* care apare alături de tipograful Sixtus Riessinger ca editor al primei ediții din *Tractatus*?

Ca și cum aceste dubii nerezolvate legate de identitatea autorului operei nu ar fi fost deja suficiente, recent colegul Adinel Dincă aduce în discuție un document din anul 1470, păstrat în original la Arhiva de Stat din Brașov², care complică și mai mult dezbaterea: aici este amintit un oarecare Joerg Hoen, originar di Sânpetru, luat prizonier de către turci circa un deceniu mai înainte tocmai la Sebeș, respectiv condus în captivitate exact la Adrianopole, în aceeași succesiune de evenimente descrisă în *Tractatus de moribus* (Georgius de Hungaria 1993, 148-157). Spre deosebire de omonimul *Georgius* care semnează tratatul, permanent nemulțumit de condiția sa de rob și permanent în căutarea unor soluții de fugă (Georgius de Hungaria 1993, 148-157, respectiv 406-411), Joerg Hoen amintit în documentul de la 1470 apare ca fiind un turcit bine integrat: este prezentat ca fiind căsătorit cu soția fostului său stăpân turc, între timp decedat, drept pentru care se declară dispus la a renunța în favoarea primei sale soții (creștine, de care nu a divorțat niciodată), la proprietatea asupra bunurilor rămase în Transilvania. O astfel de microistorie, asemenea altor informații de acest gen, prezente în sursele istorice transilvănene, încă puțin studiate, dovedește, conform interpretării profesorului Dincă, realități efective mult diferite față de cele prezentate în așa-zisele *Türkendrucke*, iar „în absența unor detalii biografice clar circumscrise, confirmate de mărturii alternative”, obligă la plasarea „istoricității unor personaje literare la limita dintre realitate și transformările sale editoriale”. Georgius și cei doi

¹ Fără îndoială, cele mai importante studii în acest sens, sunt: Banfi 1939; Capesius 1943; Palmer 1951; Streitfeld 1973; Pall 1974; concluziile acestei dezbateri sunt asumate cu prudență în Käppelli 1970-1993, II, 22-23; IV, 92.

² Arhivele Naționale ale României, Brașov, Colecția Stenner, nr. 19; ed.: Gündisch 1981, VI, nr. 3840; cf. Dincă 2024.

Jörg amintiți „întâmplător prin numele lor de botez trimit la unul dintre eroii cerești protagoniști ai luptei împotriva păgânilor și musulmanilor, aspect implicit în cultura creștină și convingător în predicăție”. Iar „în spatele biografiilor autorilor bine rotunjite” nimic nu ne împiedică să credem că „s-ar putea ascunde fapte și evenimente varii, care sfârșesc prin a declanșa un construct narativ colectiv” (Dincă 2024).

O astfel de ipoteză de lucru ar putea justifica o redeschidere a șantierului istorico-filologic în jurul textului lui *Georgius de Hungaria*. Ca o remarcă funcțională demonstrației noastre, putem observa că nici *Tractatus de moribus*, nici celelalte texte în vernacular amintite nu pot fi interpretate ca adevărate autobiografii. Elementele biografice sunt extrem de parcimonios distribuite în *Tractatus*: se regăsesc strict în introducere, respectiv într-un prim *addendum* la finalul lucrării, intitulat *Ratio testimonialis eorum, que dicta sunt* (Georgius de Hungaria 1993, 406-410), secțiune a textului care nici măcar nu se regăsește, de fapt, în toate edițiile. Cum îi spune și titlul, această parte are drept singură finalitate cea de a susține credibilitatea autorului, prin emfatarea expertizei sale directe și vaste – „*detur igitur maioris experientie testimonium cum evidenti ratione*”, după cum se încheie pasajul. Insistența asupra experienței directe și a caracterului autobiografic al lucrării este în contradicție cu anonimatul autorului, asumat în primele ediții ale operei din motive care încă scapă unei interpretări critice, dar în spatele căruia putem intui tocmai mecanismele suprapunerii unor constructe narative diferite, topite de editori într-o unică narațiune organică, doar vag atribuită de aceștia unui personaj faimos printre dominicani, probabil mai credibil decât alții prin statutul său clerical și faima de taumaturg. În orice caz, în primele decenii ale secolului al XVI-lea cititorii tratatului par să nu se mai fi mulțumit cu acest anonimat al autorului, judecând după adnotațiile lor pe primele ediții aflate în circulație; una dintre ele, pe o ediție apărută la Köln, conține una dintre primele tentative explicite de identificare a autorului cu dominicanul *Georgius de Hungaria*¹.

Viețile sultanilor otomani în Europa latină

Am remarcat deja întârzierea cu care autorii din Renaștere au abordat ca subiect explicit al scrierilor lor viețile unor personalități propriu-zis otomane, cel puțin în Europa apuseană. Constatarea poate fi verificată cu precizie câtă vreme se are în vedere producția de carte tipărită, destinată unui public larg; extinzând aria de cercetare la operele rămase în manuscris, incluzând așadar și unele lucrări destinate din capul locului unor cercuri de lectură restrânse, circumscrise în principal unor curți europene, constatarea se relevă a fi ceva mai imprecisă și necesită anumite nuanțări (v. *Infra*). Circulația unor astfel de informații și voința anumitor cercuri de a nu le face să devină de domeniul public pare să fi jucat, așadar, un rol semnificativ în acumularea acestei întârzieri, aspect oarecum neașteptat pentru primul secol de istorie europeană a cărții tipărite.

¹ Exemplar păstrat la British Museum în Londra, discutat de Palmer 1951, 47-48.

Practic, prima biografie de circulație din Apus care se va interesa și de personalitățile lumii otomane va fi lucrarea medicului, istoricului și episcopului Paolo Giovio (1483-1552) intitulată *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita*, 1546, continuată cu o parte secundă – *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, o biografie colectivă a oamenilor de stat și de arme, așadar, publicată în 1551, la Florența. Lucrarea cuprinde biografiile (în proză, însoțite de mici compoziții versificate) a tuturor sultanilor otomani începând cu Bayazid I și terminând cu Soliman I, așadar de la finalul secolului al XIV-lea până în contemporaneitatea autorului (ed. critică: Giovio 1972). Aceste scurte biografii fuseseră inițial concepute însoțesc tablourile din galeria oamenilor iluștri care împodobeau pereții vilei umanistului de pe *Lago di Como*, concepută de Giovio drept un *Musaeum* și desemnată ca atare, unde se găsea și o așa-numită *Sala dei Turchi*. Aici erau adăpostite portretele a 11 sultani, reproduse la cererea lui Giovio după o serie de miniaturi otomane transferate în Occident de la amiralul otoman Khayr Al-Din „Barbarossa” (1478-1546). În ciuda titlului și cu toată nemulțumirea lui Giovio, prima ediție a *Elogiilor* va apărea fără imagini, lucru remediat, însă, în edițiile succesive (începând cu cea de la Basel: Pietro Perna, 1575), grație elvețianului Tobias Stimmer, care le va reproduce după originalele lui Giovio păstrate la Como (cf. Born–Dziewulski–Messling 2015, 182-184). Inițiativa lui Giovio reflectă cel mai bine importanta schimbare de paradigmă în raport cu lumea otomană, petrecută după campania occidentală eșuată a sultanului Suliman I din 1532, respectiv intenția împăratului Carol V de normalizare a raporturilor diplomatice cu Imperiul otoman, prin integrarea sa *de facto* în sistemul politic european. Retorica antiotomană promovată de umaniști începând cu jumătatea secolului precedent pare să se zdruncine, iar Giovio, bun cunoscător al realităților otomane, se dovedește principalul interpret al acestei schimbări de paradigmă, dacă nu chiar unul dintre promotorii săi. Deja în *Commentario delle cose dei Turchi*, dedicat în 1532 tocmai lui Carol V, el se arată extrem de echilibrat în judecățile sale, recunoscând calitățile militare și organizarea otomanilor.

Dincolo de capacitățile sale de istoric, critic în selectarea izvoarelor sale și bazat pe o metodă inspirată din lectura lui Tucidee, Giovio s-a dovedit a fi unul dintre cei mai importanți autori de biografii ai Renașterii, capabil să surprindă cu un excepțional talent individualitatea personajelor sale. Caracterul inovator al biografiilor sale (individuale și colective) a făcut obiectul unor importante studii (în special, Zimmermann 1995 și 2001): s-a remarcat că în *Vita Leonii X*, deși comisionată de importanți membri ai familiei Medici, Giovio a reușit să redea nu numai splendoarea ci și umbrele pontificatului lui Leon al X-lea (r. 1513-1521), că a creat o biografie ironică, în cheie cifrată, prin viața papei Adrian al VI-lea (r. 1522-1523), respectiv că a inclus portrete ale unor femei ilustre în prima sa biografie colectivă (*De viris et foeminis aetate nostra florentibus*, 1527). Sub semnul aceluiași talent și experimentalism trebuie interpretată și inițiativa lui Giovio de a scrie biografii ale personalităților otomane. Thomas Hendrickson a identificat modelul antic al vieților colective giovienne în *Portetele* (*Imagines* sau *Hebdomades*) ale lui M. Terrentius

Varro, o vastă colecție cuprinzând 700 de scurte biografii a unor personalități ilustre ale Antichității, aparent o capodoperă a genului, din păcate pierdută (Hendrickson 2021, 571-572). Conform mărturiei lui Plinius cel Bătrân (C. Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, 35.11), lucrarea lui Varro ar fi fost însoțită și de reprezentări vizuale. Un alt posibil model antic poate să fi fost biografia colectivă a lui T. Pomponius Atticus, prietenul și corespondentul lui Cicero, în care, conform mărturiei lui Cornelius Nepos (*Atticus*, 18), portretele personalităților ilustre erau însoțite de scurte biografii versificate, realizate sub forma a 4-5 versuri. Nici acest posibil model antic nu a supraviețuit, singurul oarecum apropiat rămânând *Viețile celor 12 Cezari* a lui C. Suetonius Tranquillus. În Renaștere au existat, însă, tentative de a recrea aceste biografii colective pierdute, stimulate de posibilitățile oferite de tiparul cu litere mobile de a combina textul scris cu imaginile xilografate (Hendrickson 2021, 572). Galerii de personaje faimoase, care alăturau portretelor scurte prezentări scrise, pe de altă parte, au existat în Italia încă de la finalul secolului al XIV-lea, una dintre primele, inspirată de biografia colectivă a lui Francesco Petrarca (*De viris illustribus*, 1337-cca 1351), fiind cea de la Padova a lui Francesco da Carrara (1368).

Alegerea lui Giovio de a include în *Elogia* și portretizări ale sultanilor otomani marchează, în același timp, și un alt tip de experiment în materie de scriere biografică, și anume prezentarea unor portrete ale unor personaje negative sau ambigue din punct de vedere moral, pe modelul inaugurat de Sallustius (prin viețile lui Catilina și Iugurtha), respectiv al lui Suetoniu (prin biografiile lui Tiberius, Caligula, Claudius și Nero), în care calitățile și viciile personalităților evocate, chiar dacă supuse filtrului moralizator, sunt subsumate criteriului faimei atinse între contemporani. Dacă *fama* justifică includerea portretelor sultanilor între conducătorii iluștrii, ceea ce îl deosebește pe Giovio de cei doi scriitori romani este tonul său aparent neutru, apropiat mai degrabă de viețile unor personaje negative evocate de Plutarh, precum Antonius, Crassus și, înainte de toate, Artaxerxes, prototipul prin excelență al absolutismului oriental. Alegerea lui Plutarh de a prezenta un barbar pe post de model, fără a cădea în stereotipurile contrapunerii civilizaționale specifice lumii antice și fără a oferi aparent judecăți morale explicite asupra caracterului său (deci fără *psógos*, intenția de a o defăima) a fost multă vreme o enigmă, fiind interpretată recent ca un „experiment interesant”, inspirat de un „puseu de orientalism al tânărului Plutarh” (Van der Stockt 2021, 183-189). În aceeași termeni poate fi descris și experimentul lui Giovio, din care nu lipsește, însă, o bună doză de ironie. Ca un exemplu, sub portretul sultanului Mehmet II el propunea următoarele cuvinte, în debutul scurtei sale biografii:

Hoc atroci, vereque Tartarico recedentium oculorum obtutu, malignoque pallore buxei vultus, et enormi contingentium labra narium curvitate, Mahometes fuit, quem Turcae non modo caeteris Othomannis superiorem, sed exaequatis vitiis atque virtutibus, Alexandro Magno parem volunt. Nam rerum gestarum gloria, et magnitudine animi [...] cunctos qui eo saeculo maxime florerent cogniti orbis reges, vel qui postea his sexaginta annis regnarunt, procul dubio superavit (Giovio 1551, 148).

Exercițiul de fizionomică cu care Giovio debutează contrastează însă cu restul biografiei sultanului, caracterizată altfel prin obiectivitate și echidistanță; lunga listă de fapte de arme a sultanului care urmează este prezentată pe un ton neutru; în final, aprecierile morale ale contemporanilor sunt puse în balanță, aparent pe un ton echidistant: *apud nostros vero perfidiae et inhumanae crudelitatis notam fuit, hunc saltem confessione omnium certam laudem a Barbaris repudiatam, non insulse [...] quod ei litterarum et praecellentium artium decus cordi fuit* (Giovio 1551, 149). Confirmarea calităților sultanului de promotor al artelor e întărită, în opinia lui Giovio, de intelectualii occidentali care i-au vizitat curtea, și nu în ultimul rând pictorul Gentile Bellini (1429-1507), care i-a reprodus portretul la Constantinopol, iar la curtea sa ar fi putut admira numeroase tablouri, demne de laudă. Nota pozitivă cu care Giovio încheie biografia sultanului e în disonanță nu numai cu imaginea acestuia promovată de marea majoritate a scrierilor umanistilor occidentali, dar și cu așteptările cititorului, înșelat de portretul fizic creionat de Giovio în primele sale rânduri. Pe de altă parte, trimiterea la Plutarh e clar explicitată și prin includerea între *Elogia* a unui portret al lui Artaxerxes (Giovio 1551, 7-8).

Judecând după faptul că biografiile colective ale sultanilor otomani vor deveni o constantă începând cu jumătatea a doua a secolului al XVI-lea între cărțile tipărite în Europa apuseană, experimentul intelectual plutarhian propus de Giovio pare să-și fi găsit receptare imediată, fără îndoială grație vastelor sale conexiuni cu cercurile intelectuale europene și recursului la tipar. Niciunul dintre autorii europeni ai Renașterii nu pare să se fi avântat până la a compune o biografie individuală a vreunui sultan otoman, și asta cu toate că ar fi putut găsi un precedent important îl avem în „Istoria lui Mehmet al II-lea”, compusă la Constantinopol de Mihail Critoboulos (cca 1410-cca 1470) deja la finalul primului deceniu de domnie al „Cuceritorului” (ed.: Critoboulos 1954; cf. Akasoy 2016, 251-256). Explicația rezidă fără îndoială în faptul că, exceptând puținele experimente deja amintite, încă din Antichitate, biografiile individuale au fost redactate din rațiuni encomiastice, iar vreme de secole opera lui biografului (post-)bizantin a rămas în manuscris în colecțiile palatului Topkapı.

Asta nu înseamnă că preocupările pentru realitățile otomane din cadrul anumitor curți europene nu s-ar fi intersectat ocazional cu biografia, mai mulți umanisti interesându-se de creionarea profilului fizic și moral al sultanilor, începând cu cel al lui Mehmet al II-lea. În special în preajma cuceririi Constantinopolului astfel de portrete, cele mai multe animate *psógos*, și-au făcut sporadic apariția în cadrul unor scrieri mai ample, cu caracter retoric sau informativ¹. În mod similar, preocupările incipiente pentru istoria dinastiei otomane au produs scrieri oarecum apropiate de biografie. Un exemplu relativ precoce în afara curților italiene îl reprezintă medaliaoanele sultanilor otomani cuprinse în *Genealogia Turcorum Imperatorum* a

¹ Remarcabile, chiar și prin recursul la strategii specifice scrierii biografice, sunt portretele sultanului creionate de Niccolò Tignosi da Foligno sau Isidor din Kiev; cf. Pertusi 1983, 106-109, respectiv 1976, I, pp. 186-187; în alte cazuri, precum cel al lui Niccolò Sagundino, profilul sultanului este mult mai echilibrat, fără a implica judecăți morale, cf. Caselli 2012, 189-226.

umanistului raguzan Felix Petancić, lucrare scrisă pentru regii Ungariei (între anii 1502-1512, publicată la Hagenau în 1530, sub titlul *De origine, ordine et militari disciplina Magni Turcae domi forisque habita Libellus*). Cert este că această producție a rămas în general în manuscris, fără a vedea lumina tiparului decât în secolul al XVI-lea.

Concluzii

Până la „experimentul” lui Paolo Giovio constatăm, aşadar, o adevărată reticență a umaniștilor, cu precădere italieni, de a descrie viețile unor otomani iluștri în forme specifice biografiei (și ca atare, de a-i pune, în fond, pe un picior de egalitate cu contemporanii lor europeni). Cu alte cuvinte, parafrazându-l pe Burekhardt, ei nu „sau simțit liberi să descrie un om dacă și pentru că era remarcabil” (sau, mai bine spus, nu orice viață a unei personalități ilustre a fost considerată a fi un subiect demn de o biografie). Fenomenul pare să țină de tentația umaniștilor italieni, mai ales după cucerirea Constantinopolului, de a transforma retorica conflictului cu Imperiul otoman într-una a confruntării civilizaționale, mulată pe mitul antic al contrapunerii dintre civilizația greco-romană și barbarie. În fond, nici între subiectele biografiilor antice nu își găsiseră locul prea mulți dintre marii rivali orientali ai Romei sau ai Greciei: Artaxerxes, dacă vrem, un experiment scăpat din laboratorul lui Plutarh, inclus accidental între *Viețile Paralele* de tradiția succesivă. Doar odată cu depășirea unei astfel de abordări, înspre jumătatea secolului al XVI-lea, vor apărea adevărate biografii ale unor otomanilor iluștrii, o înnobilare, în fond, a unor rivali deja seculari. Astfel de modele antice au fost percepute dintotdeauna ca fiind ambivalente, presupunând o anumită doză de experimentalism, aspect care pare să fi fost sesizat doar relativ târziu de autorii Renașterii. Până atunci viețile turcești ale captivilor din primul secol al tiparului, aflate la intersecția cu *Türkendrucke*, au furnizat pentru un public mai larg un surrogat, un produs alternativ, adesea umil din punct de vedere literar, menit să compenseze această notabilă absență.

Referințe bibliografice

- Adams, Sean. 2021. *What are bioi/vitae? Generic Self-Consciousness in Ancient Biography*, in *The Oxford Handbook of Ancient Biography*, ed. Koen de Temmerman, Oxford: Univ. Press, 19-31.
- Akasoy, Anna. 2016. *Mehmed II as a Patron of Greek Philosophy: Latin and Byzantine Perspectives*, in *The Renaissance and the Ottoman World*, eds. Anna Contadini - Claire Norton, London-New York: Routledge, 245-256.
- Banfi, Florio. 1939. *Fra Giorgio di Settecastelli O.P. detto Georgius de Hungaria*, in „*Memorie domenicane*”, 56/3, 5, 130-141, 202-209.
- Bisaha, Nancy. 2006. *Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Born, Robert-Dziewulski, Michał-Messling, Guido (eds.). 2015. *L'Empire du sultan: le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*, Bruxelles-Tielt: Bozar Books-Lannoo.
- Buck, August (ed.). 1983. *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden: Otto Harassowitz.

- Burckhardt, Jacob. 1976. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart: Kroner.
- Capesius, Bernhard. 1943. *Die Persönlichkeit und das Leben des Ungenannten Mühlbächers*, in „Deutsche Forschung im Südosten”, 2, 576-600.
- Caselli, Christian. 2012. *Ad serenissimum principem et invictissimum regem Alphonsum Nicolai Sagundini oratio*, Roma: ISIME.
- Cochrane, Eric W. 1981. *Historians and historiography in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press.
- Critoboulos. 1954. *History of Mehmed the Conqueror*, tr. Charles T. Riggs, Princeton: Princeton University Press.
- Damian, Iulian Mihai. 2018. *Umanesimo e crociata nel Quattrocento*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
- Dincă, Adinel. 2024. *Transilvani e Turchi ottomani intorno al 1500: testimonianze soggettive e contesti microstorici*, in „RiMe” 15/II n.s., în curs de apariție.
- Döring, Karoline D. 2013. *Türkenkrieg und Medienwandel im 15. Jahrhundert: mit einem Katalog der europäischen Türkendrucke bis 1500*, Husum: Matthiesen Verlag.
- Fara, Andrea. 2020. *Il Tractatus de moribus Turcorum di Giorgio d'Ungheria tra informativa, polemica e propaganda antislamica e antiottomana nella Roma del Quattrocento*, in *I Romani e l'Altrove. Viaggi e paesi reali e immaginati nel Rinascimento*, ed. Francesca Niutta, Roma: Roma nel Rinascimento, 161-184.
- Georg Captivus Septemcastrensis. 2017. *Tratat despre obiceirile, ceremoniile și infamia turcilor*, traducere din limba latina de Ioana Costa, studiu introductiv de Constantin Erbiceanu, București: Humanitas – Fundatia Culturală Erbiceanu.
- Georgius de Hungaria. 1993. *Tractatus de moribus, conditionibus et nequicia Turcorum /Traktat über die Sitten, die Lebensverhältnisse und die Arglist der Turken*, ed. Reinhard Klockow, Wien - Weimar: Böhlau.
- Göllner, Carl. 1961-1978. *Turcica. Die europäischen Türkendrucke des XVI. Jh.*, 3 vols., Berlin - Bukarest: Akademie-Verlag.
- Hankins, James. 1995. *Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II*, *Dumbarton Oaks Papers*, 49, 111-207.
- Hendrickson, Thomas. 2021. *Ancient Biography and the Italian Renaissance. Old Models and Developments*, in: *The Oxford Handbook of Ancient Biography*, ed. Koen de Temmerman, Oxford: University Press, 563-574.
- Höfert, Almut. 2003. *Den Feind beschreiben. "Türkengefahr" und europäisches Wissen über das Osmanische Reich, 1450-1600*, Frankfurt am Main - New York: Campus.
- Housley, Norman (ed.). 2017. *The Crusade in the Fifteenth Century: converging and competing cultures*, London – New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Housley, Norman. 1992. *The Later Crusades: From Lyons to Alcazar 1274-1580*. Oxford: Oxford University Press.
- Käppeli, Thomas. 1970-1993, *Scriptores Ordinis praedicatorum Medii Aevi*, 4 vols., Romae: ad S. Sabinae.
- Kissling, Hans-Joachim. 1964. *Türkenfurcht und Türkenhoffnung im 15./16. Jahrhundert. Zur Geschichte eines 'Komplexes'*, *Südost-Forschungen*, 23, 1-18.
- Klockow, Reinhard. 2002-2003, *Georgius de Hungaria alias Georgius Alemanus. Neues zur Biographie des Verfassers des Tractatus de moribus, et nequicia Turcorum anlässlich seines 500. Todestages am 3. Juli 2002*, in „Südost-Forschungen”, 61-62, 77-81.
- Mayer, Thomas F. – Woolf, Daniel R. (eds.). 1995. *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe. Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Meserve, Margaret. 2008. *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mihailović di Ostrovica, Konstantin, 2001. *Cronaca turca, ovvero Memorie di un gianizzero*, Palermo: Sellerio editore.

- Mortensen, Lars Boje. 2021. *Roman Biography in the Medieval West. Did Classical Text Facilitate Complex Literary Portraits in the Middle Ages?*, in: *The Oxford Handbook of Ancient Biography*, ed. Koen de Temmerman, Oxford: University Press, 547-562.
- Pall, Francisc. 1974. *Identificarea lui "Captivus Septemcastrensis"*, in „Revista de istorie”, 27/1, 97-105.
- Palmer, James. 1951. *Fr. Georgius de Hungaria, O.P. and the Tractatus de moribus condicionibus et nequicia Turcorum*, in „Bulletin of the John Rylands Library”, 34, 44-68.
- Pertusi, Agostino. 1976. *La caduta di Costantinopoli*, Verona: Fondazione Lorenzo Valla, 2 vols.
- Pertusi, Agostino. 1983. *Testi inediti e poco noti sulla caduta di Costantinopoli*, ed. postuma di Antonio Carile, Bologna: Pàtron.
- Prinzing, Günter. 2009. *Zu Jörg von Nürnberg, dem Geschützgießer Mehmeds II., und seiner Schrift "Geschicht von der Turkey"*, in Sultan Mehmet II. Eroberer Konstantinopels – Patron der Künste, Neslihan Asutay-Effenberger - Ulrich Rehm (eds.), Köln: Böhlau, 59-75.
- Schiltberger, Johann. 1970. *The Bondage and Travels of Johan Schiltberger, a Native of Bavaria*, in Europe, Asia and Africa, 1396-1427, tr. J. Buchan Telfer, New York: B. Franklin Publisher.
- Schwoebel, Robert. 1967. *The Shadow of the Crescent. The Renaissance Image of the Turk (1453-1517)*, Nieuwkoop: B. de Graaf.
- Streitfeld, Theobald. 1973. *Wer war der Autor des "Tractatus de ritu et moribus Turcorum"?*, in „Forschungen zur Volks- und Landeskunde”, 16, 26-36.
- Tateo, Francesco. 2008. *Crociata e anticrociata nella letteratura umanistica e nella novellistica volgare tra XIII e XIV secolo*, in *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito: atti del convegno internazionale di studio, Otranto–Muro Leccese, 28–31 marzo 2007*, ed. Hubert Houben, Galatina: Congedo Editore, I, 309-317.
- Tolan, John V. 2002. *Saracens: Islam in the Medieval European Imagination*, New York: Columbia University Press.
- Tyerman, Christopher. 2011. *The Debate on the Crusades, 1099–2010*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Van der Stockt, Luc. 2021. *Plutarch: Lives of the Caesars (Galba, Otho) and Lives of Aratus and Artaxerxes*, in: *The Oxford Handbook of Ancient Biography*, ed. Koen de Temmerman, Oxford: University Press, 183-195.
- Zimmermann, T. C. Price. 1995. *Paolo Giovio and the Rhetoric of Individuality*, in *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe: forms of biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, eds. Thomas F. Mayer–Daniel R. Woolf, eds., Ann Arbor: University of Michigan Press, 39-62.
- Zimmermann, T. C. Price. 2001. *Paolo Giovio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italia, 56, 430-440.

Ilona DUȚĂ
(Universitatea din Craiova) | **Tragism biografic și ambivalența tragică a trăirii la Seneca**

Abstract: (Biographical Tragism and the Tragic Ambivalence in Seneca's Existence) Spent at the imperial court, under the rule of some bloody emperors (Caligula, Claudius, Nero), Seneca's life is a subject full of controversy and paradoxes, especially in relation to the Stoic ideal of life promoted by the philosopher; wealth, compromises, access to power contradict the simplicity and austerity cultivated by Stoicism, raising doubts about the way in which he correlated theory to practice. Living in the context of the determinism imposed by the political power and the atrocities committed by political actors to preserve their own positions, the man's (politician's) endeavor was a continuous experimentation in the field of the tragic. If the threat of death (therefore, seen as an absolute limit) was behind every decision, Seneca's life stratagems were moves on the chessboard of a destiny that would not be able to avoid the tragic end. Thus, the confrontation with the limits of the system and with the ultimate limit (the danger of death) became a pervasive experience that the philosopher sublimated in the plane of thought, and the tragedian revealed on the stage of the tragic experience. The Apollonian compensation brought by Stoic philosophy to a life permanently marked by the consciousness of the final limit is counteracted by the Dionysian revelation of the ambivalent dynamics of living (the mechanisms of emotions, of passions that the Stoics tried to uproot). Centered on monstrous passions, Seneca's tragedies represent the radiography of an infernal mechanism by which emotions generate or limit each other, dragging the individual into a tragic mixer.

Keywords: *determinism, power, emotion, limit, tragic.*

Rezumat: Desfășurată, în mare parte, la curtea imperială, sub domnia unor împărați sângeroși (Caligula, Claudiu, Nero), viața lui Seneca este un subiect plin de controverse și paradoxuri, îndeosebi prin raportare la idealul de viață stoic promovat de filosof; bogăția, compromisurile, accesul la putere contravin simplității și austerității cultivate de stoicism, generând îndoieli asupra felului în care acesta a corelat teoria și practica. Situat în contextul determinismelor impuse de mașinăria puterii și al atrocităților la care au recurs actorii politici pentru conservarea propriilor poziții, demersul omului (politic) este o continuă experimentare în câmpul tragicului: dacă amenințarea cu moartea (așadar, cu finitudinea ca limită absolută) se afla în spatele fiecărei decizii, stratagemele de viață ale lui Seneca sunt mutări pe tabla de șah a unui destin care nu va putea evita sfârșitul tragic. Confruntarea cu limitele sistemului și cu limita supremă (pericolul morții) devine astfel un exercițiu permanent pe care filosoful îl sublimează în planul gândirii, iar tragediograful îl revelează pe scena trăirii tragice. Compensația apolinică adusă de filosofia stoică unei vieți marcate permanent de conștiința limitei este contracarată de revelația dionisiacă a dinamicii ambivalente a trăirii (mașinăria emoțiilor, a pasiunilor pe care stoicii încercau să le extirpeze). Centrate asupra unor pasiuni monstruoase, tragediile sunt radiografia unui mecanism infernal prin care emoțiile se generează sau se limitează reciproc târând individul într-un malaxor tragic.

Cuvinte-cheie: *determinism, putere, emoție, limită, tragic.*

În mașinăria destinului: lux, calm și agonie

Construcție ambivalentă, cu o fațadă proiectată în orizontul serenității și luxului (căci influența gânditorului stoic și imensa avere acumulată creau aparența invulnerabilității dobândite sub protecția împăratului sau a zeilor), destinul lui Seneca a fost totodată supus permanentei eroziuni a incertitudinii și primejdiilor care instantaneu puteau să ia forma amenințării extreme cu moartea; simplu, solid, radios în exterior, ca o emanație stoică, acesta este în interior un adevărat labirint căci interiorizează sinuozitățile lumii sale în concentrația maximă a urzelilor inerente palatului imperial, croindu-și drum prin confruntarea aparițiilor fantomatice, meduzante de după fiecare colț al deciziei. Dacă, dintr-o perspectivă externă, s-a impus, prin intermediul operei filosofice, o percepție marcată de solemnitatea autotelică a artei guvernării de sine ca proiect destinal, dinlăuntrul hățișului biografic se conturează jocul la limită (adesea, la granița vieții și morții), jocul cu limita (cu încercarea de transgresare și de transformare a acesteia, de metabolizare), așadar, *agon*-ul și agonia generate de înfruntarea unui întreg sistem al limitelor (politice, comportamentale, emoționale etc.). Astfel se explică nașterea tragediei (în expresia senecană) pe terenul unei experiențe predispuse tragicului (viața de la curtea imperială plină de intrigi, asasinate, schimbări de dispoziții ale suveranilor și răsuciri de situații, de imprevizibilul nenorocirilor), căci doar o conștiință puternică precum aceea a filosofului stoic putea să creeze „prilejul cultural” al transpunerii „experienței tragice” într-o „formă artistică” adecvată: „În acest sens poate exista o experiență comună a tragicului care să nu fie conștientizată și exprimată lingvistic decât odată cu prilejul ei cultural. Or, tragedia reprezintă tocmai prilejul cultural datorită căruia experiența tragică dobândește conștiință de sine; tragedia este experiența tragică conștientizată într-o formă artistică.” (Liiceanu, 2019: 29).

Experimentând confruntarea cu finitudinea încă din copilărie, căci grava afecțiune pulmonară care nu îi dădea prea mari speranțe de viață, ba chiar i-a creat o continuă predispoziție pentru suicid, l-a însoțit ca o umbră, Seneca a trăit sub semnul iminenței sfârșitului proiectat asupra sa atât dinlăuntru (propria boală), cât și din afară (maladia generată într-un sistem autoconservat prin cultivarea constantă a fricii). Menționat în toate biografiile, chinul de a trăi cu o boală ca un condamnat la conștientizarea graniței dintre viață și moarte a constituit un fel de antrenament permanent în gândirea limitei (fie în sensul amenințării sfârșitului, fie în acela stoic al identificării dreptei măsuri): „Experiența de a trăi cu o boală cronică trebuie să-l fi făcut pe Seneca să se gândească tot timpul că moartea îl așteaptă după primul colț. Dacă nu îi va fi dat să moară din cauza unui împărat sau de mâna unor asasini, oricum plămânii i-ar fi făcut de petrecanie. Cu fiecare respirație, știa că viața îi este una limitată.” (Wilson, 2016: 88). Mereu captiv între cele două morți, filozoful a izbutit uneori să se salveze printr-un fel de negociere a morților, întrucât se pare că doar inevitabilul final al bolii l-a scăpat de condamnarea la moarte a împăratului Caligula, invidios pe talentul oratoric și pe succesul său public (după mărturiile lui Dio Cassius, Caligula a revocat ordinul de condamnare la moarte convins de una dintre femeile cu care trăia ca filosoful

urma să sfârșească curând din cauza bolii pulmonare). Prins apoi în intrigile Messalinei, puțin a lipsit să fie executat de către împăratul Claudius care a ordonat totuși exilul, în pofida presiunilor soției sale. Într-o asemenea cultură a fricii, ambiguitatea, vorbele sau gesturile ambivalente, intervenția hazardului, riscul, jocul cu limita sunt precursori biografici ai germenilor estetici ai tragediei; deja întrunite pe terenul vieții, condițiile tragicului așteaptă întâlnirea fecundă cu geniul artistic senecan pentru materializarea într-o expresie profund originală a unui gen care se manifestase în spațiul roman mai degrabă prin traduceri, adaptări, produse estetice de tatonare.

Crucial pentru întorsătura destinului său, episodul rechemării din exil a suscitat numeroase controverse cu privire la opțiunile de care ar fi dispus filosoful și la alegerea care l-a condus, în cele din urmă, către propriul final. Dincolo, însă, de variantele și de motivațiile speculate, se pare că, în fond, nu exista „decât un singur răspuns”, relevant pentru jocul cu limita (în pofida libertăților aparente): „Nu putem decât să speculăm asupra sentimentelor pe care le va fi trăit Seneca atunci când a primit vestea că anii săi lungi de exil s-au încheiat. A ezitat cumva să se întoarcă la Roma? Va fi cumpănit să refuze oferta pe care i-o făcea Agripina? Cel puțin un autor al vremii susține că adevărata speranță a lui Seneca era aceea de a avea posibilitatea să nu se întoarcă la Roma, ci să i se permită să se mute în Atena, să își trăiască viața printre școlile de filosofie de acolo, studiind și predând – o alegere ce nu mai era posibilă odată ce accepta generozitatea Agrippinei. Căzuse în capcană. Seneca – care trăise de-a lungul domniei lui Caligula și fusese exilat de Claudius – nu își mai putea face iluzii despre cât de liberă sau cât de sigură va fi lumea în care urma să trăiască, atunci când va fi membru al curții imperiale. Rechemarea sa trebuie să fi părut, de la bun început, încărcată de o primejdie imensă. Seneca avea șansa de a se întoarce acasă și de a se bucura de un statut înalt sub noul regim, dar trebuie să se fi întrebat de îndată, dacă prețul pe care îl va plăti nu se va dovedi a fi unul prea mare. Parte a cauzei pentru care Seneca a acceptat să se întoarcă la Roma a fost faptul că Agrippina i-a făcut o ofertă pe care nu o putea refuza, or, cel puțin, pentru a nu cădea într-o și mai mare dizgrație; dacă viața pe Corsica nu era chiar atât de proastă, ea putea, totdeauna, să se înrăutățească cu mult. El ar fi putut fi exilat pe o insulă care era în realitate, și nu doar ficțional, stearpă și părăsită. Sau împăratul ar fi putut fi îmboldit de soția sa să ordone moartea filosofului. Întrebarea dacă să se întoarcă sau nu, nu avea, de fapt, decât un singur răspuns.” (Wilson, 2016: 144). Deschis în mod egal către strălucire și moarte (căci faima și averea imensă acumulată în preajma împăratului îl vor impune pe una dintre cele mai înalte trepte sociale, dar nu îl vor putea feri de condamnarea la suicid), destinul lui Seneca se lansează printr-o conjunctură care se dovedește a fi o urzeală de ambiguități și capcane, așa cum tragediile sale încep *ex abrupto* printr-o ambivalență situațională sau emoțională din care nu există ieșire (precum fața și reversul de iubire și ură în cazul Medeei, forța lui Heracles deturnată în *hybris* și crimă etc.). Tentație sau imposibilitate a refuzului (în spatele căruia se afla riscul căderii într-o și „mai mare dizgrație”), decizia filosofului este medală cu două fețe care îi va marca întregul parcurs destinal, adâncindu-i gândirea în jurul mecanismelor ambiguității și limitelor care

definesc condiția umană, fixându-o totodată într-o predispoziție pentru tragic. Plină de dubii și disconfort, rechemarea filosofului din exil îl plasează într-o ipostază fantomatică, potrivit biografei Emily Wilson care îl asociază fantomei lui Tieste din tragedia sa *Agamemnon*: „Piesa scrisă de Seneca despre căderea unui rege războinic și cândva victorios, Agamemnon, în care, ca și în versiunea lui Eschil bazată pe același mit, personajul principal este ucis în baie – debutează cu apariția Fantomei lui Tieste, care a fost târât înapoi din lumea subpământeană, pentru a aduce năpasta asupra descendenților săi. (...) Seneca a avut, mai mult decât probabil, același sentiment sumbru atunci când s-a întors din Corsica la Roma din care fusese expulzat, primind o funcție în preajma împăratului care îl exilase, ajungând să se afle acum în imediata apropiere a noii neveste a împăratului, Agrippina (sora între timp decedatei Iulia Livilla, care poate i-a fost iubită), și a fiului Agrippinei” (*ibidem*: 148), preluând educația viitorului împărat ca o misiune, de asemenea, încărcată de dualitate, de speranță și temeri.

Deși traseul de viață deja parcurs fusese permanent marcat de pericole și de depășiri salvatoare întotdeauna la limită (umbra fatalității îl vizitase sub domnia lui Caligula, și suportase exilul ordonat de Claudius), episodul rechemării din exil reprezintă punctul zero în configurația sa destinală și este o intersectare de dualități care, dislocându-l între contrarii (nici...nici, și...și), îi conferă realmente un statut spectral, de fantomă întoarsă din infernul trecutului (al situațiilor limită care l-au proiectat ca o umbră aflată în voia sortii, efect al tranzacționărilor celorlalți, la mâna lor, așadar) pentru a intra în vârtoarea unui nou infern. De altfel, Suetonius relatează episodul preluării misiunii de dascăl al viitorului împărat, Nero, sub semnul unui vis premonitoriu cu privire la monstruoșitatea elevului său: „La vârsta de 11 ani a fost adoptat de Claudius și încredințat pentru instrucțiunea lui Anneus Seneca, pe atunci senator. Se spune că Seneca ar fi visat cu o noapte înainte că ar fi profesorul lui Caius Caesar. Într-adevăr, Nero în scurt timp adevărat visul, dând prin tot felul de exemple dovada naturii sale monstruoase.” (Suetonius, 1958: 237). Coșmarul suetonian este întărit de coșmarul realității, subliniat de Tacitus, care contextualizează rechemarea din exil în urzeala de intrigi și orori ale Agrippinei. Îndată ce s-a asigurat prin căsătoria cu Claudius, la capătul unei curse cu diversiuni, seducție și manevre, pentru a consolida poziția fiului ei, Agrippina a pus la cale căsătoria acestuia cu Octavia, fiica împăratului, cu prețul ruperii logodnei cu Lucius Silanus prin acuze mincinoase de incest cu propria soră, ducându-l la suicidul programat ostentativ chiar în ziua nunții: „În ziua nunții ei, Silanus și-a luat viața, fie că până atunci mai sperase că se poate salva, fie că-și alesese această zi ca să-și facă mai odioși dușmanii. Calvină, sora lui, a fost exilată din Italia. (...) Dar Agrippina, ca să nu se facă cunoscută doar prin fapte rele, obținute rechemarea din exil a lui Anneus Seneca și totodată acordarea funcției de pretor, socotind că acest fapt face plăcere lumii din cauza strălucirii talentelor acestui om, apoi pentru ca Domitius să crească sub conducerea unui asemenea preceptor, iar ea să se folosească de sfaturile lui spre a ajunge să-i domine pe toți, deoarece Seneca era considerat că va fi credincios Agrippinei, în amintirea binelui făcut, și pornit împotriva lui Claudius din

cauza nedreptății suferite.” (Tacitus, 1995: 298). Loc al ambiguității prin excelență, devenită marcă stilistică a lui Tacitus prin registrul disjunctiv („fie...fie”), căci rațiunea practică a faptelor și deciziilor rămâne demultiplicată și necunoscută pe nisipurile mișcătoare ale culiselor palatului imperial, lumea în care evoluează Seneca este profund disonantă, nesigură, este prăpastia dionisiacă de colcăială și spaimă ca matrice tragică peste care masca apolinică a rațiunii pure a filosofiei stoice asigură doar seninătăți provizorii.

Dubla condiție a tragediei, dionisiacă și apolinică (proliferare haotică de diferențe, incertitudini, anxietate și proiecție compensatoare a unei forme securizante) este conținută în germene de lumea imperială romană pentru care Seneca a fost filtrul artistic perfect potrivit (cu dubla sa formație de filosof stoic și de poet tragic). De aceea, într-o existență accentuat tragică în care groaza și spaima grecilor în fața lumii fenomenale a devenirii este groază și spaimă în fața mașinării de strategii politice și de intrigi, dialectica tragediei, și anume etalarea modelului salvator, apolinic (a eroului) urmată de distrugerea lui, mai exact de redarea lui fondului orgiastic al existenței, își duce logica până la capăt: cel care încercase sistematic exorcizarea ambiguităților vieții practice prin proiecția gândirii stoice sfârșește devorat în vertijul intrigilor (compromisuri, decizii sinuoase, conspirații) ca un adevărat erou tragic; balansul dificil între adaptarea la multiplicitatea obscură a lumii politice imperiale și impunerea frâielor stoice ca paleativ apolinic urmează dialectica tragică prin copleșirea gânditorului de imprevizibil, prin sufocarea în hățișurile existenței reale (în cele din urmă la propriu, sufocat în aburii băii). Erupția tragismului acestei lumi este oglindită în tragedie, care etalează tocmai ambiguitatea reprezentată, în lectura Marthei Nussbaum (2022: 468), de șerpini care înalță carul triumfal al Medeei ca o metaforă extinsă a esenței tragicului senecan, „șerpini din suflet” ai lui Seneca, dar și ai raportului întotdeauna complicat dintre rațiune și pasiune, dintre ordinea exorcizantă a gândirii și dezordinea fenomenal-emoțională a trăirii. Balansul vieții gânditorului stoic și al omului politic (al rațiunii pure și rațiunii practice) catalizează din interiorul acestui tărâm al tragicului nașterea tragediei în spiritul epocii, ca structură estetică a ambiguității: „Vedem cum în tragedie ambele elemente au cedat din substanța lor; unul din adevăr, celălalt din reprezentare. Tragedia se naște astfel ca o gnoseologie atenuată estetic și o estetică redimensionată gnoseologic. (...) Convenția tragediei este în întregime legată de condiția ei ambiguă: a accepta spectacolul ca percepție și reprezentare numai în măsura în care semnificațiile se nasc în *spatele* imaginilor; numai în măsura în care arta apolinică (vorbă, fabulă, imagine, plastică în general) slujește un conținut dionisiac; cu alte cuvinte, numai în măsura în care personajele poartă mască.” (Liiceanu, 2019: 211). Este, în fond, ceea ce face Seneca prin dialectica dintre filosofie și tragedie, respectiv prin dialectica dintre rațiune și pasiune în cadrul tragediilor sale, interiorizând principiul tragediei la nivel psihic (șerpini minții și inimii, sau șerpini ambiguității trăirii).

O serie de episoade nodale, extreme (soldate cu morți suspecte și asasinate: moartea / asasinarea lui Claudius, moartea / asasinarea lui Britanicus urmată de

asasinarea Agrippinei) repetă vertijul ambiguităților prin care Seneca pătrunde pe scena puterii imperiale, propagând replică cu replică balansul între polii politici (Claudius – Agrippina, Agrippina – Nero) până la prăbușirea finală în propria moarte comandată de fostul elev, tot mai atins de paranoia într-un sistem tot mai destabilizat de întregul lanț seismic; și ele pline de ambiguitate (făcând astfel obiectul unor nesfârșite dezbateri), lucrările de justificare sau de autojustificare (precum *De clementia*, scrisă după uciderea lui Britanicus și alungarea Agrippinei, sau *De beneficiis*, scrisă după asasinarea Agrippinei) sunt oglinzi anamorfotice în care, cu toată rigoarea aparatului stoic, „șerpini” interiori sau exteriori ai deciziilor își reflectă sinuozitatea, semnalând poticniri, limite, înfundături ale vieților umane în general.

Relatarea morții lui Claudius de către biografa Emily Wilson trasează coordonatele politice ale contextului (posibilitatea reevaluării preferințelor lui Claudius pentru Nero în favoarea propriului fiu, Britanicus, grăbește acțiunea de lichidare a împăratului de către soția sa Agrippina, situație în care implicarea lui Burrus și Seneca rămâne incertă): „În plus, dacă Agrippina și-ar fi pierdut puterea, acest lucru s-ar fi răsfrânt, desigur, și asupra cercului ei de apropiați, din care făceau parte atât Seneca, cât și Burrus, ambii având legături prea strânse cu împărăteasa pentru a fi primiți cu brațele deschise de boul regim. De va fi fost vorba doar de noroc sau de o faptă pusă la cale și împlinită în grabă, oricum Claudius moare în anul 54 e.n., după ce a mâncat un fel de mâncare conținând ciupercile lui favorite; a umblat zvonul că Agrippina pusese să fie otrăvit. Este posibil, ba chiar probabil, ca Seneca și Burrus să fi fost implicați într-un asemenea plan, dar nu avem nicio certitudine în această privință.” (*ibidem*:154). Odată eliberată scena puterii de Claudius, noul balans politic în care alunecă Seneca alături de Burrus este cel dintre dominantă Agrippina și Nero. În această schemă politică, Seneca încearcă să îl extragă pe Nero de sub influența nefastă a Agrippinei, încurajându-i controversata aventură amoroasă cu liberta Acte (împotriva deciziei materne de a i-o impune ca soție pe Octavia), arbitrând acest joc al puterii până când, amenințat de Agrippina cu reorientarea spre Britanicus, Nero îl lichidează pe fratele vitreg prin otrăvire, mascând asasinatul printr-o criză de epilepsie („Varianta oficială a fost aceea că ar fi murit din cauza unei crize de epilepsie. Însă părerea generală, pe care o cunoaștem din sursele vremii, era că Nero a pus să fie otrăvit.”; Wilson, *ibidem*:169). Apariția lucrării lui Seneca, *De clementia* (spre sfârșitul lui decembrie al aceluiași an, 55 e.n., sau la începutul lui 56) a stârnit controverse și dezaprobări cu privire la măgulirea de către consilierul-filosof a violentului și periculosului conducător care deținea o putere terifiantă. Ambiguitatea descoperită în text este, însă, relevantă pentru întregul teatru al măștilor și ambiguităților impus pe scena palatului ca sigura formă de dialog tirania : „Rămâne însă deschisă o reală ambiguitate: Seneca din *Despre îngăduință* îi spune lui Nero că are deja toate virtuțile posibile, sau că trebuie să ajungă la ele. Textul începe cu Seneca anunțând că dorește să scrie despre îngăduință pentru a-i oferi o „oglinză” lui Nero, care să îl reflecte pe împărat ca fiind cineva care va atinge cea mai mare plăcere. (...) Este însă posibil, de asemenea, de a vedea această „plăcere maximă” într-o lumină mai stoică, mai senecană, imaginându-ne că Seneca îi arată lui

Nero un sine pe care nu l-a atins încă, dar la care poate ajunge citind tratatul. Oglinda nu reflectă doar, ci este și o invitație la schimbare.” (Wilson, *ibidem*: 171). Într-un mod similar, lucrarea scrisă după asasinarea Agrippinei (la care Seneca și Burrus au fost părtași, însă după ce prima tentativă nereușită le-a fost dezvăluită de Nero aducându-i în fața inevitabilului), *De beneficiis*, desfășoară intense dezbateri și reveniri în jurul ideii de datorie morală contractată față de un binefăcător (ceea ce fusese pentru el Agrippina), indicând o conștiință zbuciumată în încercarea de conciliere a rațiunii stoice cu iraționalitatea accidentelor vieții și a schimbărilor intervenite în comportamentul oamenilor (supus variabilității situațiilor). Argumentul oferit de Platon în prima carte din *Republica* („este cineva obligat întotdeauna să plătească înapoi ceea ce datorează, chiar dacă cel care a dat ceva cu împrumut s-a schimbat între timp?” – Wilson, *ibidem*: 206), deși pare să justifice relațiile complicate pe care Seneca le-a avut cu Claudius, Agrippina, Nero, absolvindu-l de datorie pe măsura degradării acestora, rămâne o chestionare ca o punere în cumpănă și o înfundătură a gestionării fenomenalului cu toate schimbările și imprevizibilitățile sale (îndeosebi cele generate în culisele puterii imperiale). Rotirea argumentelor și întoarcerea lor pe toate fețele prin minuțioase expuneri analitice indică un irezolvabil care revine obsesiv, o frământare continuă: „Însă problema dacă va fi fost lipsit de gratitudine față de Agrippina pare să îl urmărească de-a lungul timpului, chiar dacă într-un ton subsidiar.” (Wilson, *ibidem*: 207).

Cuplată la mașinăria puterii, mașinăria destinului care l-a condus pe filosoful stoic atât pe culmile luxului (grădinile și vilele răspândite pe imensele sale domenii), cât mai ales prin subteranele presărate cu minotauri, figuri periculoase ale corcirii și ambiguității, își revelează în ultimii ani de viață esența, și anume funcția de capcană. Repetatele încercări de retragere din viața politică, din aporierea unui Nero tot mai imprevizibil în histrionismul său și mai crud, sunt însoțite în discursul filosofic de meditația asupra capcanei în care se afla (îndeosebi după lichidarea prin otrăvire a lui Burrus, în 62 e.n.), evocată în lucrarea dedicată reflecției nostalgice asupra tihnei (*De otio*) prin intermediul fabulei lui Esop (invitată să intre în peștera leului bolnav, vulpea refuză judecând după mulțimea urmelor de animale care intraseră fără să mai poată ieși, în pofida slăbiciunii fizice a devoratorului); este situația în care se afla Seneca în raport cu Nero, pe care o conștientizează mai mult ca oricând. Numai că, ascuțindu-și mintea potrivit exercițiilor dobândite de la propriul maestru, leul bolnav de paranoia și de histrionism îi anticipează mișcările, în pofida tuturor argumentelor și a vorbelor meșteșugite de filosof, nepermițându-i retragerea. Tacitus relatează episodul rugăminții lui Seneca de a fi eliberat din funcție și de a accepta returnarea averii primite sub pretextul îmbătrânirii („Așa cum, de-aș fi soldat sau călător obosit de drum, aș cere un sprijin, tot astfel, bătrân acum și neputând duce pe acest drum al vieții sarcinile cele mai ușoare, cer ajutorul tău, fiindcă nu mai pot purta povara averii mele.” – Tacitus, *ibidem*: 399) chiar sub forma unei dezbateri tragice în care victima și opresorul sunt prinși ireversibil în mecanismul agonal ca într-o menghină. Căci răspunsul lui Nero este deja o condamnare la moarte: „Dacă-mi vei restitui bunurile, toată lumea va vorbi

nu despre moderația ta, și dacă-ți vei părăsi principele, nu despre liniștea ta, ci despre lăcomia mea și despre teama de cruzimea mea. Oricât de mult ar fi lăudată cumpătarea ta, totuși nu va fi o onoare pentru un înțelept să-și câștige gloria din ceea ce aduce prietenului său hulă.” (Tacitus, *ibidem*: 400).

Inevitabil din momentul acesta, sfârșitul vine pentru gânditorul stoic tot pe canalul ambiguității și în răspăr cu toată pregătirea sa sistematică pentru întâmpinarea finalului: chiar implicarea în conspirația care i-a adus condamnarea la moarte atârână de vorbele în doi peri ale singurului martor împotriva lui, Natalis (și anume, că salvarea vieții sale ar depinde de nevătămarea vieții lui Piso, potrivit lui Tacitus: „Fusese trimis de Piso la Seneca, bolnav, să-l viziteze și să se plângă că era ținut departe de casa lui; ar fi mai bine, ar fi zis Piso, dacă amândoi și-ar cultiva prietenia prin întâlniri confidențiale; la care, Seneca răspunsese că discuțiile mutuale și întâlnirile dese nu-s de folos nici unuia dintre ei și că, de altminteri, salvarea vieții sale se sprijină pe nevătămarea aceluia.” (Tacitus, *ibidem*: 441) Triplul eșec al suicidului (deschiderea venelor de la mâini, urmată de deschiderea venelor de la genunchi, apoi de otrăvirea cu cucută după model socratic pentru ca finalul să survină abia prin sufocare în baia cu aburi) vine ca o divergență și ca o metaforică sfidare a ordinii rațiunii de către iraționalul, accidentalul sau dezordinea vieții (în straturile și componentele sale biologice, sociale, politice etc.): „Dorința lui Seneca de a controla ultimele momente este foarte vizibilă în textul istoricului roman, dar pentru Seneca era vizibilă și imposibilitatea atingerii idealului stoic al unei constanțe și al unui calm desăvârșit în mijlocul presiunilor și violențelor Romei neroniene, date fiind și propriile slăbiciuni.” (Wilson, *ibidem*: 289). Chiar și survenirea sfârșitului îndelung (și inutil) exersat prin sufocare dobândește alura metaforică a unei vieți trăite mereu la limita biologică a crizelor astmatice de care suferea Seneca din copilărie, dar mai ales a tuturor presiunilor sufocante resimțite în interiorul labirintului de decizii politice. Dacă tragicul presupune conștientizarea propriei finitudini („Situația tragică nu este compatibilă decât cu *ființe conștiente finite confruntate cu limita*.” – Liiceanu, 2019: 66), sistemul limitărilor și al ambiguităților produs de mașinăria puterii imperiale sub domnia lui Nero, hăul incertitudinilor care mistuie orice proiect rațional (dinamitând gândirea senecană cu gânditor cu tot) generează predispoziția epocii pentru tragedie și tragic (haoticele execuții și morți). Prins el însuși în arcele puterii cu implicitul metamorfozei (schimbări accidentale, diversiuni, imprevizibilitate), Seneca joacă pe scena propriei vieți rolul eroului tragic, așadar al proiectului apolinic lansat peste prăpastia dionisiacă a sfârtecării și măștilor întors ritualic la fondul orgiastic, devorat victimar de acesta (filosofia și tragedia au, de asemenea, în sistemul scriitorului, valențele conjuncției tragice ale apolinicului cu dionisiacul).

De la tragic la tragedie: mașina infernală a pasiunilor

Parcursul de la viață la text sau de la mașinăria destinului la mașinăria trăirilor, care leagă complicatele scenarii biografice de imaginea reflectată în tragedie, echivalează la Seneca cu o punere în abis (*mise en abyme*) a mecanismelor tragicului

demonstrate până la nervurile emoționale prin care individul se ancorează în situații, fixând sub lupă ambivalența ca principiu, ca limită ireductibilă unde se produce blocajul. Dacă, potrivit lui René Girard, *agon*-ul tragic constă în „diferența oscilantă” (Girard, 1995: 168) între antagoniști, care rostogolesc de la unul la altul iluzia ființei („dorința mimetică”), mai exact în „nediferențierea violentă” (ibidem: 128) generată de ambiguizarea diferențelor culturale, tragedia lui Seneca vizează surprinderea acestui *agon* la nivelul infra-psihic al segmentării fluidului emoțional în stări și sentimente definite (diferențiate). În rădăcină într-un continuum existențial (situațional, implicând un sistem complex de mediere culturală, respectiv subiectivă), trăirile coagulate în sentimente și intensificate ca pasiuni au o compoziție originară eterogenă, conservată la nivel latent chiar și în configurațiile pasionale cele mai riguroase (prototipice, categoriale); manifestările identificate drept iubire, ură, gelozie, mânie etc. sunt relaționate și transformabile, migrează energetic de la una la alta, iar acest nomadism al emoțiilor plin de ambiguitate face obiectul vizionarismului senecan.

Semiotizarea universului pasional, realizată de către Greimas și Fontanille în lucrarea *Semiotica pasiunilor* (1997), expune o radiografie a dinamicii discursive a stărilor sufletești, atât pe verticală (procesul genetic de structurare a acestora ca emergență dintr-o masă timică omogenă), cât și pe orizontală (înscrierea în careul semiotic al semnificației degajă structura elementară a stărilor ca „rețea de relații stabile în care compunerea contradicțiilor, a contrarietăților și a implicațiilor, făcând să strălucească în mai mulți termeni categoria, îi procură o imagine totalizantă și, cu toate acestea, în transformare” – Greimas & Fontanille, 1997: 35). „Forțe” care străbat un „continuum tensiv” (un orizont al tensiunii emoționale, magma sau carnea subiectivă omogenă) după modelul fenomenelor fizice ondulatorii, sentimentele dobândesc formă prin discretizarea în „poziții” (decupaje corpusculare), abordare care face vizibil procesul generator și transformator, fenomenologia pasională: „Coabitarea celor două cerințe inverse, respectiv legate de „forțe” și de „poziții”, permite înțelegerea faptului că, anterior oricărei categorizări, simțirea, bătuită între cele două tendințe, nu poate da naștere decât instabilității.” (Greimas & Fontanille, *ibidem*: 19). Această instabilitate genetică a stărilor sufletești și fluctuația lor neliniștitoare o surprinde Seneca în laboratorul tragediilor, unde sunt descompuse pasiunile și exhibate sub forma unor capcane (labirintul vâcos din care nu există salvare dacă nu se aplică prescripția stoică a extirpării): „Imaginea zguduirii sensului ne apare aici potrivită. Totul se petrece ca și cum cea mai mică simțire ar confirma și ar infirma în același timp prima inflexiune a foriei, ca și cum acesta ar oscila între fuziune, sciziune și reuniune. La nivelul discursului, o configurație pasională, cea a „neliniștii”, permite recunoașterea unei manifestări a acestei instabilități constitutive, deoarece aceasta este agitația dinaintea euforiei și a disforiei de care depinde, într-o oarecare măsură, polarizarea.” (Greimas & Fontanille, *ibidem*: 27). Teatru al oscilațiilor între extreme (valorizarea euforică și disforică, precum iubirea-ură a Medeei) și al neputinței polarizării (câci orice clarificare pasională într-o poziție definită nu se poate debarasa de balastul emoțional din care emerge, de impuritatea aluvionară pe fondul căreia operează diferența), tragicul

senecan constă în criza diferenței care structurează trăirea fixând-o într-un contur (întrucât fiecare pasiune își angajează reversul, provocând un adevărat cataclism în ordinea interioară a subiectului). Fatalitatea pasională este chiar angrenajul complex în care stările sufletești se declanșează una pe alta, neutralizând puterea de intervenție a discursului filosofic (mașinăria dezirantă descrisă de către Deleuze și Guattari pentru a figura producția inconștientului cu fluxurile sale umorale și asamblările de obiecte parțiale într-un peisaj intra-fizic, molecular); odată pornită mașina emoțiilor și pasiunilor, ea este de neoprit în fața tiradelor moralizatoare, stoice, devine *fatum*.

Relevantă pentru paradigma tragicului la Seneca, *Medeea* este ilustrarea desăvârșită a ambivalenței ca infrastructură pasională, iubirea și ura fiind polaritatea în care eroina se trezește deja fixată prin destin și din care nu poate ieși decât prin survol. Metafora finală a survolării conflictului într-un car tras de șerpi vorbește despre situarea pasiunii dincolo de judecata morală sau „dincolo de bine și de rău”: „Căci carul tras de șerpi duce sufletul îndrăgostit spre un tărâm în care zeu și judecată divină despre pasiune nu există. Spre un loc, așadar, dincolo de virtute și viciu, de sănătate și boală – un loc aflat, cum ar spune Nietzsche, dincolo de bine și de rău. (...) Piesa lui Seneca începe acum să capete și bruschetea, și pasiunea șarpelui; să ne ia prin surprindere, croindu-și cale printre lumea morală și lumea dragostei. Asemenea șarpelui poetic căruia îi plăcea cântecul Medeei, ea își aranjează sinuozitățile într-un cosmos, creează o lume – și, la fel ca acel șarpe, are limba despicață și întrebă la cine să se ducă aducând moarte.” (Nussbaum, *ibidem*: 493). Declanșat prin conjuncturi externe (sosirea lui Iason în Colhida) și evenimente interne (întâmplări ale sufletului în fața cărora subiectul rămâne neputincios, condamnat să trăiască: îndrăgostirea de eroul grec), destinul Medeei este implacabil trasat de forța iubirii convertită în răzbunare și ură după ce Iason o abandonează pentru Creusa, fiica regelui Creon. De altfel, iubirea și ura pentru Iason coexistă, după cum mărturisește Medeea însăși, exhibând ambivalența trăirii și violența implicită diferenței emoționale care leagă o stare de propriul revers („De poate, rămâie-n viață Iason, / Al meu ca-ntotdeauna; de nu, trăiască totuși, / Și-n gând să mă păstreze, pierind doar pentru mine.” – afirmă aceasta în dialogul cu doica din actul al doilea, scena 1): iubirea ca diferență emoțională definită prin raportare la contrarul non-iubirii (răzbunare și ură) este actantul personalizat de Medeea, „dublul monstruos” din centrul dezbaterii tragice, considerat de către René Girard motorul și revelația fundamentală a reciprocității violente manifestate discursiv în poetica tragediei. Cântărirea permanentă a iubirii și urii, a lanțului de crime premergătoare iubirii și a lanțului de crime consecutive pierderii ei (o repetiție, de fapt, a temeiului sângeros, întoarcere a reprimatului sfârtecării în numele unificării) este o rememorare a rădăcinii comune, o arheologie în subterana thanatică a individuării erotice (unificarea sub semnul lui Eros / proiecția individuală prin erotism are ca revers sfârtecarea și anihilarea în registrul inconștient al Thanatos-ului, evocând dinamica apolinic-dionisiacă a tragicului). Debordată de aceste forțe resimțite ca demoniace, Medeea nu este decât vehiculul lor personalizat care nu are altă misiune sau alt destin decât să le pună în act: de aceea, ea intră în scenă deja încărcată cu dubla

sarcină emoțională a iubirii și urii, iar demersul ei este nedeturnabil în pofida tuturor provocărilor la discurs, la raționalizare și argumentare venite pe rând din partea doicii, a regelui Creon sau a lui Iason.

Astfel, tragedia senecană este despre echivocul trăirii, nu Medeea fiind cea monstruoasă, ci monstruos fiind jocul emoțional dublu facilitat / provocat să iasă la suprafață prin suita conjuncturilor destinale, dublul corp al iubirii care duce în spate spectrul urii și invers, realitate emoțională pe care Medeea o evocă mereu înfruntându-i pe toți ceilalți (adjuvanți sau oponenți laolaltă), căci ea a fost determinată prin propriul destin să vadă lucrurile laolaltă, a fost condamnată la adevărul (dublu, monstruos, violent) al trăirii. De aceea, Medeea este percepută din afară ca monstru, în timp ce dinlăuntru protagonista este prinsă în percepția dublului joc emoțional (al oscilației între iubire și ură, respectiv al simultaneității acestora): „Din interiorul sistemului, nu există decât diferențe; din afară, dimpotrivă, nu există decât identitate. Din interior nu se vede identitatea și din afară nu se vede diferența. Cele două perspective nu sunt totuși echivalente. Putem întotdeauna integra perspectiva dinăuntru în perspectiva din afară; nu putem integra perspectiva din afară perspectivei dinăuntru. Trebuie să fondăm explicația sistemului tocmai pe concilierea celor două perspective dinăuntru și din afară. (...) Când nu mai există nici o diferență, când identitatea este în sfârșit perfectă, spunem că antagoniștii au devenit dubli; caracterul lor interschimbabil este cel care asigură substituția sacrificială.” (Girard, *ibidem*: 172). Fixată de la început în jocul oscilației între iubire și ură, al cântăririi uneia prin cealaltă (câtă iubire a dat, tot atâta ură trebuie să-i întoarcă infidelului Iason), parcursul Medeei este acela de a găsi căile răzbunării („În măruntaie află cărarea răzbunării, / De mai zvâcnești aievea, o inimă, păstrând / Străvechea bărbăție”, își dezvăluie aceasta planul în monologul care deschide tragedia, căutare mereu repetată, precum în deschiderea celui de-al doilea act: „În cumpănă, pierdută, delirul mă împinge / Încolo și încoace: cum pot să mă răzbum?” – trad. Teică & Acsan, 1999: 291). Făcând din dezbaterea dramatică o dezbatere exclusiv emoțională, refractară discursului (indiferent din partea cui vine acesta, ca o consiliere benefică a doicii și a lui Iason, sau ca judecată a regelui Creon), meritul lui Seneca în rescrierea poveștii mitice a Medeei constă în restituirea adevărului său tragic, și anume *ambivalența ontologică a trăirii* (a *diferenței emoționale*); în acest cadru, sacrificarea odioasă a copiilor trece dincolo de logica lezării soțului trădător către logica abisală a dublului emoțional (iubire - ură), fiind un rezultat sacrificial al acesteia, un produs și totodată o proiecție specifică mecanismului sacrificial / victimar.

Oscilația sufletului protagonistei între iubirea / ura pentru Iason, idolatrizarea / instrumentalizarea propriilor copii materializează ambivalența ca sursă a tragicului senecan: „Profunzimea conflictului în care se zbate Medeea se vedește în faptul că el constituie o pendulare între două poziții ale minții și inimii, fiecare reprezentând câte un mod în care Medeea vede lumea și, în ea, pe copiii săi. Într-o clipă, eroinei i se înfățișează nespun de dragi și minunați – nevinovați, neasemuți, ai ei. Iar imediat după aceea, ca fiind bucăți din tatăl lor și instrumente cu care poate să-l rănescă. Întregul ei suflet e aruncat înainte și-napoi; el se clatină, înclinând ba într-o parte, ba-n alta.”

(Nussbaum, 2022: 480). Distrugerea noului obiect al iubirii lui Iason (otrăvirea Creusei și incendierea palatului) rezolvă strict energia emoțională investită de Medeea în iubirea sa obsesivă, însă pentru răzbunarea completă a originii sfârtecate (inconștientul relațional premergător individuării în erotism) este nevoie de căutarea victimei absolute capabile să stopeze deriva amețitoare între iubire și ură și să materializeze proiecția acestei ambivalențe: copiii, care au materializat deopotrivă iubirea pentru Iason și, implicit, distrugerea familiei originare ca preț al iubirii, sunt singura victimă cu adevărat eficace (ei pot materializa în egală măsură iubirea și ura, exorcizându-le). Câștigată cu prețul sacrificării originii („Eu ți-am jertfit și țară, și tată, frate, cinste: / Aceasta-i zestrea nunții; redă-i-o alungatei!” – îi amintește Medeea lui Iason), răzbunarea completă a acestei iubiri cere un obiect total al distrugerii pe măsura obiectului total al dorinței, iar acesta nu poate fi reprezentat decât de copii, căci ei conțin laolaltă atât noua casă întemeiată cu Iason cât și vechea casă jertfită (genetica iubirii cu încrengăturile ei destinale), ei sunt, așadar, concentratul crimelor înfăptuite în numele iubirii, iubirea însăși și ura declanșată de pierderea ei: „O, inimă, ce șovăi? Imboldul bun ascultă-l! / Din răzbunarea-ntreagă te bucuri de-un crâmpei? Iubești și-acum, smintito, dacă ți-a fost de-ajuns / Să-l văduvești pe Iason! O nemaîntâlnită / Pedeapsă pregătește, fii la-nălțimea ta! / (...) copii, ai mei, cândva, / Plățiți nelegiuirea ce-a săvârșit-o tatăl!” (trad. Teică & Acsan, *ibidem*: 332). Bucăți din propriul corp, dar și bucăți din corpul lui Iason (aspect accentuat în analiza Marthei Nussbaum: „Acum ea îl înjunghie în corpul copilului lui viu; el o înjunghie plasând în ea un posibil nou copil, un zălog al eros-ului – zălog ce poate fi recuperat doar prin violență.” – *ibidem*: 468), copiii sacrificați de Medeea sunt adevărul emoțional surprins în dimensiunea sa fizică, iar forța implacabilă cu care eroina pune în act acest adevăr, dincolo de întreaga dezbateră stoică, este semnul descumpănirii lui Seneca prins între *logos*-ul stoic și sinuozitățile *pathos*-ului.

De altfel, pusă față în față cu filosofia, tragedia și viața sfârșită tragic a acestuia devin simptomatice pentru imposibilitatea eliminării forțelor dionisiace, iraționale din subiectul uman: „Așa cum Epicur, pentru a-și salva ideea de pace interioară dată de plăcerea catastematică, adică de lipsa durerii și a tulburării, a fost constrâns să nu ia în seamă dramatica importanță a realității durerii și tulburătoarea tragedie a morții, tot astfel, în mod analog, pentru a-și salva propriul ideal de pace interioară, dată de un *logos* armonios și pe deplin pacificat cu sine și coerent de-a lungul întregii vieți, stoicii au fost constrânși să nu ia în seamă forțele iraționale ce poartă lupte înlăuntrul nostru, să le nege statutul și valoarea ontologică și să le reducă la simple erori ale rațiunii. Este evident astfel că atât stoicii cât și epicureicii au putut să-și susțină idealul de fericire doar cu prețul unor amputări radicale în dauna integrității vieții omului și a realității acestuia. Iar pentru că durerea și moartea semnaleză eșecul eticii *aponiei*, la fel prezența masivă și imposibil de eliminat în noi a iraționalului semnaleză eșecul eticii *apathiei*.” (Reale, 2016, vol. 5: 454). Dacă în tragedia senecană destinul nu mai este o forță externă, ci una internă (pasiunea este destin), interiorizarea înțelegerii tragicului depășește granițele psihologizării, coborând spre rădăcina pulsională, instinctuală, a

materiei emoționale brute care amestecă diferențele culturale (inclusiv pe cele de ordin psihologic), dezvăluind o monstruozitate infra-psihică; adevărata violență originară este localizată la nivelul abisal al unei energii polimorfe, devoratoare, mistuitoare care precede orice diferențiere și îi opune chiar rezistență. Altar sacrificial ridicat în centrul fiecărei tragedii în parte, imaginea mistuirii trăirii (a combustiei patimei percepute în termeni fizici) restituie fondului instinctual orgiastic propriul adevăr și propria existență inepuizabilă, scăpând mereu controlului rațiunii sub forma unor scurgeri inconștiente: iubirea incestuoasă a Phedrei pentru Hippolytus este o forță monolitică zdrobitoare, impuritatea irațională care copleșește castitatea rațiunii (*Phedra*); mânia, de asemenea, impură a lui Heracles (care ignoră disciplina / purificarea ritualică după întoarcerea din Infern) este dezastruoasă, conducând la nebunie (Hercule scos din minți); gelozia Dejanirei (*Hercule pe muntele Oeta*) devine mistuire imposibil de stăvilit, deopotrivă otrăvire de sine și a celuilalt; insistența asupra imaginarului visceral din *Oedipus*, culminând cu detalierea smulgerii ochilor din orbite este o recunoaștere implicită a materiei instinctuale în care prind rădăcini diferențele culturale (extirparea pasiunilor nefiind posibilă decât odată cu smulgerea cărnii și cu prețul căderii în vid, în orbitele goale). Revers al exercițiului filosofic, tragedia este pentru Seneca spațiul revelării limitelor raționalității și al „prezenței masive”, de nestăpânit al iraționalității instinctuale, energetice, emoționale, care i-a adus, în fond, sfârșitul sub forma nebuniei lui Nero.

Bibliografie:

- Cizek, Eugen. 1970. *Seneca*. București. Editura Albatros.
- Cusset, Christophe. 1999. *Tragedia greacă*. Traducere de Bogdan Geangalău. Iași. Editura Institutul European.
- Deleuze, Gilles; Guattari Felix. 2008. *Capitalism și schizofrenie. Anti-Oedip*. Traducere de Bogdan Ghiu. Pitești. Editura Paralela 45.
- Gheorghiu, Octavian. 1970. *Teatrul antic grec și latin*. București. Editura Meridiane.
- Girard, René. 1995. *Violența și sacralul*. Traducere de Mona Antohi. București. Editura Nemira.
- Greimas, Algirdas J.; Fontanille, Jaucques. 1997. *Semiotica pasiunilor*. Traducere de Mădălina Lascu și Rodica Paliga. București. Editura Scripta.
- Grimal, Pierre. 1992. *Seneca*. Traducere de N.I. Barbu și Dan Slușanschi. București. Editura Univers.
- Guțu, Gheorghe. 2021. *Lucius Annaeus Seneca. Viața, timpul și opera morală*. București. Editura Humanitas.
- Holiday, Ryan; Hanselman Stephen. 2021. *Viețile stoicilor. Arta de a trăi de la Zenon la Marcus Aureliu*. Traducere de George Tudorie. București. Editura Seneca.
- Hubert, Marie-Claude. 2011. *Marile teorii ale teatrului*. Traducere de Doina Nicoleta Mitroiu. Iași. Editura Institutul European.
- Jalobeanu, Dana. 2022. *Spectacolul filozofiei. Cum citim scrisorile lui Seneca?*. București. Editura Humanitas.
- Liiceanu, Gabriel. 2019 *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*. București. Editura Humanitas.
- Nietzsche, Friedrich. 1992. *Nașterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan. București. Editura Pan.
- Nussbaum, Martha C. 2023. *Terapia dorinței. Teorie și practică în etica elenistică*. Traducere de S. G. Drăgan. București. Editura Humanitas.

- Plaut, Terențiu, Seneca. 1999. *Teatrul latin*. Traducere de Nicolae Teică și Ion Acsan. București. Editura Mondero.
- Reale, Giovanni. 2016. *Istoria filosofiei antice. Vol. 5. Cinismul, Epicureismul și stoicismul*. Traducere de Cristian Șoimușan. București. Editura Galaxia Gutenberg.
- Seneca. 1979. *Tragedii*. Vol. I. Traducere de Traian Deaconescu. București. Editura Univers.
- Seneca. 1984. *Tragedii*. Vol. II. Traducere de Traian Deaconescu. București. Editura Univers.
- Seneca. 2020. *Scrisori către Luciliu*. Traducere de Gheorghe Guțu. București. Editura Humanitas.
- Suetonius. 1958. *Doisprezece cezari*. Traducere de Davis Popescu și G.V. Georoc. București. Editura Științifică.
- Tacitus, Cornelius. 1995. *Anale*. Traducere de Gheorghe Guțu. București. Editura Humanitas.
- Wilson, Emily. 2016. *Seneca. Istoria unei vieți*. Traducere de Alexandru Suter. București. Editura Seneca Lucius Annaeus.

Carmen FENECHIU
(Universitatea „Babeș-Bolyai”,
Cluj-Napoca) | **Țesând o biografie:
Suetonius, *Divus Iulius***

Abstract: (Weaving a Biography: Suetonius' *Divus Iulius*) When reading Julius Caesar's biography written by Suetonius, one is struck by the multitude of voices merged by the author in his effort to create a detailed and multifaceted portrait of the dictator. The paper's aim is to analyze how these disparate voices were interwoven by Suetonius to create a cogent and close-knit narrative. A lexical and grammatical study of some of these instances will reveal how the views, accounts, and comments of others - be they friends or (and) foes of Caesar, undetermined and unnamed contemporaries, other authors - were intertwined, connected, and inserted, by means of reported speech, into this complex biographical tapestry. The morphological means (primarily nouns and verbs) will be taken into consideration, but the attention will be mainly focused on the syntactic mechanisms (with the accusative and infinitive construction playing an important role) by which these diverse threads are harmoniously woven into the narrative by Suetonius.

Keywords: *Suetonius, Divus Iulius, reported speech, syntax.*

Rezumat: Citind biografia lui Iulius Caesar scrisă de Suetonius, suntem surprinși de multitudinea de voci ce au fost îmbinate de autor în efortul său de a crea un portret detaliat și multifacțat al dictatorului. Scopul lucrării este de a analiza modul în care aceste voci disparate au fost împletite de Suetonius pentru a crea o narațiune convingătoare și strâns încheată. O cercetare lexicală și gramaticală a unora dintre aceste situații va dezvălui modalitățile prin care părerile, explicațiile și comentariile altora - fie ei prieteni sau (și) dușmani ai lui Cezar, contemporani nenumiți și nedeterminați, alți autori - au fost întrețesute, conectate și încorporate, cu ajutorul discursului raportat, în această complexă tapiserie biografică. În ceea ce privește analiza gramaticală, vor fi luate în considerare și mijloacele morfologice (în principal, substantivele și verbele), dar atenția se va concentra mai ales asupra mecanismelor sintactice (între care un rol important este jucat de construcția acuzativ cu infinitiv) prin care aceste fire diverse sunt armonios țesute în narațiune de Suetonius.

Cuvinte-cheie: *Suetonius, Divus Iulius, discurs raportat, sintaxă.*

Considerații preliminare

Pentru a aprecia pe deplin importanța *Vieților celor doisprezece Cezari* și a evalua corect metoda biografică suetoniană încheată în structura textului, inclusiv împletirea vocilor disparate pentru a realiza portretul Cezarilor, ar fi de interes să putem răspunde mai întâi la o seamă de întrebări precum: ce, de ce, cum și pentru cine scrie Suetonius. Din păcate, o mare parte din aceste întrebări nu-și pot afla un răspuns direct și univoc pentru că prima parte a lucrării sale, care putea oferi aceste lămuriri, s-a

pierdut. În vederea găsirii anumitor clarificări privind întrebările ce, de ce și pentru cine scrie Suetonius, poate că nu ar fi inutil însă, printr-o punere în relație, să ne raportăm la un autor anterior și să ne referim la informațiile oferite de Cornelius Nepos, ale cărui biografii aparțin secolului I î.e.n.; astfel, în prefața sa la *Liber de excellentibus ducibus exterarum gentium*, Nepos declară chiar de la început:

Praefatio 1: Non dubito fore plerosque, Attice, qui hoc genus scripturae leve et non satis dignum summorum virorum personis iudicent, cum relatum legent quis musicam docuerit Epaminondam, aut in eius virtutibus commemorari, saltasse eum commode scienterque tibiis canere.¹

Autorul latin este, așadar, de părere că unii dintre cititori vor considera acest tip de scriere neînsemnat și nu destul de potrivit persoanelor bărbaților măreți, deoarece vor citi relatat cine l-a învățat muzica pe Epaminondas sau amintit printre calitățile acestuia faptul că dansa bine și cânta cu pricepere la fluier. Care este însă acest *genus scripturae leve et non satis dignum* ne lămurește chiar Nepos în viața lui Pelopidas, de unde reiese că intenționează să scrie biografie, nu istorie, și că se adresează publicului larg, nu celor erudiți:

XVI.1. Pelopidas Thebanus, magis historicis quam vulgo notus. Cuius de virtutibus dubito quem ad modum exponam, quod vereor, si res explicare incipiam, ne non vitam eius enarrare, sed historiam videar scribere; sin tantum modo summas attigero, ne rudibus Graecarum litterarum minus dilucide appareat quantus fuerit ille vir. Itaque utrique rei occurram, quantum potuero, et medebor cum satietati tum ignorantiae lectorum.

„XVI.1. Tebanul Pelopidas este cunoscut mai degrabă istoricilor decât publicului larg. Nu știu în ce fel să prezint calitățile acestuia, fiindcă mă tem să nu par că scriu istorie mai degrabă decât că povestesc viața acestuia, dacă voi începe să desfășor faptele lui; dacă însă voi trata pe scurt doar lucrurile principale, mă tem ca nu cumva celor mai puțin pricepuți în literatura greacă să nu le apară mai puțin clar cât de mare a fost acel bărbat. Voi preîntâmpina, cât voi putea, ambele dificultăți și voi remedia atât plictiseala, cât și neștiința cititorilor.”²

Precum Cornelius Nepos, Suetonius își propune, în secolul al II-lea e.n., nu să scrie istoria Romei de la Caesar la Domitianus, ci să ofere biografiile figurilor celor mai importante din punct de vedere politic și social, înfățișând cititorilor lucrării sale, *De vita Caesarum*, portretele lui Iulius Caesar și ale primilor unsprezece împărați.

¹ Citatele din opera lui Cornelius Nepos urmează ediția Loeb: Cornelius Nepos, *On Great Generals. On Historians*. (Cornelius Nepos 1929).

² Traducerile ne aparțin.

Fără a neglija diferențele¹ între cei doi autori, se cuvine precizat că Suetonius este urmașul lui Nepos nu doar în ceea ce privește genul literar abordat, ci și în ceea ce privește metoda de redactare a biografiilor sale, după cum se va vedea în cele ce urmează. Astfel, privitor la întrebarea cum scrie, Suetonius însuși ne este de ajutor oferind răspunsuri privind maniera de construcție a biografiilor sale, precum în portretul dedicat lui Augustus, unde apare foarte cunoscută și analizată² frază din *Divus Augustus* IX. *Proposita vitae eius velut summa, partes singillatim neque per tempora sed per species exsequar, quo distinctius demonstrari cognoscique possint.*³ „IX. După ce am prezentat un fel de sumar al vieții sale, voi urmări separat părțile vieții sale, dar nu cronologic, ci pe categorii, ca să poată fi mai precis descrise și făcute cunoscute.”

Cu referire la această particularitate a metodei biografului de a prezenta faptele Cezarilor *per species* („pe categorii”), G. B. Townend constată că procedeul nu este o inovație a autorului *Vieților celor doisprezece Cezari*, citând scriitori anteriori care folosesc astfel de *divisiones* în lucrările lor. Printre aceștia apare menționat și Nepos, al cărui capitol dedicat lui Epaminondas prefigurează modelul suetonian⁴. După cum se poate vedea de mai jos, paragraful 1.4. din viața lui Epaminondas lasă să se întrevadă o manieră similară de construcție a textului biografic cu cea formulată de Suetonius în fragmentul XLIV.4 din capitolul dedicat lui Iulius Caesar:

Nepos XV.1.4. Qua re dicemus primum de genere eius, deinde, quibus disciplinis et a quibus sit eruditus; tum de moribus ingeniiue facultatibus et si qua alia memoria digna erunt, postremo de rebus gestis, quae a plurimis animi anteponuntur virtutibus.

„XV.1.4. De aceea voi vorbi mai întâi de neamul său, apoi în ce științe și de cine a fost educat, după aceea de moravurile sale și de calitățile inteligenței sale și de altele

¹ În privința relațiilor lui Suetonius cu biografii anteriori, Eugen Cizek notează: « Chez Nepos et chez d'autres biographes Suétone allait apprendre certains procédés du genre et même quelque données précises sur les personnages – notamment sur ceux qui l'intéressaient pour le *De viris illustribus* – mais, d'une part, son ton est plus impersonnel et plus dépouillé et, de l'autre, son idéologie esthétique et politique ainsi que sa philosophie en se trouvaient nulle part chez ses prédécesseurs. » (Cizek 1977, 28).

² A se vedea, de exemplu, constatările lui Eugen Cizek: « Donc, dans cette phrase, (...) Suétone proclame nettement la priorité du caractère, considéré à la fois en tant que principe d'analyse et matière de la vie. L'existence déroulée *per tempora* ne serait que la manifestation extérieure et synthétique, pour ne pas dire « synthétisante », de ce caractère. Il convient, par conséquent, de le présenter amplement et *per species* ; tandis que l'existence chronologique tout court sera raconté sommairement. » (Cizek 1977, 50).

³ Fragmentele suetoniene citate în cadrul acestui articol respectă textul volumului Loeb, Suetonius, *Lives of the Caesars* (Suetonius 1913), dar a fost utilizată și reeditarea din 2003 a ediției lui Maximilian Ihm, publicată inițial în 1907, la editura Teubner (Suetonius 2003). Au fost, de asemenea, consultate și câteva traduceri în română (Suetonius 1998) și în engleză (Suetonius 2000, Suetonius 2007).

⁴ “This is in effect a device of rhetoric, called in Latin *partitio* or *divisio*, introduced to Roman oratory by Cicero's older contemporary Hortensius (...). Cicero himself certainly employed such *divisiones* in the interests of clarity, and they are to be found in almost all Latin prose writers, and even some poets. In biography, they occur in the earliest extant Greek examples, as in Xenophon's *Cyropedia* (I.1.6) and Isocrates' *Evagoras* (22); and there are a few examples in Cornelius Nepos, particularly in *Epaminondas* (1.4), the *Life* which most closely approximates to the Suetonian pattern.” (Townend 1967, 85)

dacă vor fi demne de amintit; în cele din urmă voi vorbi despre faptele sale, care sunt puse de mulți mai presus decât calitățile minții sale.”

Suetonius, *Divus Iulius*, XLIV.4. Talia agentem atque meditantem mors praevenit. De qua prius quam dicam, ea quae ad formam et habitum et cultum et mores, nec minus quae ad civilia et bellica eius studia pertineant, non alienum erit summatim exponere.

„XLIV.4. Moartea l-a împiedicat pe cel care făcea și plănuia astfel de lucruri. Înainte să vorbesc însă de această moarte, nu va fi nepotrivit să prezint pe scurt cele care se referă la aspectul său fizic, la ținuta, la felul de viață și la moravurile sale, precum și cele care țin de întreprinderile sale civile și militare.”

După cum rezultă din pasajul citat anterior, această particularitate a lui Suetonius de a integra în portretele sale două tipuri de descriere, cronologică și tipologică, este manifestă și în cadrul biografiei pe care am selectat-o ca bază a investigației noastre. Astfel, *divisio* din XLIV.4 întrerupe formal narațiunea cronologică în *Divus Iulius* și introduce relatarea *per species* a vieții dictatorului din următoarele capitole. După această intercalare, narațiunea cronologică se reia la capitolul LXXX, cu relatarea conspirației care duce la uciderea lui Caesar, și ține până la sfârșit. De fapt, tot de prezentarea vieții pe categorii țin și câteva dintre capitolele anterioare, chiar dacă nu sunt demarcate formal, după cum notează G. B. Townend: “Less clearly set out, but still on the same sort of plan, are the preceding sections, which have no introductory *divisio*, on triumphs (37), benefactions to troops (38), games (39), civil reforms (40-42) and public works (44.1-3).” (Townend 1982, XI).

O altă caracteristică formală a biografiei suetoniene este folosirea consecventă a verbelor la persoana a III-a datorită focalizării discursului asupra subiectului biografiei. O notă discordantă în acest sens este constituită, după cum remarcă și Tristan Power, de biografia dedicată lui Iulius Caesar și tocmai de aceea aleasă ca semnificativă pentru cercetarea noastră ce vizează utilizarea vocilor altor personaje în portretizarea Cezarilor:

“In Suetonius, practically all the action and discussion of a *Life* is controlled by the biography’s subject: it is he alone who is the focus of almost every detail and category, and who almost always commands the verb of the sentence, with contextual events and other persons or details relegated to direct objects, participles, and other clauses. (...) Suetonius maintains focus on the action of his subject so consistently through the third person that he does not even need to repeat the subject’s name; only in the *Divine Julius*, which by necessity contains several other characters, does Suetonius frequently call him ‘Caesar’.” (Power 2014, 4-5).

Excepția constituită de *Divus Iulius* în cadrul celorlalte vieți în ceea ce privește maniera de construcție este relevată și de G. B. Townend, care notează faptul că numărul mare de personaje menționate în viața lui Caesar impune ca numele

dictatorului să fie specificat de trei ori mai des decât cel al lui Augustus sau Caligula, care sunt mereu focusul narațiunii în biografiile dedicate lor.¹

O ultimă caracteristică a metodei biografice suetoniene deosebit de relevantă în cadrul acestui studiu este materialul divers și bogat adunat, selectat și prezentat de autor în preocuparea sa de a surprinde cât mai multe fațete ale figurii centrale, de a oferi un portret cât mai complet și complex al personajului în jurul căruia se concentrează expunerea biografică. Ordonarea și integrarea în narațiune a acestor surse variate se face cu ajutorul discursul raportat, fiind incluse în relatare afirmațiile, acuzațiile, ironiile unor prieteni sau dușmani ai lui Caesar, pasaje din diferiți autori contemporani cu dictatorul, informații provenind din lucrări literare, istorice, discursuri, documente oficiale, versuri, zvonuri, păreri, bănuieli. După cum demonstrează Jacques Gascou, spre deosebire de istorici însă, care prelucrează și transformă aceste citate adaptându-le propriului lor stil și înglobându-le de manieră unitară stilistic în text, cum face, de exemplu, Tacitus, contemporanul lui Suetonius, biograful privilegiază adesea fidelitatea față de sursă în fața considerentelor de ordin stilistic, prin introducerea acestor citate cu valoare documentară oferind cititorilor impresia de adevăr și autenticitate a relatării:

« Ainsi, il est au total indéniable que Suétone possède, à un degré inconnu par ailleurs chez des historiens ou des biographes anciens, le sens de la citation littérale et qu'on peut le plus souvent lui faire confiance quand il reproduit au style direct des passages de discours, de documents officiels, de lettres, d'ouvrages littéraires, ou des vers anonymes ou non. Il ne sacrifie jamais l'exactitude à la recherche d'un effet artistique et ne craint pas les disparates stylistiques qu'entraînent les citations authentiques. Il les introduit pour leur valeur documentaire, qu'il s'agisse de démontrer la réalité d'un fait historique, de suggérer un trait de la personnalité d'un César, de faire connaître un jugement sur un ouvrage, d'établir la validité d'une affirmation quelconque. Elles ont, pour ainsi dire, une valeur « scientifique ». Mais en même temps, elles jouent un rôle important dans l'intérêt que nous prenons à la lecture de Suétone : elles nous donnent un sentiment intense de vérité, d'authenticité et de fidélité au réel. » (Gascou 1984, 566).

Țesând vocilor altora în biografia dedicată lui Iulius Caesar

Pentru a identifica maniera în care vocile disparate ale altor personaje au fost țesute de Suetonius într-o narațiune coerentă și convingătoare în efortul său de a crea un portret detaliat și complex al dictatorului au fost selectate și vor fi analizate în cele ce urmează câteva pasaje considerate mai reprezentative din biografia dedicată

¹ "This concentration of attention on Caesar himself means that important events primarily concerning others are totally omitted (...). Although Cicero and P. Clodius are mentioned often enough, their political importance in Caesar's career is hardly touched on. For all this, the relatively large number of people mentioned in this Life, compared with others, is indicated by the fact that Suetonius finds it necessary to refer to Caesar by name once to every page and a half (in the Teubner text) — three times as often as Augustus or Caligula, who are named only once to every four and a half pages in their Lives, in which they occupy the stage more continually." (Townend 1982, XII).

acestui. Examinarea procedeelelor sintactice prin care scriitorul latin introduce și împletește aceste voci în *Divus Iulius* se va face prin focalizarea asupra situațiilor de discurs raportat, un tip de discurs ce „presupune relaționarea a două discursuri, dintre care unul creează un spațiu enunțativ particular, iar celălalt este pus la distanță și atribuit unei alte surse, într-un mod univoc sau echivoc.” (Laurence Rosier apud Bălășoiu 2004, 100). Referitor la punerea în raport a celor două discursuri, cercetătorul român aduce următoarele precizări:

„Enunțarea presupune simultan o spunere și niște spuse. Spusele, materializarea unei anumite enunțări, formează *discursul citat*. O altă enunțare înscrie acest discurs (prezentându-l ca pe un rezultat al unei enunțări trecute) într-o secvență complexă; această a doua enunțare constituie *discursul care citează*. Din momentul în care există această relație, între *discursul care citează* (C) și *discursul citat* (c), suntem în prezența discursului raportat (DR).” (Bălășoiu 2004, 100).

Pentru a include în narațiune vocile altora privitoare la Caesar, Suetonius privilegiază discursul indirect (*oratio obliqua*), fiind însă atestate și ocurențe de discurs direct (*oratio recta*). Atenția noastră se va concentra asupra acestor două tipuri principale de discurs raportat, cel direct și cel indirect, care au mărci proprii și sunt univoc identificabile în text¹, în timp ce formele echivoce² ale discursului raportat, discursul direct liber și cel indirect liber, care au independență sintactică și nu sunt inserate în discurs, nu vor fi examinate. Trebuie precizat că, deși unii specialiști sunt de părere că prezența unui verb de tip „a spune” este marca univocă a celor două tipuri principale de discurs raportat, în cadrul prezentei cercetări vom considera că atât *oratio recta*, cât și *oratio obliqua* pot depinde și de alte categorii de verbe, de exemplu, *verba putandi*: *opinari*, *putare*, *susplicari*, sau chiar de substantive care aparțin acestor familii de cuvinte, precum *opinio*, *suspicio* sau *fama*. Se cuvinte, de asemenea, reamintit faptul că, în timp ce discursul direct se află în dependență semantică, față de unul dintre aceste

¹ « Parmi les nombreux phénomènes relevant donc de l'hétérogénéité énonciative, on isole traditionnellement sous l'étiquette de « discours rapporté » le discours direct (DD : exemple 1) et le discours indirect (DI : exemple 2).

(1) *Dicis* : « *Propero, fac si facis !* » (Mart. I, 46, 1) « Tu me dis : “Presse-toi, achève ton affaire !” »

(2) *Dicis amore tui bellas ardere puellas*. (Mart. II, 87, 1) « Tu dis que les jolies filles brûlent d'amour pour toi. »

Tous deux représentent explicitement le contenu d'une autre énonciation : ce discours cité est enchâssé dans le discours citant au moyen d'un verbe de dire (ici, *dicis* dans les deux cas) dont il dépend syntaxiquement. Cette présence du verbe de dire constitue une marque linguistique univoque de la présence du discours rapporté. » (Charles, Fleck, Sznajder 2020 : 34).

² « Le caractère libre du discours direct libre et du discours indirect libre se manifeste par leur indépendance syntaxique : ils ne viennent pas compléter un verbe de dire. Pas d'enchâssement du discours cité dans ce cas et pas de marque linguistique de sa présence. (...) Discours direct libre et discours indirect libre ne sont en effet pas des formes univoques de discours rapporté, du fait qu'ils ne comportent pas cette marque explicite que constitue la présence du verbe de dire. Ils se distinguent donc aussi du discours direct et du discours indirect en ce qu'ils sont des formes interprétatives de discours rapporté. » (Charles, Fleck, Sznajder 2020, 35-36).

verbe sau substantive, discursul indirect este subordonat sintactic verbului sau substantivului care îl introduce, astfel încât propozițiile care ar fi fost principale în stilul direct se modifică în urma acestei subordonări, a acestei treceri în vorbire indirectă și devin, în dependență de tipul de propoziție principală căruia îi corespund, construcții infinitivale (acuzativ cu infinitiv), dar și propoziții cu predicatul la modul conjunctiv, conectate sau nu printr-o conjuncție (*ut, ne*).

Pentru a insera discursul indirect Suetonius folosește cel mai adesea un *verbum declarandi* căruia i se subordonează o construcție infinitivală, după cum se va vedea din exemplele de mai jos, mai rar fiind subordonate propoziții cu predicatul la conjunctiv. O atestare a celui de-al doilea tip de structură sintactică este oferită de paragraful I.3, unde discursul citat, care transmite indirect cuvintele lui Sulla, se prezintă sub forma a două completeive cu predicatul la conjunctiv, fără conjuncție (*vincerent ac sibi haberent*); cele două propoziții conjunctivale, cu funcție de complement direct, sunt subordonate verbului ce introduce *oratio obliqua*, *proclamasse*; acest infinitiv este predicatul acuzativului cu infinitiv (*Sullam... proclamasse*), care construcție funcționează însă la nivelul discursului citant ca subiect al lui *satis constat*:

I.3. Satis constat Sullam, cum deprecantibus amicissimis et ornatissimis viris aliquamdiu denegasset atque illi pertinaciter contenderent, expugnatum tandem proclamasse sive divinitus sive aliqua coniectura vincerent ac sibi haberent, dum modo scirent eum, quem incolumem tanto opere cuperent, quandoque optimatum partibus, quas secum simul defendissent, exitio futurum; nam Caesari multos Marios inesse.

„I.3. Este îndeajuns de cunoscut că Sulla, după ce s-a opus ceva vreme rugămintilor bărbaților celor mai apropiați și strălucitori, iar aceia stăruiau cu mai multă îndârjire, învins în cele din urmă, a strigat, fie inspirat de zei, fie printr-o presupunere, că n-au decît să învingă și să și-l țină, numai să știe că acesta, pe care îl doresc nevătămat cu atîta patimă, va fi odată întru pierirea partidului optimaților, pe care ei înșiși îl apăraseră împreună cu el, căci în Caesar se află mai mulți Marius.”

Mai multe construcții infinitivale în stil indirect se întâlnesc în capitolul IX, unde sunt citate de Suetonius câteva surse care susțin ideea implicării lui Caesar, cu puțin timp înaintea asumării magistraturii edilitare, într-o conspirație pentru a reda consulatul lui Sulla și Autronius:

IX. Nec eo setius maiora mox in urbe molitus est; siquidem ante paucos dies quam aedilitatem iniret, venit in suspicionem conspirasse cum Marco Crasso consulari, item Publio Sulla et L. Autronio post designationem consulatus ambitus condemnatis, ut principio anni senatum adorirentur, et trucidatis quos placitum esset, dictaturam Crassus invaderet, ipse ab eo magister equitum diceretur constitutaque ad arbitrium re publica Sullae et Autronio consulatus restitueretur. 2. Meminerunt huius coniurationis Tanusius Geminus in historia, Marcus Bibulus in edictis, C. Curio pater in orationibus. De hac significare videtur et Cicero in quadam ad Axiu epistula referens Caesarem in

consulatu confirmasse regnum, de quo aedilis cogitarat. Tanusius adicit Crassum paenitentia vel metu diem caedi destinatum non obisse et idcirco ne Caesarem quidem signum, quod ab eo dari convenerat, dedisse; convenisse autem Curio ait, ut togam de umero deiceret.

„IX. Și nu mai puțin de aceea a plănuit lucruri mai îndrăznețe la Roma; într-adevăr, cu puține zile înainte să-și înceapă magistratura de edil, a ajuns să fie suspectat că a conspirat, împreună cu fostul consul Marcus Crassus, de asemenea, împreună cu Publius Sulla și Lucius Autronius, condamnați pentru corupție electorală după ce fuseseră desemnați la consulat, să atace senatul la începutul anului și, ucigând după voie, Crassus să asume dictatura, Caesar însuși să fie declarat comandantul călăreților, iar consulatul să fie redat lui Sulla și Autronius, după ce statul ar fi fost organizat după bunul lor plac. 2. Amintesc despre această conspirație Tanusius Geminus în istoria sa, Marcus Bibulus în edicte, Caius Curio tatăl în discursuri. Despre această conspirație pare să indice și Cicero într-o scrisoare către Axius relatând că Caesar și-a consolidat în timpul consulatului puterea absolută la care se gândise în timp ce era edil. Tanusius adaugă că, fie din căință, fie din teamă, Crassus nu a apărut în ziua hotărâtă pentru masacru și că, din această pricină, nici Caesar nu a dat semnalul care fusese convenit să fie dat de el; iar Curio spune că se convenise ca Caesar să-și dea jos toga de pe umăr.”

Aceste autorități (locutorii 2, locutorii citați) sunt clar identificabile și identificate în text prin numele proprii plasate de Suetonius (locutorul 1, naratorul, biograful) la nominativ în cadrul discursului citant, fiind exact indicate și sursele în care sunt oferite de către aceștia informațiile privind conspirația: Tanusius Geminus în istoria sa, Marcus Bibulus în edicte, Caius Curio tatăl în discursuri și Cicero în scrisoarea către Axius. Biograful oferă precizări suplimentare referitor la datele furnizate de Cicero prin folosirea participiului *referens* ce introduce un scurt discurs indirect format din construcția acuzativ cu infinitiv *Caesarem in consulatu confirmasse regnum* și propoziția relativă *de quo aedilis cogitarat*, subordonată lui *regnum*. Suetonius dezvoltă apoi informațiile oferite de Tanusius prin utilizarea verbului *adicit* ce inserează un nou discurs indirect, puțin mai complex decât cel anterior, compus din două acuzative cu infinitiv coordonate copulativ prin *et* (*Crassum... diem... non obisse et ... ne Caesarem quidem signum... dedisse*), complementul direct *signum* din cea de-a doua infinitivală funcționând ca termen regent pentru o propoziție relativă. Urmează apoi, tot în vorbire indirectă, afirmația lui Curio inclusă în narațiune prin verbul *ait* ce introduce o infinitivală mai deosebită, deoarece subiectul construcției, care în infinitivalele anterioare fusese constituit din substantiv la cazul acuzativ (*Caesarem, Crassum, Caesarem*), este exprimat aici printr-o propoziție conectată prin *ut*, cu predicatul la modul conjunctiv (*ut togam de umero deiceret*); această subordonată poate îndeplini funcție de subiect datorită caracterului impersonal al predicatului infinitivalei, *convenisse*. De observat că toate verbele declarative folosite în cadrul discursului citant (i.e. discursul care citează) pentru a insera vorbirea indirectă sunt active, tranzitive (construcțiile infinitivale subordonate lor au, așadar, funcție de complement direct) și se află la timpul prezent, fiind folosit atât modul participiu, cât și indicativ, în timp ce

predicatele infinitivalelor sunt plasate la timpul perfect, marcând un raport temporal de anterioritate.

În același capitol IX, Suetonius menționează și o altă conspirație cezariană împotriva statului, care ar fi fost plănuită împreună cu tânărul Gnaeus Piso, indicându-i de data aceasta drept surse pe Curio, dar și pe M. Actorius Naso. Și aici informațiile sunt comunicate indirect, cu ajutorul a trei construcții infinitivale (*conspirasse eum; pactumque ut simul... ille, ipse... consurgerent* – subiectul construcției fiind constituit dintr-o subordonată introdusă prin *ut*, cu predicatul la conjunctiv; *destitutum utriusque consilium*), care însă nu mai sunt subordonate unui verb, precum anterior, ci substantivului *auctores*, funcția infinitivalelor fiind cea de atribut:

IX. 3. Idem Curio sed et M. Actorius Naso auctores sunt conspirasse eum etiam cum Gnaeo Pisone adulescente, cui ob suspicionem urbanae coniurationis provincia Hispania ultro extra ordinem data sit; pactumque ut simul foris ille, ipse Romae ad res novas consurgerent, per Ambranos et transpadanos; destitutum utriusque consilium morte Pisonis.

„IX.3. Însă același Curio și M. Actorius Naso sunt surse că acesta a conspirat și împreună cu tânărul Gnaeus Piso, căruia îi fusese acordată provincia Hispania fără a fi cerută și în afara ordinii stabilite, din cauza bănuielii de complot la Roma; și că s-a stabilit ca deodată acela în afara Romei, iar Caesar la Roma să provoace o revoluție, cu ajutorul ambranilor și al locuitorilor de dincolo de Pad; și că planul amândurora a fost abandonat din pricina morții lui Piso.”

Despre maniera lui Caesar de a exercita magistratura edilitară și raporturile sale cu Marcus Bibulus, colegul de edilitate, transmite Suetonius în capitolul X, ce relatează în stil indirect ironia lui Bibulus cu privire la relația dintre ei doi: pentru a insera *oratio obliqua* este folosit verbul *nec dissimularet*, căruia i se subordonează două construcții infinitivale cu funcție de complement direct: *evenisse sibi quod Polluci și suam munificentiam...Caesaris dici*. De remarcat că în cadrul primei infinitivale, subiectul este exprimat din nou printr-o propoziției subordonată, de data aceasta relativă, cu predicatul eliptic, dar ușor de completat, *quod Polluci evenisset*:

X. Venationes autem ludosque et cum collega et separatim edidit, quo factum est, ut communium quoque inpensarum solus gratiam caperet nec dissimularet collega eius Marcus Bibulus, evenisse sibi quod Polluci: ut enim geminis fratribus aedes in foro constituta tantum Castoris vocaretur, ita suam Caesarisque munificentiam unius Caesaris dici.

„X. A organizat însă vânători și jocuri și împreună cu colegul său și singur, prin care a făcut să obțină doar el recunoștința unor cheltuieli comune și nici colegul său, Marcus Bibulus, nu trecea sub tăcere că i s-a întâmplat același lucru precum lui Pollux; că, după cum, de fapt, templul ridicat în for pentru frații gemeni este numit doar al lui Castor, tot astfel și dărnicia sa și a lui Caesar este numită doar a lui Caesar.”

Tot în stil indirect este comunicată de către Suetonius opinia lui Cato despre utilitatea planurilor optimaților de a folosi mijloace pecuniare consistente pentru a sprijini candidatura la consulat a lui Marcus Bibulus, care, odată ales consul, putea constitui un opozant al politicilor lui Caesar, după ce acesta din urmă se aliase cu celălalt candidat, Lucius Luceius. De observat că în acest pasaj acuzativul cu infinitiv (*eam largitionem e re publica fieri*) folosit pentru a raporta părerea lui Cato este subordonat lui *abnuente*, care este predicatul construcției ablativ absolut *ne Catone quidem abnuente*; locutorul citat, așadar, nu se mai află la nominativ, precum în situațiile anterioare, ci la ablativ, fiind subiectul ablativului absolut:

XIX. Qua cognita re optimates, quos metus ceperat nihil non ausurum eum in summo magistratu concordii et consentiente collega, auctores Bibulo fuerunt tantundem pollicendi, ac plerique pecunias contulerunt, ne Catone quidem abnuente eam largitionem e re publica fieri. „Acest lucru fiind cunoscut, optimații, pe care îi cuprinsese teama că acela, deținând magistratura supremă, va îndrăzni orice având un coleg cu aceleași gânduri și sentimente, l-au îndemnat pe Bibulus să promită aceeași sumă și foarte mulți au contribuit cu bani, nici măcar Cato netăgăduind că această dărnicie este în interesul statului.”

Deosebit de semnificativ în contextul analizei noastre este capitolul XXX, care examinează motivele războiului civil. Acest capitol este tratat în extenso în articolul lui Werner Müller, care, studiind citatele utilizate în *Divus Iulius*, face o ierarhizare a lor considerând că cele mai efective și importante ca intensitate sunt citările în versuri, urmate de citările în *oratio recta*, apoi de cele în *oratio obliqua*, pe care le consideră relativ neproductive, pe ultimul loc aflându-se citările impersonale.¹ Investigând maniera în care Suetonius folosește citările în paragrafele 2-7 ale acestui capitol, Werner Müller ajunge la concluzia că există o gradare crescândă a intensității citărilor, ultima poziție fiind ocupată de versuri, considerate cele mai eficiente dintre tipurile de citări, și propune următoarea schematizare a fragmentului: primul motiv, generozitatea și risipa lui Caesar, introdus printr-o citare impersonală, urmat de citare în vorbire indirectă a lui Pompei; al doilea motiv, acțiunile ilegale și pericolul pentru Caesar de a fi adus în fața judecății, deschis și el printr-o citare impersonală, succedată de o citare în vorbire directă a lui Asinius Pollio; al treilea motiv, *cupiditas regnandi*, prezentat de Suetonius ca motiv principal al războiului, prezentat iar prin citare impersonală și încheiat prin versuri.²

¹ „Eine Gliederung der Zitierweisen nach ihrer Intensität würde also folgende vier Formen ergeben: 1. Versitate, 2. Zitate in oratio recta, 3. Zitate in oratio obliqua, 4. unpersönliche Zitate.” (Müller 1972, 96).

² „Es ergibt sich also für den Aufbau der Rubrik c. 30, 2-7 folgendes Schema: unpers. Zitat (leitet gleichzeitig die „Diskussion“ ein); Zitat in oratio obliqua (> I. *Verschwendung* (viermal vorbereitet)); unpers. Zitat; Zitat in oratio recta (> II. *Gericht* (achtmal vorbereitet)); unpers. Zitat; Zitat als Vers (> III. *cupiditas regnandi* (Grundmotiv des ganzen Werkes).” (Müller 1972, 108).

XXX.1. Verum neque senatu interveniente et adversariis negantibus ullam se de re publica facturos pactionem, transiit in citeriorem Galliam, conventibusque peractis Ravennae substitit, bello vindicaturus si quid de tribunis plebis intercedentibus pro se gravius a senatu constitutum esset. 2. Et praetextum quidem illi civilium armorum hoc fuit; causas autem alias fuisse opinantur. Gnaeus Pompeius ita dictitabat, quod neque opera consummare, quae instituerat, neque populi expectationem, quam de adventu sui fecerat, privatis opibus explere posset, turbare omnia ac permiscere voluisse. 3. Alii timuisse dicunt, ne eorum, quae primo consulatu adversus auspica legesque et intercessionem gessisset, rationem reddere cogeretur; cum M. Cato identidem nec sine iure iurando denuntiaret delaturum se nomen eius, simul ac primum exercitum dimisisset; cumque vulgo fore praedicarent, ut si privatus redisset, Milonis exemplo circumpositis armatis causam apud iudices diceret. 4. Quod probabilius facit Asinius Pollio, Pharsalica acie caesos profligatosque adversarios prospicientem haec eum ad verbum dixisse referens: "Hoc voluerunt; tantis rebus gestis Gaius Caesar condemnatus essem, nisi ab exercitu auxilium petissem." 5. Quidam putant captum imperii consuetudine pensatisque suis et inimicorum viribus usum occasione rapiendae dominationis, quam aetate prima concupisset. Quod existimasse videbatur et Cicero scribens de Officiis tertio libro semper Caesarem in ore habuisse Euripidis versus, quos sic ipse convertit:

Nam si violandum est ius, regnandi gratia
violandum est; aliis rebus pietatem colas.

„XXX. Însă deoarece senatul nu intervenea și adversarii săi declarau că nu vor încheia vreo înțelegere în privința statului, a trecut în Gallia citerior și, după ce a ținut sesiunile judiciare, s-a oprit la Ravenna, intenționând să recurgă la război dacă ar fi fost luată o decizie mai gravă de către senat cu privire la tribunii plebei care interveniseră în favoarea sa. 2. Și tocmai acesta a fost pentru Caesar pretextul războiului civil; se crede însă că altele au fost cauzele. Gnaeus Pompeius obișnuia, astfel, să spună că Caesar dorea să tulbure și să răstoarne toate, fiindcă nici nu putea să ducă la bun sfârșit lucrurile pe care le începuse și nici nu putea îndeplini prin propriile sale resurse așteptările poporului, pe care le crease cu privire la sosirea sa. 3. Alții spun că s-a temut să nu fie silit să dea socoteală de cele pe care le făcuse în timpul primului său consulat în ciuda auspiciilor și legilor și opoziției tribunilor; deoarece Marcus Cato declara același lucru, și chiar prin jurământ, că îl va pune sub acuzare îndată ce își va fi concediat armata; și deoarece se spunea deschis că, dacă s-ar întoarce ca simplu cetățean, se va întâmpla să-și pledeze cauza în fața judecătorilor înconjurat de soldați, asemenea lui Milo. 4. Asinius Pollio face acest lucru și mai plauzibil relatând că acesta, privindu-i pe adversarii săi căzuți sau doborâți în lupta de la Pharsalus, a spus exact aceste cuvinte: „Asta au vrut; eu, Caesar, deși am săvârșit atâtea fapte mărețe, aș fi fost condamnat, dacă nu aș fi cerut ajutor de la armată.” 5. Unii consideră că a fost cucerit de obișnuința puterii și că, după ce a cântărit puterile sale și ale dușmanilor săi, s-a folosit de oportunitatea de a pune stăpânire pe puterea absolută, pe care și-o dorise din tinerețe. Și Cicero pare să socotească același lucru, scriind în cartea de treia a lucrării sale *De officiis* că Caesar a avut întotdeauna pe buze versul lui Euripide, pe care Cicero însuși îl traduce astfel:

Căci, dacă dreptul trebuie necinstit, pentru a domni
să fie necinstit; în alte privințe, să onorezi pietatea.”

Textul foarte dens al acestui capitol, care constituie un amalgam de *oratio obliqua* și *oratio recta*, se deschide cu expunerea de către Suetonius a intențiilor lui Caesar de a recurge la război pentru a-i apăra pe tribunii plebei care îl susținuseră, ceea ce este considerat de către biograf doar un pretext (*praetextum*). Este inserat după aceea considerentul că opinia generală (*opinantur*) este că adevăratele motive ale războiului civil sunt altele. Imediat numit apoi este Gnaeus Pompeius, subiect al lui *dictitabat*, verbul la indicativ imperfect fiind folosit pentru a introduce în stil indirect infinitivala cu funcție de complement direct, *turbare omnia ac permiscere voluisse*; predicatul infinitivalei este la perfect *voluisse*, iar subiectul, care nu este exprimat, poate fi ușor înțeles din context: *Caesarem*. Cauza războiului civil (conform lui Pompeius) este exprimată sintactic prin propoziția cauzală *quod neque opera consummare... neque populi expectationem.... privatis opibus explere posset*, ce este subordonată celor două infinitive (*turbare ac permiscere*), complementele directe ale verbului *voluisse*. A doua cauză este inclusă în narațiune prin intermediul lui *alii dicunt*, verbul marcând trecerea înspre *oratio obliqua*, formată din acuzativul cu infinitiv în care lipsește subiectul: [*Caesarem*] *timuisse* și o completivă directă pe lângă acest *verbum timendi*, care este exprimată prin propoziția la modul conjunctiv conectată prin *ne* (*ne eorum...rationem reddere*) și care clarifică cauza temerii. Acest al doilea motiv este întărit prin menționarea declarației lui Marcus Cato în vorbire indirectă (*M. Cato... denuntiaret delaturum se nomen eius* – predicatul acuzativului cu infinitiv este la timpul viitor) și a spuselor care circulau în rândul opiniei publice (*vulgo fore praedicarent, ut....* – după *praedicarent* urmează o infinitivală în stil indirect, al cărei predicat se află tot la infinitiv viitor *fore* și al cărei subiect este exprimat printr-o propoziție cu predicatul la conjunctiv, conectată prin *ut*: *ut... Milonis exemplo circumpositis armatis causam apud iudices diceret*). Autorul raportează apoi, pentru a-și întări spusele, aserțiunea lui Asinius Pollio privind cuvintele rostite de Caesar după bătălia de la Pharsalus. Acest ultim pasaj este extrem de interesant deoarece cuvintele cezariene, restituite în *oratio recta* (*“Hoc voluerunt; tantis rebus gestis Gaius Caesar condemnatus essem, nisi ab exercitu auxilium petissem.”*), sunt inserate în cadrul unei *oratio obliqua* – după cum se poate observa din prezența completivei directe infinitivale subordonate lui *referens*: *haec eum ad verbum dixisse* – și sunt o explicitare a lui *haec*, de care depind semantic; acest pronume demonstrativ este complement direct în acuzativul cu infinitiv și subordonat lui *dixisse*. În această situație de vorbire directă încastrată în vorbire indirectă se pot identifica trei locutori: Suetonius (locutor 1/ narator) – Asinius Pollio (locutor 2/ sursă) – Caesar (locutor 3/ locutorul de facto, subiectul biografiei). Vorbele lui Caesar sunt, astfel, relatate în vorbire directă prin mijlocirea lui Pollio, fiind păstrate probabil într-una din lucrările acestuia, introducerea acestor cuvinte în narațiune făcându-se prin intermediul vorbirii indirecte. O ultimă cauză, obișnuința puterii, este inserată de biograf prin indefinitul *quidam putant*, verbul *putant* fiind termen regent pentru două infinitivale în vorbire indirectă din ale căror predicate la infinitiv perfect

pasiv se păstrează doar participiile *captum [esse]* și *usum [esse]*; subiectul infinitivalelor, *Caesarem* sau *eum*, nu este exprimat. Această cauză este apoi întărită prin recurgerea la autoritatea lui Cicero; informația oferită de Cicero este transmisă în stil indirect: *Cicero scribens... semper Caesarem in ore habuisse Euripidis versus, quos sic ipse convertit*, dar după *convertit* urmează citarea versurilor în stil direct: *Nam si violandum... colas*. Și de această dată versurile sunt, așadar, redată în *oratio recta* și înglobate într-un discurs indirect situat la un nivel superior. Citarea directă a versurilor este de așteptat ținând cont de modificările care ar apărea la trecerea acestora în vorbire indirectă și care ar duce la pierderea caracterului versificat.

Intimitatea lui Caesar cu Nicomedes, regele Bithyniei, menționată pe scurt în capitolul II drept *rumor* („zvon”), este tratată pe larg în capitolul XLIX, textul fiind interesant și din cauza verbelor folosite pentru a insera primele enunțurile relatate: *omitto, praetereo, missa*; astfel, sub pretextul trecerii sub tăcere, Suetonius relatează amănunțit părerile critice, atacurile, insultele, versurile licențioase la adresa lui Caesar:

XLIX. Omitto Calvi Licini notissimos versus:

Bithynia quicquid

et pedicator Caesaris umquam habuit.

Praetereo actiones Dolabellae et Curionis patris, in quibus eum Dolabella “paelicem reginae, spondam interiorem regiae lecticae,” at Curio “stabulum Nicomedis et Bithynicum fornicem” dicunt. 2. Missa etiam facio edicta Bibuli, quibus proscripsit: collegam suum Bithynicam reginam, eique antea regem fuisse cordi, nunc esse regnum. ... 3. Cicero vero non contentus in quibusdam epistulis scripsisse a satellitibus eum in cubiculum regium eductum in aureo lecto veste purpurea decubuisse floremque aetatis a Venere orti in Bithynia contaminatum, quondam etiam in senatu defendenti ei Nysae causam, filiae Nicomedis, beneficiaque regis in se commemoranti: “Remove,” inquit, “istaec, oro te, quando notum est, et quid ille tibi et quid illi tute dederis.” 4. Gallico denique triumpho milites eius inter cetera carmina, qualia currum prosequentes ioculariter canunt, etiam illud vulgatissimum pronuntiaverunt:

Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem:

Ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias,

Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem.

„XLIX. Las deoparte versurile foarte cunoscute ale lui Licinius Calvus: orice Bithynia / și iubitul pederast al lui Caesar a avut vreodată. Trec peste discursurile împotriva sa ale lui Dolabella și Curio tatăl, în care Dolabella îl numește „rivala reginei, concubina dinăuntru lecticii regale”, iar Curio „bordelul lui Nicomedes și lupanarul Bithyniei”. 2. Las la o parte și edictele lui Bibulus, în care a anunțat că colegul său este regina Bithyniei și că acestuia mai înainte i-a fost drag un rege, iar acum regalitatea. (...) 3. Cicero însă nu s-a mulțumit că a scris în câteva epistole că Caesar, dus în dormitorul regelui de însoțitori, s-a culcat pe un pat de aur cu o cuvertură de purpură și că cel născut din Venus a fost deflorat în Bithynia, i-a mai și zis lui Caesar, în timp ce acesta apăra la

un moment dat în senat cauza Nysei, fiica lui Nicomedes, și amintea binefacerile regelui față de el: „Lasă astea, rogu-te, fiindcă se știe și ce ți-a dat acela și ce i-ai dat tu.” 4. În sfârșit, în timpul triumfului gallic, soldații săi, printre celelalte cântece, precum cântă în glumă cei ce urmează carul triumfal, au strigat și acel foarte cunoscut cântec:

Caesar a supus Galliile, iar Nicomedes pe Caesar;
Iată, acum triumfă Caesar care a supus Galliile,
Nu triumfă Nicomedes care l-a supus pe Caesar.”

Pe lângă infinitivalele în vorbire indirectă, subordonate lui *proscripsit*, ce redau conținutul edictelor lui Bibulus, de interes pentru cercetarea noastră este mai ales maniera în care Suetonius alege să raporteze vorbele lui Cicero: astfel, cuvintele din epistole sunt transmise în stil indirect, prin două construcții acuzativ cu infinitiv (*eum... decubuisse floremque... contaminatum [esse]*) subordonate verbului *scripsisse*, în timp ce intervenția sa din senat este relatată în stil direct, marcat prin folosirea verbului *inquit* la nivelul discursului citant. Precum era de așteptat, versurile indecente strigate de militari în timpul procesiunii triumfale se găsesc în *oratio recta*.

După cum am indicat deja, locutorul 2 se află, de obicei, în poziție de subiect în cadrul discursului citant, precum în majoritatea exemplelor anterioare: astfel, puțin mai sus, în XLIX.4, locutorul citat, soldații care rostesc versurile picante, se află în cadrul textului în poziție de subiect (*milites*), în timp ce în LI, într-un context similar, Suetonius folosește ablativul (*a militibus*) cu funcție de complement de agent, versurile rostite de aceștia fiind în discurs direct și depind semantic de *disticho*:

LI. ... vel hoc disticho apparet iactato aequae a militibus per Gallicum triumphum:
Urbani, servate uxores: moechum calvom adducimus....

„LI. ... precum se vede clar din acest distih de asemenea strigat de soldați în timpul triumfului gallic:

Orășeni, păziți-vă nevestele: aducem un desfrânat chel....”

Sunt atestate în *Divus Iulius* și situații mai speciale, în care un discurs indirect nu mai este introdus printr-un verb, ci printr-un substantiv, precum am semnalat deja în IX.3 privitor la folosirea lui *auctores* în acel fragment. În cele trei exemple de mai jos, substantivele *opinio*, *fama*, *suspicio* sunt utilizate pentru a indica și insera *oratio obliqua*, infinitivalele din discursul indirect având, astfel, funcție atributivă. Prin sensul lor lexical, substantivele indică tipul de informație încorporat de biograf în narațiunea sa, păreri, zvonuri, suspiciuni, în timp ce sursa rămâne nedefinită:

L. Pronum et sumptuosum in libidines fuisse constans opinio est, plurimasque et illustres feminas corrupisse

„L. Există părerea generală că a fost înclinat spre plăceri și cheltuiitor și că a sedus mai multe femei ilustre”

În ambele infinitivale (*pronom et sumptuosum in libidines fuisse plurimasque et illustres feminas corrupisse*) lipsește subiectul, *Caesarem* sau *eum*, facil de dedus din context. În ceea ce privește funcția acestora, am considerat, după cum se poate vedea și din traducere, că *est* este predicativ în această situație, infinitivalele subordonându-se lui *opinio* și având funcție atributivă. Dacă însă *est* este considerat verb copulativ, construcțiile infinitivale devin nume predicative: „Părerea generală este că fost înclinat spre plăceri și cheltuitor și că a sedus mai multe femei ilustre.”

LXXIX.3. Quin etiam varia fama percerebuit migraturum Alexandream vel Ilium ... proximo autem senatu Lucium Cottam quindecimvirum sententiam dicturum, ut Caesar rex appellaretur.

„LXXIX.3. Ba chiar s-au răspândit zvonuri diferite că avea de gând să plece la Ilium sau la Alexandria..., pe de altă parte că la următoarea întâlnire a senatului Lucius Cotta urma să anunțe propunerea quindecimvirilor ca Caesar să fie numit rege....”

LXXXVI. Suspicionem Caesar quibusdam suorum reliquit neque voluisse se diutius vivere neque curasse quod valitudine minus prospera uteretur, ideoque et quae religiones monerent et quae renuntiarent amici neglexisse.

„LXXXVI. Caesar a lăsat unora dintre ai săi bănuiala că nu a dorit să trăiască mai mult și că nu și-a luat precauții fiindcă avea o stare de sănătate proastă și că de aceea a trecut cu vederea și cele de care îl avertizau semnele divine și cele pe care i le anunțau prietenii.”

În penultimul exemplu, cele două infinitive în *oratio obliqua*, cu rol de atribut fiind subordonate lui *fama*, au predicatul la infinitiv viitor: *migraturum [esse]*, *dicturum [esse]*; subiectele construcțiilor sunt diferite, primul rămânând neexprimat (*Caesarem* sau *eum*), al doilea fiind exprimat prin numele propriu *Lucium Cottam*. În ultimul citat, sunt subordonate lui *suspicionem* trei infinitivale: *neque voluisse se... neque curasse...ideoque neglexisse*, toate având același subiect, pronumele reflexiv *se*, introdus de Suetonius după primul infinitiv. O situație aparent diferită, dar similară, de fapt, celor tocmai prezentate, se întâlnește la începutul capitoului LIII, unde, la o primă vedere, acuzativul cu infinitiv pare să aibă funcția de subiect al lui *est*: *Marci Catonis est... Caesarem sobrium accessisse*. De fapt, situația devine mult mai clară, după cum se poate vedea din traducerea oferită, dacă subînțelegem un substantiv, precum *sententia* sau *verbum*, cu rol de subiect al lui *est*, acuzativul cu infinitiv având rol de atribut pe lângă acest substantiv neexprimat în text, dar facil deductibil din context. De remarcat, de asemenea, că locutorul 2, locutorul citat se află la cazul genitiv *Marci Catonis*:

LIII. Vini parcissimum ne inimici quidem negaverunt. Marci Catonis est: unum ex omnibus Caesarem ad evertendam rem publicam sobrium accessisse.

„LIII. Nici măcar dușmanii nu au negat că a fost cumpătat la vin. Există spusa lui Marcus Cato că Caesar singur dintre toți s-a apucat nebăut să răstoarne statul.”

Concluzii

La nivel sintactic: Numeroasele citări în vorbire indirectă conduc la întrebuințarea repetată a construcției acuzativ cu infinitiv, cu funcție de complement direct, subordonată mai ales unui *verbum dicendi*, dar și unui *verbum putandi* sau *scribendi* (*adicit, ait, dictitabat, dicunt, putant, referens, scribens, proscripsit*). Mai rar atestate sunt construcțiile infinitivale în *oratio obliqua* subordonate unui substantiv (*opinio, fama, suspicionem*), ce îndeplinesc în aceste situații funcție de atribut. Citarea în vorbire directă este folosită mai ales în cazul versurilor, dar și pentru a reda fragmente din lucrări; pentru a marca apariția unui enunț în *oratio recta* sunt întrebuințate verbe (*inquit*), pronume (*haec, illud*) sau substantive (*versus*). De cele mai multe ori, locutorul citat (locutorul 2) este indicat în discursul citant printr-un nominativ, dar se poate întâlni utilizat și cazul genitiv, acuzativ sau ablativ.

La nivel stilistic: Numărul mare de pasaje în discurs raportat produce uneori un text dificil de înțeles, complex și concentrat, redactat într-un stil neomogen și abrupt.

La nivelul conținutului: Utilizarea frecventă a discursului raportat îi permite biografului să includă și să îndeplinească în narațiune gânduri, idei, aprecieri, păreri, suspiciuni, ironii, atacuri ale altora la adresa lui Caesar, Suetonius conferind impresia de veracitate a relatării și oferindu-le cititorilor săi libertatea de alegere privitor la interpretarea faptelor relatate. Această paletă largă de intervenții ale altora (apropiați, dușmani, scriitori, oameni politici, militari, oameni simpli, contemporani anonimi) în biografia lui Caesar creează un portret al dictatorului complex, cu multe fațete, divers, viu și bogat colorat de opiniile altor personaje.

Referințe bibliografice

Surse primare

- Cornelius Nepos. 1929. *On Great Generals. On Historians*. With an English translation by J. C. Rolfe. Loeb Classical Library 467. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Suetonius. 1913. *Lives of the Caesars*. Volume I. With an English translation by J. C. Rolfe. Introduction by K. R. Bradley. Loeb Classical Library 31. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Suetonius. 1998. *Viețile celor doisprezece Cezari*. Traducere din limba latină, prefață și anexe Gheorghe Ceașescu. București: RAO International Publishing Company S.A.
- Suetonius. 2000. *Lives of the Caesars*. Translated with an Introduction and Notes by Catharine Edwards. Oxford: Oxford University Press.
- Suetonius Tranquillus, Caius. 2003. *Opera. Vol. I. De vita Caesarum libri VIII*. Recensuit Maximilian Ihm. München; Leipzig: K. G. Saur.
- Suetonius. 2007. *The Twelve Caesars*. Translated by Robert Graves. Revised with an Introduction and Notes by J. B. Rives. London: Penguin Books.

Referințe secundare

- Bălășoiu, Cezar. 2004. *Discursul raportat în textele dialectale românești*. București: Editura Universității din București.

- Cizek, Eugen. 1977. *Structures et idéologie dans «Les vies des douze Césars» de Suétone*. București: Editura Academiei; Paris: Les Belles Lettres.
- Cizek, Eugen. 2003. *Suetoniu, Florus și alți prozatori*, in „Istoria literaturii latine”, volumul II. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Grupul editorial Corint, p. 233-256.
- Gascou, Jacques. 1984. *Suétone historien*. Roma: École française de Rome.
- Müller, Werner. 1972. *Sueton und seine Zitierweise im „Divus Iulius“*, in „Symbolae Osloenses”, 47.1, p. 95–108.
- Power, Tristan. 2014. *Introduction: The Originality of Suetonius*, in „Suetonius the Biographer. Studies in Roman Lives”. Edited by Tristan Power and Roy K. Gibson. Oxford; New York: Oxford University Press, p. 1-18.
- Townend, G. B. 1967. *Suetonius and his Influence*, in „Latin Biography”. Edited by T. A. Dorey. New York: Basic Books, p. 79-111.
- Townend, G. B. 1982. *Introduction*, in „Suetonius. Divus Julius”. Edited with commentary by H. E. Butler, M. Cary, with new introduction, bibliography and additional notes by G.B. Townend. Bristol: Bristol Classical Press, p. VII-XVI.

Webografie

- Charles, Lise, Fleck, Frédérique, Sznajder, Lyliane. 2020. *Les formes de discours rapporté: repérage et interprétations*, in „Lalies”, 40, p. 33-42. <https://journals.openedition.org/lalies/307>, ultima accesare 11.XI.2024.

Theodor GEORGESCU
(Universitatea din București)

**Biografia ca linșaj –
cazul politicianului Cleon
în *Viețile paralele* ale lui Plutarh**

Abstract: (Biography as lynching – the case of the politician Cleon in Plutarch's *Parallel Lives*) Few personalities in Antiquity had a biography in the true sense of the word. For many others we can create a biography from literary testimonies, subjective of course, always to be judged critically and in context, trying each time to infer the reasons why a personality is presented in one way or another and how they actually were. A textbook case of a politician whom the sources portray in a much harsher light than he probably was, is Cleon, the politician who succeeded Pericles as ruler of Athens in the early part of the Peloponnesian War. Despite his reputation for objectivity, Thucydides presents him in negative tones, contrasting him with the more moderate Pericles. Around the same time, Aristophanes practically lynches him in his earliest surviving comedies, the *Acharnians*, and especially in the *Knights*. Plutarch, in the *Lives* of Pericles and Nikias, takes up the information given by the classical authors, to which are added numerous other sources now lost. The paper aims to show how we can try to distinguish between slanderous and true testimonies, taking the case of Cleon as an example, and how we can draw a biography perhaps closer to the truth than the one offered by the surviving literary sources from Antiquity. But we start, ὅσπερ ὁ πρότερον, from the *Lives* of Plutarch and try to verify the information by going back in time to the classical authors.

Keywords: *Cleon, Plutarch, Thucydides, Aristophanes.*

Rezumat: Puține personalități ale Antichității au avut parte de o biografie în adevăratul sens al cuvântului. Pentru multe altele putem noi crea o biografie din mărturiile literare, desigur subiective, de judecat mereu critic și în context, încercând de fiecare dată să intuim motivele pentru care o personalitate este prezentată într-un fel sau altul și cum va fi fost ea în realitate. Un caz școală de om politic pe care sursele îl prezintă într-o lumină mult mai aspră decât a fost probabil în realitate este Cleon, politicianul care i-a urmat lui Pericles la conducerea Athenei în prima parte a Războiului Peloponesiac. În ciuda reputației de obiectivitate, Thucydides îl prezintă în tușe negative, contrapunându-l mai moderatului Pericles. În aceeași perioadă Aristophan îl linșează practic în primele sale comedii păstrate, *Acharnienii* și, mai ales, în *Cavalerii*. Plutarh, în *Viețile* lui Pericles și Nikias, reia informațiile oferite de autorii clasici, la care se adaugă numeroase alte surse astăzi pierdute. Cercetarea se constituie într-o încercare de a distinge mărturiile calomnioase de cele adevărate, luând ca model cazul lui Cleon, și propune o metodă de a schița o biografie poate mai apropiată de adevăr decât cea oferită de sursele literare care au supraviețuit din Antichitate. Plecăm însă, ὅσπερ ὁ πρότερον, de la *Viețile* lui Plutarh și încercăm să verificăm informațiile întorcându-ne în timp la autorii clasici.

Cuvinte-cheie: *Cleon, Plutarh, biografie, Tucidide, Aristofan.*

Spre sfârșitul sec. I și începutul sec. al II-lea p. Chr. Plutarh n-a socotit necesar să-i dedice o *Viață* și politicianului Cleon, influent om politic al Atenei în vremea Războiului Peloponesiac, deși consacrase astfel de mici biografii unor contemporani, precum Alcibiade, Nikias sau Pericles. Criteriul trebuie să fie fost cel epidictic-moral, căci, în vreme ce de la ultimii trei puteau fi extrase și calități demne de luat în seamă (dar și defecte), în cazul lui Cleon imaginea era complet negativă și nu ar fi putut servi vreunei demonstrații morale. În ceea ce urmează, ne propunem să identificăm referințele la Cleon din două dintre *Viețile* lui Plutarch (Pericles și Nikias) și să identificăm posibilele surse de inspirație ale autorului și felul în care el le-a prezentat, critic sau nu, publicului de la sfârșitul primului secol al Imperiului Roman, la mai bine de cinci sute de ani distanță față de evenimentele despre care vorbea.

Imaginea proastă despre Cleon care a ajuns până la Plutarh provine, în primul rând, de la doi dintre contemporanii omului politic, comicul Aristofan și istoricul Tucidide¹. Se adaugă lucrări de mai târziu, unele cunoscute, precum *Constituția atenienilor*, atribuită lui Aristotel, sau necunoscute nouă, dar la care Plutarh avea încă acces.

În comediile celui dintâi, Cleon este practic demonizat, începând cu *Acharnienii* și culminând cu *Cavalerii* și *Viespile* pentru ca, apoi, referințele să fie doar sporadice. Cleon nu era însă singurul atacat de Aristofan pe scenă, printre adversarii poetului numărându-se și Euripide și Socrate, pentru a-i numi doar pe cei mai celebri. Cum se face însă că posteritatea consideră că, atunci când e vorba de Euripide și Socrate, Aristofan a exagerat, în schimb viziunea despre Cleon pentru moderni este în tiparele creionate de Aristofan? Ceea ce era socotit o caricatura pentru primii doi este acceptată drept o biografie veritabilă pentru Cleon. Pentru posteritate Socrate rămâne cu imaginea idealizată provenită de la Xenofon și Platon, iar Euripide este salvat de propriile piese, care le permite modernilor să-l aprecieze direct. Ce imagine am fi avut însă despre el dacă hazardul ar fi făcut să nu-i păstrăm piesele, ci doar numele și aluziile despre el în piesele lui Aristofan? Cei care iau *ad litteram* mărturia pieselor lui Aristophan uită adesea că acesta nu era un istoric, ci un poet de comedie, cu pasiunile și preferințele sale, în vremea în care această specie literară era aproape o formă de execuție publică a unui cetățean sau a unor instituții care dispăceau autorului. S-a putut crede că un cetățean atât de devotat patriei sale, cum era Aristofan, nu putea lupta decât cu adevărații dușmani ai țării; invectivele sale, din interiorul unor creații literare satirice prin definiție, au fost luate drept poziții imparțiale. În critica modernă s-a crezut adesea că scena teatrului era un fel de tribună a oratorilor, că sub voalul fanteziilor comice se ascund considerații politice din cel mai sincere. Sigur că printre cei atacați în comedii erau și oameni demni de atac, dar trebuie admis, cel puțin teoretic, că printre victime erau cu siguranță și nevinovați sau a căror singură vină era că nu se aflau într-o relație de amicitie cu autorul.

¹ Pentru un amplu studiu despre imaginea lui Cleon în sursele clasice v. Lantoine, H. 1878.

Aristofan nu poate fi luat complet în serios atunci când vorbește despre Cleon și din pricina faptului că avea un conflict personal cu politicianul. În 426 a. Chr., după ce, cu un an mai înainte, poetul pusese în scenă prima sa piesă, azi pierdută, *Comesenii* (gr. Δαιταλῆς), în care îi avea ca țintă pe sofști, abordează principala temă a zilei, războiul, odată cu reprezentarea *Babilonienilor* (gr. Βαβυλώνιοι), în care, cel mai probabil, denunța statutul umilitor al aliaților Atenei, reduși la condiția de sclavi. Anumite aluzii din *Acharnienii*, din următorul an (425 a. Chr.), i-au îndreptățit pe criticii moderni să creadă că în *Babilonienii* Cleon era acuzat de corupție, mai precis de primire de mită din partea aliaților, care încercau să obțină astfel o poziție mai favorabilă în raport cu Atena¹. Cleon a răspuns acestui atac acuzându-l la rândul său pe poet de batjocorirea *demos*-ului și de defăimarea oficialilor atenieni în fața străinilor aliați, care veneau să asiste ca ambasadori la spectacolele de teatru. Cei doi intrau astfel în conflict deschis, ocazie pentru poet de a se afirma în fața publicului prin atacarea celui mai în vogă politician al vremii. Este, astfel, de la sine înțeles că următoarele atacuri, mai ales din piesa *Cavalerii*, nu pot servi astăzi pentru a ne face o imagine obiectivă despre politicianul Cleon.

Dacă subiectivitatea lui Aristofan este evidentă și ea nu a putut modifica percepția posterității asupra lui Socrate sau Euripide, căci aceștia, cum am afirmat mai sus, au fost salvați de alte voci mai puternice, în cazul lui Cleon a mai existat o voce care a înclinat definitiv balanța înspre percepția negativă asupra lui Cleon. Linșarea politicianului pe scenă a fost completată de referințele negative la adresa lui din *Istoria Războiului Peloponesiac* a istoricului Tucidide. Pentru posteritate subiectivul Aristofan își avea, astfel, o confirmare în obiectivul Tucidide, respectat de-a lungul veacurilor, pe bună dreptate, pentru obiectivitate și profunzimea gândirii. Doar că adesea uităm că și istoricul grec avea motive serioase să-l prezinte pe Cleon într-o lumină defavorabilă, tot așa cum îl prezentase pe Pericles într-una favorabilă. În 424 a. Chr., atunci când la Atena era prezentată piesa *Cavalerii*, Tucidide, care avea în jur de 30 de ani, era ales strateg și trimis în Tracia pentru a interveni în jurul cetății Amphipolis, asediată de spartanul Brasidas². Misiunea însă a eșuat, iar Tucidide a fost exilat, probabil la propunerea lui Cleon sau, oricum, acesta având un rol în această decizie. Devenit apoi istoricul acestui război, ne putem imagina că Tucidide, oricât de obiectiv ar fi dorit să fie, a avut motive personale să-l prezinte pe Cleon din perspectiva propriei experiențe.

¹ Pentru detalii v. *Singur în cetate*, introducere la *Acharnienii* (Franga & Georgescu 2019). Despre acuzația de corupție la adresa lui Cleon în diverse surse antice v. Dorey 1956. Pentru imaginea lui Cleon la Tucidide v. Stawell 1908 și Woodhead 1960.

² Cf. Thuc. 4.104 οἱ δὲ ἐναντίοι τοῖς προδοῦσι, κρατοῦντες τῷ πλήθει ὥστε μὴ αὐτίκα τὰς πύλας ἀνοίγεσθαι, πέμπουσι μετὰ Εὐκλέους τοῦ στρατηγοῦ, ὃς ἐκ τῶν Ἀθηνῶν παρῆν αὐτοῖς φύλαξ τοῦ χωρίου, ἐπὶ τὸν ἕτερον στρατηγὸν τῶν ἐπὶ Θράκης, Θουκυδίδην τὸν Ὀλόρου, ὃς τὰδε ξυνέγραψεν, ὄντα περὶ Θάσον (ἔστι δὲ ἡ νῆσος Παρίων ἀποικία, ἀπέχουσα τῆς Ἀμφιπόλεως ἡμίσεος ἡμέρας μάλιστα πλοῦν), κελεύοντες σφίσι βοηθεῖν. „cei care se împotriveau trădătorilor, puternici printr-un număr mai mare, astfel încât porțile să nu fie deschise imediat, în acord cu strategul Eucles, care, de la Athena, era de față pentru ei drept paznic al locului, trimite la celălalt strateg din Thracia, Thucydides, fiul lui Oloros, care a compus acestea, aflat în jurul (insulei) Thasos [...], îndemnând să le vină în ajutor”. Toate traducerile ne aparțin.

Putem, deci, presupune nu fără argumente că atât Aristofan, cât și Tucidide, au avut motive personale pentru a-i construi un portret deformat politicianului atenian.

Ne propunem însă în cele de mai jos să observăm cum era percepută, la mai bine de cinci secole, imaginea lui Cleon în două dintre *Viețile* lui Plutarh, ale lui Pericles și Nikias, contemporani și rivali ai lui Cleon. Cu acest ecart temporal este oare Plutarh complet tributar celor două surse accesibile și nouă, Tucidide și Aristofan, sau, având acces și la multe alte izvoare, azi dispărute, ne oferă o imagine mai nuanțată?

În *Viața lui Pericles* Plutarh amintește felul în care era atacat de concetățeni liderul atenian pentru felul în care alesese strategia de apărare a Atenei în fața spartanilor: defensivă pe uscat, adică baricadarea în interiorul zidurilor orașului în fața invaziilor periodice spartane, și ofensivă pe mare, adică atacarea țărmurilor lacedemoniene. Printre cei care îl criticau se remarcă Cleon:

(Plut. *Per.* 33.8)

ἐπεφύετο δὲ καὶ Κλέων ἤδη, διὰ τῆς πρὸς ἐκεῖνον ὀργῆς τῶν πολιτῶν πορευόμενος ἐπὶ τὴν δημαγωγίαν, ὥς τὰ ἀνάπαιστα ταῦτα δηλοῖ ποιήσαντος Ἑρμίππου (fr. 46 CAF I 236).

βασιλεὺ σατύρων, τί ποτ' οὐκ ἐθέλεις
δόρυ βαστάζειν, ἀλλὰ λόγους μὲν
περὶ τοῦ πολέμου δεινούς παρέχεις,
ψυχὴ δὲ Τέλητος ὕπεστιν;
κάγχειριδίου δ' ἀκόνῃ σκληρᾷ
παραθρομένης βρύχεις κοπίδος,
δηχθεὶς αἰθῶνι Κλέωνι.

„Ataca deja și Cleon, îndreptându-se către demagogie din pricina mâniei cetățenilor față de acela, după cum o arată acești anapești, autor fiind Hermippos:

«Rege al satirilor, de ce nu vrei odată să ridici lancea, ci oferi discursuri cumplite despre război și în tine se ascunde un suflet de Teles? Iar, în vreme ce satârul, ținut în mână, este ascuțit cu piatra tare, îți clănțâne dinții, mușcat de nestăvilitul Cleon.»»

Din acest pasaj reiese că Plutarh îl acuza pe Cleon că, profitând de mânia oamenilor, justificată de privațiunile războiului, apela la „demagogie” / „populism” (gr. δημαγωγία), termen folosit aici cu sensul lui peiorativ și nu cu cel clasic de „conducere a poporului”. Această acuzație este o reminiscență directă a imaginii pe care atât Tucidide, cât și Aristofan ne-au lăsat-o despre politicianul grec. „Demagogia” (= populismul) este principala acuzație care răzbate dinspre cei doi autori. Tucidide îl numise „cel mai violent dintre cetățeni și, pentru popor, în cea mai mare măsură în acea perioadă, cel mai convingător”¹. Mult mai explicit, Aristofan îl acuza din *Acharnienii* că este un impostor care păcălește poporul vorbindu-i pe plac², iar, în *Cavalerii*,

¹ Thuc. 3.36 βιαιότατος τῶν πολιτῶν τῷ τε δήμῳ παρὰ πολὺ ἐν τῷ τότε πιθανώτατος.

² Ar. *Ach.* 372-3.

invectiva străbate piesa de la un capăt la celălalt: el îi convinge pe cetățeni, pentru că îi înșală „cu vorbe viclene”¹, în relația cu poporul este lingușitor, slugarnic și l-a obișnuit să trăiască din banii de procese înmulțite artificial. Adversarii îi demascau nerușinarea și îl porecliseră un „câine-vulpe” (κυνολόπηξ²).

Păstrate grație lui Plutarh, versurile din Hermippos, comedigraf puțin mai în vârstă decât Aristofan, îl atacau pe Pericles punând în opoziție talentul său oratoric și lașitatea de care dădea dovadă (de aici și comparația cu Teles, personaj cunoscut probabil în epocă pentru lipsa curajului). Frica lui Pericles este în fața mușcăturii „nestăvilitul Cleon”. Epitetul folosit, αἰθων, însemna propriu-zis „scânteietor” sau „arzător”, de unde sensul figurat de „nestăvilit, impetuos, țațos” și corespunde imaginii lăsate asupra politicianului de către Tucidide și Aristofan. Ca orator, el nu vorbește, ci este asemuit unui torent care ia totul cu sine³. Chiar porecla pe care o primise în *Cavalerii*, Paphlagon (Παφλαγών), trimitea la vb. παφλάζειν „a clocoti, a se agita”, cu referire directă la stilul clocotitor în care Cleon își rostea discursurile.

O altă referire la Cleon apare odată cu căderea în dizgrație a lui Pericles printre atenieni, odată cu un eșec militar din timpul asedierii orașului Epidauros din 430 a. Chr⁴. Plutarh spune că oamenii au votat pentru a i se lua funcția de „general” (στρατηγός) și a fost amendat. Acuzatorul (κατήγορος) a fost Cleon, potrivit istoricului Idomeneus, citat de Plutarh (Plut. *Per.* 35.4), care își avusese momentul de maximă înflorire în jurul anului 300 a. Chr. Mai existau și alte ipoteze privind numele acuzatorilor, dar Plutarh alege să-l numească pe Cleon cel dintâi. Această „calitate” este o altă reminiscență din felul în care era zugrăvit politicianul în epocă de adversari. Aristofan îl zugrăvește drept un „calomniator” (gr. διάβολος), așa cum se plâng în *Cavalerii* de la începutul piesei cei doi sclavi (Demosthenes și Nikias). Paphlagonianul-Cleon s-a impus în fața stăpânului casei (personificare a Demos-ului) prin „calomnii” (sg. διαβολή⁵). El este apoi constant prezentat drept ținându-și sub teroarea unor posibile învinuiri concetățenii. Pe Cărnățar, concurentul său direct din piesa lui Aristofan, îl amenință că-l va da pe mâna judecătorilor, chiar dacă ar fi „general” (στρατηγός), asemănare frapantă cu mărturia lui Plutarh⁶.

În finalul *Vieții lui Pericles*, Plutarh vorbește despre cum a fost perceput acesta imediat după moartea sa. Atenienii, cum se întâmplă cu oamenii de obicei, și-au dat seama de ce om politic pierduseră abia după ce „i-au experimentat pe retorii și demagogii ceilalți”⁷, o aluzie, de această dată indirectă, la Cleon, care i-a succedat imediat la conducerea facțiunii democratice. Aristofan, care îl atacase și el pe Pericles

¹ Ar. *Eq.* 687 ῥήμασιν αἰμύλοις.

² Ar. *Eq.* 1062.

³ Ar. *Eq.* 137 ἄρπαξ, κεκράκτης, Κυκλοβόρου φωνὴν ἔχων „hrăpăreț (= tâlhar), zbierător, cu un glas ca de Kycloboros”, unde Kycloboros era numele unui torent din Attica, vestit pentru zgomotul și pagubele pe care le producea.

⁴ Cf. Thuc. 2.56 și 2.58.

⁵ Ar. *Eq.* 7.

⁶ Ar. *Eq.* 288 διαβαλῶ σ', ἐὰν στρατηγῆς „te voi denunța, chiar dacă ești general”.

⁷ Plut. *Per.* 39.3 πειρώμενοι ῥητόρων καὶ δημαγωγῶν ἐτέρων.

în *Acharnienii*, fără a-l numi însă explicit, considerându-l responsabil, fie și postum, pentru declanșarea războiului, își concentrează, apoi, odată cu *Cavalerii*, toată energia împotriva lui Cleon, care, prin contrast, părea atunci pericolul iminent, iar impresia cu care rămâne cititorul *Războiului Peloponesiac*, definitivat cel mai probabil spre sfârșitul secolului al V-lea, după ce muriseră de mai mulți ani și Pericles și Cleon, este că Tucidide l-a pus într-o lumină favorabilă pe cel dintâi în opoziție cu cel care i-a urmat.

În *Viața lui Nikias* se înmulțesc referirile la Cleon. Explicând ascensiunea lui Nikias după moartea lui Pericles, Plutarh afirmă că (Plut. *Nic.* 2.2) „a fost mânat spre a ocupa primul loc, mai cu seamă de către cei bogați și cei de vază, făcându-l o contraforță față de nerușinarea și îndrăzneala lui Cleon”¹. Este mai întâi de subliniat că Plutarh introduce informația, nu la fel de evidentă la alți autori, că ascensiunea lui Nikias s-a datorat implicării „cel bogați” și „celor de vază”, adică a facțiunii aristocratice, care nu dorea ca facțiunea democratică să-l aibă pe Cleon la conducere, ci îl prefera pe Nikias. Toate mărturiile pe care le avem din epocă, de la Tucidide și Aristofan, converg către profilul lui Nikias de om fricos, ezitant în decizii, o variantă ultramoderată față de aprigul Cleon, de aceea preferabil celor interesați de scăderea ponderii facțiunii democrate în cetate. Este un indiciu important și pentru caracterizarea lui Cleon, căci acesta, prin succesul pe care îl avea, era un real pericol pentru „sistemul” din spatele deciziilor. Cele două acuzații care urmează, „nerușinarea” (βδελυρία) și „îndrăzneala” (τόλμα) sunt ample incriminate de Aristofan în *Cavalerii*. Adresându-se Corului, Paphlagonianul-Cleon, sub pana lui Aristofan, se jura că (Ar. *Eq.* 409-410) „nu mă veți întrece în nerușinare (ἀναιδεία), pe Poseidon, de nu, să nu mai pot lua parte la sacrificiile în cinstea lui Zeus din Agora!”². Altfel spus, dacă cineva va fi mai nerușinat decât el, va renunța să mai fie liderul atenienilor. Plutarh nu poate însă să nu completeze cele două acuzații cu un mare „dar”, căci Cleon (Plut. *Nic.* 2.3) „avea poporul de partea lui și îi era favorabil”³.

Cele două precizări, poporul îi este εὐνοῦς („binevoitor” / „de partea lui”) și „îl simpatizează” / „îi este favorabil” (part. vb. συμφιλοτιμέω, un compus din σύν și φιλοτιμέομαι) sunt, cu siguranță, ecoul popularității de care se bucura Cleon printre atenieni și explică ura unei elite oligarhice (sau aristocratice), care îl identifica cu răul absolut, motiv pentru care îl și demonizau. Nu este deloc exclus ca această pătură subțire a societății să-și fi simțit amenințate diversele privilegii, dacă Cleon ar fi avut mai multă putere. În fața ascensiunii lui, acești oameni l-au ridicat pe Nikias, căci „Cleon avea o mare forță «educând un bătrân și oferindu-i posibilitatea să muncească din nou pe bani» (fr. adesp. 11 CAF III 400), observând însă ambiția lui și neobrăzarea

¹ Plut. *Nic.* 2.2 εὐθὺς εἰς τὸ πρωτεύειν προήχθη, μάλιστα μὲν ὑπὸ τῶν πλουσίων καὶ γνωρίμων, ἀντίταγμα ποιουμένων αὐτὸν πρὸς τὴν Κλέωνος βδελυρίαν καὶ τόλμαν.

² Ar. *Eq.* 409-410 οὐτοί μ' ὑπερβαλίσθ' ἀναιδεία μὰ τὸν Ποσειδῶ, / ἢ μήποτ' Ἀγοραίου Διὸς σπλάγχνοισι παραγενοίμην.

³ Plut. *Nic.* 2.3 ἀλλὰ καὶ τὸν δῆμον εἶχεν εὐνοῦν καὶ συμφιλοτιμούμενον.

și îndrăzneala cu care acționa pentru a se bucura de favoare”¹. Plutarh citează dintr-un comediograf, azi necunoscut, făcând aluzie la una din acuzațiile recurente încă de la Aristofan. Cleon ar fi mărit plata juraților care asistau la procese de la 1 obol, sumă instituită de Pericles, după ce, inițial, serviciul era gratuit, la 3 oboli, dând de lucru unei întregi categorii de oameni, în general în vârstă, care își găseau astfel și o activitate, și un câștig. Întreaga piesă *Viespile* a lui Aristofan are ca subiect dependența bătrânului Philocleon („iubitorul de Cleon”!) de acest sistem și încercarea fiului său, Bdelycleon („cel îngrețoșat de Cleon”), de a-l vindeca.

Numele lui Cleon reapare atunci când Plutarh îi compară pe Pericles și Nikias. În vreme ce primul conducea cetatea bazându-se pe „o virtute adevărată” și pe „forța cuvântului”, fără a mai avea nevoie de un alt artificiu pentru convingerea mulțimii, cel de-al doilea, lipsit de aceste calități, în schimb superior prin avere, încerca să conducă poporul prin intermediul ei; și, „neputând rivaliza prin aceleași mijloace cu Cleon, care-i juca pe degete pe atenieni, pentru a le face plăcere, prin ușurătate și bufonerie, își asuma *choregii* și *gimnasiarchii*”^{2,3}. Imaginea lui Cleon de aici, acuzat de „ușurătate” (εὐχέρεια) și „bufonerie” (βωμολοχία), practicate pentru a intra în grațiile poporului, este tot o reminiscență a felului în care era zugrăvit în comedie. Politicianul era reprezentat în *Cavalerii* ca un fel de doică în raport cu poporul, văzut la rândul său ca un bebeluș. Paphlagon se lauda că știe „cum să-i mărunțească mâncarea”⁴, iar adversarul său, Cârnățarul, îl acuza că, sub aparența hrănirii poporului, el mânca de trei ori mai mult.

Rivalitatea dintre Nikias și Cleon este apoi exemplificată de Plutarh printr-un citat direct din *Cavalerii* lui Aristofan: (Plut. Nic. 4.7) ὁ δ' Ἀριστοφάνους Κλέων ἀπειλῶν λέγει (Eq. 358) λαρυγγιῶ τοὺς ῥήτορας καὶ Νικίαν ταραξῶ. „Cleon de la Aristofan, amenințând, spune: «îi voi copleși cu urlete pe retori și îl voi tulbura pe Nikias»”. Mai întâi, precizarea că vorbește amenințător intră în siajul reputației politicianului de a fi un sicofant, adică un delator de meserie, care își târa adversarii în fața judecătorilor cu învinuiri nejustificate. Citatul, atribuit de Plutarh lui Cleon, îi aparține însă în piesă Cârnățarului, care este, ce-i drept, un super-Cleon care se laudă că-l va întrece în nerușinare pe politician. La Aristofan lauda că „îi voi copleși cu urlete pe retori” (interpretat de alții prin „îi voi sugruma pe retori”) trimite la stilul politicianului de a urla în timp ce ținea discursuri, în timp ce a doua parte a versului, „îl voi tulbura pe Nikias”, face, cel mai probabil, aluzie la momentul când Cleon, în

¹ Plut. Nic. 2.3 ἴσχυε μὲν γὰρ ὁ Κλέων μέγα “γερονταγωγῶν καὶ ἀναμισθοαρνεῖν διδοῦς” (fr. adesp. 11 CAF III 400), ὅμως δὲ καὶ τὴν πλεονεξίαν αὐτοῦ καὶ τὴν ἱταμότητα καὶ <τὸ> θράσος <ἐν>ορῶντες αὐτοῖς οἷς πρὸς χάριν ἔπραττεν.

² *Choregia* (gr. χορηγία) era un serviciu public asumat de un cetățean bogat, care consta în întreținerea pe propria cheltuială a unui cor într-un piesă de teatru; *gimnasiarchia* (gr. γυμνασιαρχία) era, de asemenea, un serviciu public asumat de un cetățean pentru a asigura cheltuielile de întreținere a întrecerilor sportive în timpul sărbătorilor.

³ Plut. Nic. 3.1-2 τῇ Κλέωνος εὐχέρειᾳ καὶ βωμολοχίᾳ πρὸς ἡδονὴν μεταχειριζομένη τοὺς Ἀθηναίους διὰ τῶν ὁμοίων ἀντιπαρεξάγειν ἀπίθανος ὢν, χορηγίαις ἀνελάμβανε καὶ γυμνασιαρχίαις.

⁴ Ar. Eq. 715.

425 a. Chr., l-a provocat pe Nikias să întreprindă mai repede un atac împotriva cetății Pylos din fața insulei Sphacteria, iar acesta, vrând la rândul său să-l pună în dificultate pe Cleon, i-a cedat acestuia comanda operațiunilor¹. Din citatul oferit de Plutarh, pentru a exemplifica felul în care comediograful taxau slăbiciunea lui Nikias, se confirmă reputația de acuzator violent a lui Cleon.

Numele politicianului re apare atunci când sunt reluate în detaliu evenimentele din jurul insulei Sphacteria². Nikias era acuzat de Cleon că nu întreprinde un atac decisiv împotriva spartanilor baricadați pe insulă și că preferă să cadă la pace cu reprezentanții spartanilor pentru a se ajunge la o înțelegere privind ridicarea asediului. În aceste condiții, încercând să-l pună pe Cleon într-o situație imposibilă, Nikias îl invită să preia comanda îndemnându-l (Plut. Nic. 7.4) „să nu mai faci pe grozavul cu cuvinte lipsite de vreun pericol, ci să întreprindă vreo faptă serioasă”³. Luat pe nepregătite de propunere, Cleon a încercat mai întâi să scape de răspundere, dar, la presiunea populară și la provocarea publică a lui Nikias, și-a asumat conducerea trupelor care urmau să ia cu asalt insula Sphacteria. Asumarea, precizează Plutarh, s-a făcut (Plut. Nic. 7.5) „ațâțat și înflăcărat de ambiție” (ἐξαφθεῖς καὶ ἀναφλεχθεὶς τὸ φιλότιμον). Pe atenienii i-a cuprins mai întâi râsul, căci așa obișnuiau (*ibid.*) „să ia în glumă, nu fără plăcere, ușurătatea și nebunia lui” (αὐτοῦ τὴν κωφότητα καὶ μανίαν φέρειν μετὰ παιδιᾶς οὐκ ἠδῶς). Dincolo de cum interpretează istoricii evenimentul, cert este că, atunci când nimeni nu se aștepta, Cleon și-a asumat comanda și i-a capturat pe spartanii de pe insulă în termenul promis de douăzeci de zile, ceea ce i-a adus o mare dezonoare lui Nikias, după cum va mărturisi și Plutarh⁴. Întregul episod reia, în rezumat, descrierea foarte amănunțită a lui Tucidide de la începutul cărții a IV-a. Acesta este însă bănuie de multă subiectivitate în felul în care a prezentat evenimentele. Mulțimea de detalii este suspectă și pare să îndrepte cititorul spre concluzia că, în cele din urmă, cucerirea insulei de către Cleon a fost doar efectul hazardului și a pregătirilor generalului Demosthenes și în niciun caz nu s-a datorat meritelor politicianului care s-a bucurat apoi de triumf. Plutarh a fost în mod evident influențat de această versiune a poveștii, întărită cu asupra de măsură de atacul furibund al lui Aristofan doar câteva luni mai târziu din *Cavalerii*, unde lui Cleon i se reproșa în primul rând însușirea unor merite pe care nu le avea.

Așa cum sugerase adesea și Aristofan în *Cavalerii*, ascensiunea fulminantă a lui Cleon nu se datorase atât meritelor personale, cât contextului în care acesta nu a avut rivali pe măsură. Poetul ironizează nu o dată slăbiciunea lui Nikias în contextul succesului rivalului Cleon. Plutarh va relua ideea și-l va acuza și el pe Nikias că (Plut. Nic. 8.5) „a păgubit cetatea nu în mică măsură, permițându-i lui Cleon să dobândească

¹ Cf. Thuc. 4, 27-28.

² Pentru o prezentare în detaliu a episodului v. Thuc. 4.1-41 și *Cleon, inamicul public nr. 1* în Georgescu (2024).

³ Plut. Nic. 7.4 θρασύνεσθαι λόγοις ἀκινδύνοις, ἀλλ' ἔργον τι τῇ πόλει παρασχεῖν ἄξιον σπουδῆς.

⁴ Plut. Nic. 8.2 „și aceasta i-a adus o mare dezonoare lui Nikias” (καὶ τοῦτο τῷ Νικίᾳ μεγάλην ἥνεγκεν ἄδοξιν).

atâta glorie și putere, de pe urma căreia, dând într-o grea trufie și o îndrăzneală nestăvilită, a iscat și alte nenorociri cetății de pe urma cărora a avut parte și el (Nikias) nu în cea mai mică măsură”¹. Și Tucidide și Aristofan insistaseră în numeroase pasaje pe caracterul ezitant al lui Nikias, iar această insistență ne-o putem explica și prin intenția acestor autori de a oferi o explicație rațională succesului rivalului Cleon căruia trebuia, în ochii cititorului, să-i fie negată orice calitate, mai puțin cea de profitor. Totul trebuia explicat prin defectele competitorilor. Plutarh vine, în plus, apoi cu mai multe amănunte despre Cleon pe care nu le regăsim așa de explicit exprimate la Tucidide și Aristofan, semn că a avut și alte surse, care nouă, azi, nu ne mai sunt accesibile.

Tucidide, cum am văzut mai sus², declarase că, pe lângă cel mai violent, Cleon era, pentru popor, și cel mai convingător dintre oratorii din acea perioadă. Această afirmație, venită din partea unui adversar, dovedește, dincolo de orice dubiu, succesul de la tribună de care acesta se bucura în fața adunării poporului. Aristofan, prin insistența cu care îl demască pe politician drept demagog, îi confirmă calitățile. Comediograful atacă constant Demos-ul, care s-a lăsat hipnotizat de Cleon și l-a transformat în liderul Atenei.

Pe lângă informațiile oferite de Tucidide și Aristofan, *Constituția atenienilor*, atribuită lui Aristotel, trecând în revistă liderii Atenei din perioada clasică, aducea unele amănunte în plus despre prezența scenică a lui Cleon, opunându-l predecesorului său, Pericles: (Arstt. Ath. 28.3) „pare că a distrus poporul prin porniri violente și cel dintâi urla de la tribună și, încins cu o centură, vorbea oamenilor în vreme ce alți (oratori) vorbeau în ținuta cuvenită”³. Plutarh, urmând destul de evident acest text, completează însă cu unele detalii repertoriul scenic al politicianului, negându-i însă orice calitate de adevărat orator, căci, precizează de la început, „a suprimat rânduiala de la tribună”⁴. Toate afirmațiile care urmează trebuie citite ca fiind o încălcare a „bunele maniere” în materie de prezență scenică a unui orator: „cel dintâi care a urlat când vorbea în fața poporului și care și-a tras tunică într-o parte și și-a lovit coapsa și a uzat de alergare în același timp cu vorbitul și, în scurt timp după aceea, a amestecat toate lucrurile cu ușurătate și a introdus în politică disprețul pentru ce se cuvenea”⁵. Doar din această descriere, vădit tendențioasă, se poate cel puțin spune că acest Cleon făcea spectacol la tribună, „trecea sticla”, cum s-ar zice azi, crea emoție și avea cu siguranță priză la public, motiv pentru era probabil și foarte urât de rivalii cu mai puțin succes în fața

¹ Plut. Nic. 8.5 καὶ μέντοι καὶ τὴν πόλιν ἔβλαπεν οὐ μικρά, τῷ Κλέωνι τοσοῦτον προσγενέσθαι δόξης ἑάσας καὶ δυνάμεως, ὅφ' ἦς εἰς βαρὺ φρόνημα καὶ θράσος ἐμπεσὼν ἀκάθεκτον, ἄλλας τε τῇ πόλει προσετρίψατο συμφοράς, ὧν οὐχ ἦκιστα καὶ αὐτὸς ἀπέλαυσε.

² Thuc. 3.36.

³ Arstt. Ath. 28.3 δοκεῖ μάλιστα διαφθεῖραι τὸν δῆμον ταῖς ὁρμαῖς, καὶ πρῶτος ἐπὶ τοῦ βήματος ἀνέκραγε καὶ ἐλοιδορήσατο, καὶ περιζωσάμενος ἐδημηγόρησε, τῶν ἄλλων ἐν κόσμῳ λεγόντων.

⁴ Plut. Nic. 8.6 τὸν ἐπὶ τοῦ βήματος κόσμον ἀνελών.

⁵ Plut. Nic. 8.6 πρῶτος ἐν τῷ δημηγορεῖν ἀνακραγὼν καὶ περισπάσας τὸ ἱμάτιον καὶ τὸν μηρὸν πατάζας καὶ δρόμῳ μετὰ τοῦ λέγειν ἅμα χρησάμενος, τὴν ὀλίγον ὕστερον ἅπαντα τὰ πράγματα συγχέασαν εὐχέρειαν καὶ ὀλιγορίαν τοῦ πρέποντος ἐνεποίησε τοῖς πολιτευομένοις.

oamenilor. Cleon era un lider popular și își făcuse dușmani printre elitele cu simpatii aristocratice.

Într-o ultimă mențiune în *Viața lui Nikias* politicianul Cleon este, din nou, prezentat într-o lumină nefavorabilă, de această dată în opoziție cu spartanul Brasidas. Plutarh îi compară pentru că aveau în comun faptul că și unul și celălalt „au luptat în cea mai mare măsură împotriva păcii din Grecia”¹. Diferența, afirmă autorul, eliberat, cel puțin în aparență, la mai bine de cinci secole, de partizanatul pentru vreuna dintre cetăți, era că „unuia războiul i-a dezvăluit răutatea, în vreme ce celuilalt i-a împodobit virtutea; unuia i-a oferit ocazii pentru mari nedreptăți, iar altuia pentru reușite”². Este interesat de observat cum lui Brasidas, dușmanul atenienilor, i se găsesc calități, atâta vreme cât ele servesc pentru a continua demonizarea lui Cleon.

Din pasajele din *Viețile* lui Pericles și Nikias în care apare menționat numele lui Cleon, rezultă că Plutarh a urmat consecvent linia generală trasată de Tucidide și Aristofan în definirea politicianului atenian, dar a introdus unele amănunte noi, care provin de la surse inaccesibile azi. Chiar dacă Plutarh nu i-a făcut cinstea consacării unei *Vieți* autonome, referințele presărate în alte locuri sunt suficiente pentru a schița o mini-biografie politicianului Cleon. Demonizat consecvent și sistematic de-a lungul secolelor, ne putem însă întreba, printr-un exercițiu de imaginație, care ar fi fost personalitatea romană cu care Plutarh l-ar fi putut așeza în paralel pe detestabilul Cleon.

Referințe bibliografice

- Dorey, T. A. 1956. *Aristophanes and Cleon* in „Greece & Rome”, Vol. 3, No. 2, Jubilee Number (Oct.), pp. 132-139.
- Franga, L. & Georgescu, Th. 2019. *Acharnienii*, București: editura Eikon.
- Franga, L. & Georgescu, Th. 2024. *Cavalerii*, București: editura Eikon.
- Lantoine, H. 1878. *Cléon le démagogue* in „Revue Historique”, 6(2), pp. 241–271.
- Stawell, F. M. 1908. *Pericles and Cleon in Thucydides* in „The Classical Quarterly”, Vol. 2, No. 1 (Jan., 1908), pp. 41-46.
- Woodhead, A. G. 1960. *Thucydides' Portrait of Cleon* in „Mnemosyne” Fourth Series, Vol. 13, Fasc. 4, pp. 289-317.

¹ Plut. Nic. 9.3 οἱ μάλιστα προσπολεμοῦντες τῇ εἰρήνῃ τῆς Ἑλλάδος.

² Plut. Nic. 9.3 ὁ πόλεμος τοῦ μὲν ἀπέκρυπτε τὴν κακίαν, τοῦ δὲ τὴν ἀρετὴν ἐκόσμει. τῷ μὲν γὰρ ἀδικημάτων μεγάλων, τῷ δὲ κατορθωμάτων ἀφορμὰς παρεῖχε.

Gabriela RADU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Provocările traducerii în biografia lui Fabius Maximus: o perspectivă critică

Abstract: (Translation Challenges in Fabius Maximus' Biography: A Refined Critical Perspective)

Plutarch, an influential figure in ancient Greek literature, provides a vivid depiction of Fabius Maximus in his *Parallel Lives*, shedding light on the statesman's legacy within the broader historical and cultural setting of classical Rome. One of the key Romanian versions of this work is N. I. Barbu's translation, published over a decade by Editura Științifică in Bucharest (1960–1971). While appreciated for its scholarly annotations and detailed introductions, this translation has drawn criticism for certain linguistic inaccuracies and conceptual misinterpretations. This paper critically examines these shortcomings, offering alternative readings aimed at preserving the depth and authenticity of the original text.

Keywords: *biography, translation, inaccuracies, critical analysis.*

Rezumat: Biograf celebru din Grecia antică, autorul lucrării Vieți paralele, Plutarh oferă o relatare detaliată despre viața omului de stat atenian, Pericle. Scrisă în secolul I d.Hr., biografia lui Pericle constituie o explorare profundă a vieții, realizărilor și caracterului acestuia, pe fundalul mediului politic și cultural al Greciei clasice. Nu de puține ori pot fi identificate inexactități și erori rezultate în efortul de traducere a textului în limba română. Inexactitățile, erorile de traducere, utilizarea incorectă a termenilor, confuzia termenilor cu conotații diferite, denaturarea sensului original al termenilor, omisiunile și completările nejustificate etc. pot contribui toate la interpretări greșite ale biografiei lui Pericle, influențând modul în care acest important lider istoric este perceput de cititori. Este esențial ca traducătorii să fie conștienți de aceste probleme potențiale și să se străduiască să furnizeze traduceri cât mai exacte și fidele textului original. În lucrarea de față ne-am propus să examinăm câteva din posibilele greșeli de traducere și/sau inexactitățile aflate în varianta tradusă în limba română de către distinsul profesor N.I. Barbu, să identificăm sursa acestora și să oferim o variantă corectă a textului în discuție. Cercetarea a arătat că erorile de traducere cele mai răspândite au fost generate de regulă, de alegerea cuvintelor, de structura propoziției și/sau de combinațiile de cuvinte.

Cuvinte-cheie: *biografie, erori de traducere, inexactități, utilizarea incorectă a termenilor.*

Introducere

Traducerea literară reprezintă un act de creație care depășește simpla transpunere a cuvintelor dintr-o limbă în alta, implicând o redare fidelă a intențiilor autorului și a contextului cultural al operei originale. Această provocare cere un echilibru între păstrarea sensului autentic și adaptarea adecvată pentru cititorii contemporani. Lucrarea de față analizează traducerea capitolului dedicat lui Fabius Maximus din

Viețile paralele de Plutarh, realizată de N.I. Barbu și publicată în 1960 la Editura Științifică din București. În cadrul analizei, au fost identificate anumite inadvertențe de traducere care pot altera percepția asupra textului clasic. Biografia lui Fabius Maximus, scrisă de Plutarh în secolul I d.Hr., explorează viața și realizările acestui lider marcant, subliniind rolul său esențial în protejarea Romei în fața amenințării lui Hanibal. Traducerea românească a acestei opere are o valoare deosebită pentru accesul cititorilor români la istoria antică, fiind esențial ca textul tradus să conserve în mod riguros subtilitățile și semnificațiile originale. Astfel, o traducere precisă devine un element fundamental pentru o înțelegere completă și autentică a operei lui Plutarh.

Metodologie

Pentru a analiza și identifica erorile din traducerea lucrării din greacă în română, s-a realizat o comparație detaliată între textul original și versiunea tradusă de N.I. Barbu. Rezultatele acestei analize au evidențiat o serie de inadvertențe, incluzând interpretări inexacte ale unor termeni și expresii, abateri gramaticale și stilistice, precum și omisiuni sau adăugiri nejustificate. O cauză majoră a acestor discrepanțe rezidă în abordarea excesiv de literală a traducerii, care nu reușește să redea pe deplin sensurile și intențiile complexe ale autorului. Un exemplu semnificativ este redarea unui concept-cheie din textul original, în care traducerea literală a condus la o distorsionare a semnificației, alterând astfel înțelegerea corectă a operei. Această tendință de a privilegia fidelitatea formală în detrimentul clarității și coerenței lingvistice afectează nu doar fluenta textului tradus, ci și capacitatea acestuia de a reflecta spiritul și profunzimea originalului.

Mai mult, încercarea de a păstra structurile și expresiile din limba sursă fără o adaptare adecvată la particularitățile limbii țintă generează formulări rigide și artificiale, care pot compromite receptarea textului de către cititor. O traducere de calitate nu constă într-o transpunere mecanică a cuvintelor, ci necesită o înțelegere profundă a sensului și a contextului, precum și o capacitate de a transmite mesajul original într-un mod natural și stilistic adecvat în limba țintă. Această exigență devine esențială pentru conservarea integrității operei și pentru oferirea unei experiențe autentice cititorului.

Începem prin prezentarea următoarei situații de traducere: textul grecesc ὀλίγοι δ' ἦσαν οἱ τὸ δυσκίνητον ὑπὸ βάθους καὶ τὸ μεγάλου ψυχὸν καὶ λεοντῶδες ἐν τῇ φύσει καθορῶντες αὐτοῦ. (Plut. *Fab.* 1916: 1.3) este tradus de Barbu astfel: „Puțini erau însă cei care-și dădeau seama, datorită adâncimii gândirii sale, de neînduplecarea lui și de mărinimia și de însușirile de leu ale firii sale.” (Plut. *Fab.* 1960: 427). Versiunea prezintă multiple inadvertențe, atât semantice, cât și sintactice. Redarea lui τὸ δυσκίνητον ca „neînduplecarea lui” estompează sensul de „tărie de neclintit”, înlocuindu-l cu o conotație rigidă nepotrivită contextului, iar μεγάλου ψυχὸν este tradus limitativ prin „mărinimia lui”, ignorând dimensiunea amplă de „măreție sufletească” sau „noblețe de spirit”. De asemenea, ὑπὸ βάθους este tradus ca „datorită adâncimii

gândirii sale”, ceea ce nu doar restrânge sensul de percepție profundă a caracterului, dar este și sintactic inadecvat, întrucât formularea nu indică clar că acest complement se referă la Fabius Maximus, generând ambiguitate. În plus, termenul λεοντώδες este redat literal ca „însușirile de leu”, pierzând astfel forța figurativă de „curaj de leu”. Varianta propusă, *Puțini însă au fost cei care au deslușit în profunzime tăria de neclintit, măreția sufletească și curajul de leu din firea sa*, nu doar că respectă fidelitatea semantică și stilistică a textului original, dar elimină ambiguitatea sintactică, clarificând raportul dintre complement și subiect.

Eroarea de traducere din versiunea lui N.I. Barbu a pasajului ἡττηθέντες γὰρ ὑπ' αὐτοῦ μάχη καὶ πολλοὺς ἀποβαλόντες εἰς τὰς Ἄλπεις ἀνεστάλησαν (Plut. *Fab.* 1916: 2.1) constă într-o redare sintactică greoaie și ambiguă, care denaturează relațiile logice dintre evenimentele descrise. Traducerea „Fiind înfrânți de el într-o luptă, nu numai că pierzând mulți oameni, au fost respinși în Alpi...” (Plut. *Fab.* 1960: 428) introduce o construcție adversativă prin expresia „nu numai că”, deși textul original grecesc nu implică o astfel de opoziție, ci o succesiune clară de evenimente: înfrângerea, pierderea oamenilor și retragerea. În plus, verbul ἀνεστάλησαν, care semnifică o retragere voluntară, este tradus incorect ca „au fost respinși”, ceea ce sugerează o acțiune pasivă, contrară sensului original. De asemenea, utilizarea participiului „pierzând mulți oameni” fără o subordonare clară creează ambiguitate în determinarea subiectului. Propunerea corectată, *După ce au fost înfrânți de el în luptă și au pierdut mulți oameni, aceștia s-au retras în Alpi...*, reface claritatea sintactică și semantică a frazei, respectând succesiunea logică a evenimentelor și păstrând fidelitatea față de intenția autorului antic.

În analiza pasajului τὸ δὲ Φλαμινίου σῶμα φιλοτιμούμενος θάψαι καὶ κοσμήσαι δι' ἀρετῆν ὁ Ἀννίβας οὐχ εὖρεν ἐν τοῖς νεκροῖς (Plut. *Fab.* 1916: 3.3), traducerea lui N.I. Barbu, „Hannibal, având ambiția să înmormânteze și să cinstească corpul lui Flaminius pentru vitejia sa” (Plut. *Fab.* 1960: 429), prezintă o serie de neajunsuri atât semantice, cât și stilistice. Formularea induce o interpretare eronată, sugerând că vitejia este atribuită trupului, nu lui Flaminius însuși, printr-o redare ambiguă a relației dintre Hannibal, corpul consulului și motivația sa. Această neclaritate este amplificată de utilizarea imprecisă a pronumelui posesiv și a complementului „pentru vitejia sa”, care nu identifică clar subiectul virtuții. În plus, expresia „să cinstească corpul” introduce o posibilă cacofonie, afectând fluiditatea și eleganța stilistică a traducerii. O variantă revizuită, „Hannibal, dorind să înmormânteze și să cinstească trupul lui Flaminius din admirație pentru vitejia consulului”, oferă o interpretare mai fidelă, subliniind că respectul lui Hannibal se îndreaptă către curajul și virtuțile personale ale lui Flaminius, evitând totodată problemele stilistice și ambiguitățile semantice. Această formulare reflectă mai bine intenția autorului antic, păstrând claritatea și eleganța limbajului.

Textul πάντες δ' εἰς μίαν γνώμην συνήχθησαν ἀνυπεύθυνου δεῖσθαι τὰ πράγματα μοναρχίας, ἣν δικτατορίαν καλοῦσι (Plut. *Fab.* 1916: 3.5) relevă termenul grec ἀνυπεύθυνος, utilizat de Plutarh pentru a caracteriza natura dictaturii romane. Acesta este tradus de N.I. Barbu prin „necontrolabil”, ceea ce reprezintă o redare inadecvată

atât semantic, cât și contextual: „Și toți, într-un singur gând, au căzut la învoială că împrejurarea are nevoie de conducerea necontrolabilă a unui singur, pe care romanii o numesc dictatură, (Plut. *Fab.* 1960: 429). Adjectivul ἀνυπεύθυνος, derivat din α- (negativ) și υπεύθυνος („răspunzător” sau „responsabil”), desemnează în acest context o autoritate care nu este supusă răspunderii publice sau controlului instituțional obișnuit, specific regimurilor excepționale. Traducerea lui Barbu, „conducerea necontrolabilă a unui singur”, introduce însă o conotație de haos sau lipsă de organizare, sugerând o absență a controlului general, ceea ce denaturează sensul intenționat de Plutarh. În textul original, adjectivul nu face referire la un regim dezordonat, ci la caracterul absolut și suveran al autorității dictatoriale, care era scutită de verificarea legală în circumstanțe de urgență. Versiunea propusă, *toți, într-un cuget, au fost de acord că treburile statului au nevoie de o autoritate unică și absolută, pe care romanii o numesc dictatură*, reflectă mai fidel semnificația termenului ἀνυπεύθυνος, subliniind natura excepțională și concentrată a acestei puteri, fără a induce sensuri eronate. Prin utilizarea expresiilor „autoritate unică” și „absolută”, traducerea oferă o interpretare care păstrează atât sensul literal al adjectivului, cât și înțelesul său funcțional în contextul istoric descris de Plutarh. Această corectare elimină ambiguitatea semantică și oferă o redare coerentă, adecvată contextului literar și istoric.

În traducerea realizată de N.I. Barbu a pasajului οὕτω δὲ παράγων τὸν χρόνον ὑπὸ πάντων κατεφρονεῖτο, καὶ κακῶς μὲν ἤκουεν ἐν τῷ στρατοπέδῳ, κομιδῇ δὲ τοῖς πολέμοις ἄτολμος ἐδόκει καὶ τὸ μηδὲν εἶναι πλὴν ἐνὸς ἀνδρὸς Ἀννίβου (Plut. *Per.* 1916: 5.2), termenul „spuneau” este un adaos care nu apare în textul grecesc și care introduce o interpretare diferită, distorsionând intenția autorului. Traducerea lui Barbu, „Petrecându-și vremea în acest fel, Fabius era disprețuit de toți și-și auzea vorbe rele în tabără, și întru totul dușmanii îl socoteau lipsit de curaj și spuneau că nu există alt comandant [bun] în afară de Hannibal” (Plut. *Per.* 1960: 431), transformă percepția narată de Plutarh într-un comentariu explicit atribuit dușmanilor, ceea ce textul original nu susține. În greacă, verbul ἐδόκει („părea”) arată o opinie generalizată despre Fabius, fără a implica o comunicare verbală sau o declarație explicită din partea dușmanilor. Originalul grecesc accentuează că Fabius era considerat de către dușmani un „nimeni” absolut, cu excepția aprecierii de care se bucura din partea unui singur om, Hannibal, care îi recunoștea valoarea. Adaosul „spuneau” alterează sensul, creând impresia unui consens verbalizat care subliniază superioritatea lui Hannibal, în timp ce textul original sugerează că Fabius era considerat un „nimeni” de toți, cu excepția unui singur om, Hannibal. Varianta propusă, Tărăgănând astfel lucrurile, ajunsese să fie disprețuit de toți și aspru criticat în propria sa tabără. Fabius le părea dușmanilor complet lipsit de curaj, fiind considerat un nimeni de toți, în afară de un singur om, Hannibal, elimină acest adaos, păstrând fidelitatea semantică și subtilitatea intenției lui Plutarh, subliniind respectul unic pe care Hannibal îl avea pentru Fabius.

Următoarea situație se găsește în fragmentul extins pe care îl redăm: συναιτιώμενος ἅμα καὶ τῶν ἄλλων ἀνδρῶν τοὺς δυνατωτάτους καὶ πρώτους ἐπαγαγέ

σθαι τὸν πόλεμον ἐξ ἀρχῆς ἐπὶ καταλύσει τοῦ δήμου, τήν τε πόλιν ἐμβαλεῖν εὐθὺς εἰς μοναρχίαν ἀνυπεύθυνον, ἢ διατρίβουσα... (Plut. *Fab.* 1916: 8.4) pe care Barbu îl traduce astfel: „...învinuind în același timp și pe cei mai cu trecere oameni politici și pe fruntași că de la început ei au atras războiul în Italia, ca să distrugă puterea plebei și că au cufundat cetatea într-o tiranie absolută, care, lăsând lucrurile să se macine...” (Plut. *Per.* 1960: 435). Se observă că în versiunea lui Barbu, eroarea provine dintr-o traducere literală a verbului διατρίβουσα, redat ca „lăsând lucrurile să se macine”. Deși traducerea păstrează sensul strict al unui proces de uzură sau trecere a timpului, această redare este inadecvată în contextul politic descris de Plutarh. Termenul original desemnează o întârziere deliberată sau o tergiversare strategică, ceea ce textul lui Barbu nu reflectă corect. Traducerea literală, „lăsând lucrurile să se macine”, introduce o imagine figurativă improprie, care sugerează un proces pasiv, mecanic, contrar intenției autorului antic, care descrie o guvernare ce amâna intenționat acțiunile decisive pentru a-și menține controlul. Varianta propusă, „guvernarea unui singur om, care amâna mereu bătălia”, captează sensul contextual al verbului διατρίβουσα, subliniind caracterul activ și strategic al tergiversării. Această adaptare contextuală evită greșelile cauzate de traducerea literală și oferă o interpretare mai fidelă și adecvată textului grecesc. Iată varianta de traducere propusă: *În același timp, i-a învinuit pe cei mai de seamă dintre oameni și pe fruntașii statului că au provocat războiul pentru a distruge puterea plebei și a plasa cetatea sub dominația guvernării unui singur om, care, amânând mereu bătălia...*

Redăm în continuare textul extins din Plutarh pentru a analiza o interesantă situație de traducere:

οὕτω Φάβιος ἔφερεν ἀπαθῶς καὶ ῥαδίως ὅσον ἐπ’ αὐτῷ τὰ γινόμενα, συμβαλλόμενος ἀπόδειξιν τῶν φιλοσόφων τοῖς ἀξιοῦσι μήτε ὑβρίζεσθαι μήτε ἀτιμοῦσθαι τὸν ἀγαθὸν ἄνδρα καὶ σπουδαῖον (Plut. *Fab.* 1916: 10.1). Acest pasaj este tradus de Barbu astfel: „tot așa și Fabius, în ceea ce-l privea, a răbdat în liniște și ușor celecese întâmplau, arătându-se ca o pildă pentru filozofii care socotesc că un bărbat bun și harnic nu poate fi nici batjocorit, nici umilit.” (Plut. *Fab.* 1960: 436) Traducerea lui N.I. Barbu conține o eroare semnificativă în redarea expresiei συμβαλλόμενος ἀπόδειξιν τῶν φιλοσόφων, determinată de interpretarea greșită a raportului gramatical dintre termenii din original. Traducerea sa, „arătându-se ca o pildă pentru filozofii care socotesc...”, interpretează τῶν φιλοσόφων ca un complement în dativ, indicând beneficiarul acțiunii. Totuși, în greacă, τῶν φιλοσόφων este un atribut genitival al termenului ἀπόδειξιν, ceea ce schimbă sensul. Plutarh subliniază aici că Fabius confirma prin comportamentul său o demonstrație deja articulată de filosofi, nu că el servea drept exemplu pentru aceștia. Această eroare de interpretare distorsionează semnificația intenționată de autor, atribuind lui Fabius un rol de exemplu direct pentru filosofi, în loc de a accentua faptul că acțiunile sale validează ideile filosofice preexistente. Varianta propusă, *Astfel, și Fabius, în ceea ce-l privea, a îndurat cu indiferență și seninătate ceea ce se întâmpla, confirmând demonstrația filosofilor, care cred că un om bun și virtuos nu poate fi nici umilit, nici dezonorat*, redă corect structura

genitivă și subliniază faptul că Plutarh descrie o consonanță între comportamentul lui Fabius și concluziile filozofiei morale.

În pasajul ἐκ τούτου Φάβιος μὲν ἀπέθετο τὴν ἀρχήν, ὕπατοι δ' αὖθις ἀπεδείκνυντο (Plut. Fab. 1916: 14.1), textul lui Plutarh precizează clar că Fabius a renunțat la funcția sa, iar doi consuli au fost numiți din nou, conform practicii republicane romane. Traducerea lui N.I. Barbu, „După aceea, Fabius și-a depus dictatura și a fost ales iarăși consul” (Plut. Fab. 1960: 439), introduce o interpretare greșită a formei de plural ὕπατοι („consulii”), redând-o ca singular, ceea ce denaturează semnificația textului. În contextul politic al Romei antice, funcția de consul era exercitată întotdeauna de doi oficiali simultan, iar traducerea în singular subminează această dualitate fundamentală, sugerând în mod eronat că Fabius ar fi fost reales în această funcție. Varianta propusă, *Apoi, Fabius a renunțat la funcția sa, iar consulii au fost aleși din nou*, păstrează fidelitatea față de original și respectă acuratețea istorică, evidențiind alegerea a doi consuli conform tradiției instituționale romane.

În capitolul analizat, traducerea lui N.I. Barbu distorsionează grav sensul textului original, oferind o redare eronată a pasajului καὶ τούτων οἱ μὲν πρῶτοι διεφύλαξαν ἦν ἐκεῖνος ιδέαν τοῦ πολέμου κατέστησε, μάχεσθαι μὲν ἐκ παρατάξεως φεύγοντες πρὸς Ἀννίβαν (Plut. Fab. 1916: 14.1). Traducerea sa, „Și dintre acești consuli, cei dintâi au păstrat felul războiului pe care-l dusese Fabius, și anume să lupte în ordine...” (Plut. Fab. 1960: 440), transformă complet sensul original al frazei, sugerând că tacticile adoptate de consuli implicau lupta „în ordine” împotriva lui Hannibal, în timp ce Plutarh afirmă exact contrariul. În textul grecesc, expresia μάχεσθαι μὲν ἐκ παρατάξεως φεύγοντες („evitând să lupte într-o bătălie în linie deschisă”) subliniază continuarea strategiei de evitare a confruntării directe, tactică esențială a lui Fabius, cunoscută sub numele de „strategia fabiană”. Barbu nu doar că omite această nuanță, ci o înlocuiește cu o formulare ce reflectă o abordare opusă, sugerând greșit că Fabius și succesorii săi ar fi preferat confruntarea directă, ceea ce contrazice întregul context istoric și intenția lui Plutarh. Varianta corectată, *Cei dintâi dintre ei au păstrat tactica de război pe care o stabilise el, evitând să lupte într-o bătălie în linie deschisă împotriva lui Hannibal...*, clarifică sensul și respectă fidelitatea semantică a textului original. Această greșală, care poate fi atribuită fie unei interpretări neglijente, fie unei insuficiente înțelegeri a contextului militar, subliniază importanța traducerii contextualizate și a păstrării nuanțelor originale.

În pasajul ὁ δ' Ἀννίβας τῷ μὲν ὡς ῥέοντι σφόδρα ποταμῷ πολλάκις ἀπαντῶν ἐσείετο καὶ παρερρήγνυτο τὴν δύναμιν, ὅφ' οὗ δὲ καὶ κατὰ μικρὸν ὑπορρέοντος ἀποφῆτι καὶ παρεμπύπτοντος ἐνδελεχῶς ὑπερειπόμενος καὶ δαπανώμενος ἐλάνθανε. (Plut. Fab. 1916: 19.6), Plutarh descrie contrastul dintre strategiile lui Marcellus și Fabius, utilizând două metafore distincte. Marcellus este comparat cu un torent puternic care atacă direct, zdruncinând și destrămand forțele lui Hannibal, în timp ce Fabius este asemănat cu un râu liniștit, care erodează treptat și pe nesimțite. Traducerea lui N.I. Barbu, „Hannibal, dând peste el de multe ori, ca peste un râu care curge prea năvalnic, și-a zdruncinat și și-a sfărâmat forța, căci nu și-a dat seama că acest râu curgând încet

și fără zgomot și lovindu-l mereu în coaste, îl macină și-l sleiește continuu” (Plut. *Fab.* 1960: 445), amestecă aceste două metafore, pierzând astfel distincția esențială dintre cele două stiluri de luptă. Acest amestec creează confuzie și alterează mesajul original, care subliniază complementaritatea dintre atacurile directe ale lui Marcellus și strategia de uzură a lui Fabius. Varianta propusă, *Hannibal se confrunta adesea cu Marcellus, care, asemenea unui torent impetuos, îi șubrezea și îi destrăma forțele, în timp ce, pe nesimțite, era slăbit și epuizat treptat de Fabius, a cărui tactică era asemenea unui râu care curge fără zgomot și erodează necontenit malurile*, păstrează separația clară a metaforelor, redând cu fidelitate și eleganță intenția autorului antic. Această interpretare corectă evidențiază contrastul și complementaritatea dintre cei doi lideri romani, respectând atât structura, cât și sensul original al textului.

Concluzii

Traducerea lui N.I. Barbu a lucrării *Fabius Maximus* de Plutarh, deși valoroasă pentru aducerea textului clasic în spațiul cultural românesc, prezintă multiple erori de interpretare și redare, care influențează negativ percepția corectă a mesajului autorului antic. Analiza detaliată a cazurilor discutate relevă tendința traducătorului de a interpreta greșit structurile gramaticale grecești, precum raportul dintre complement și atribut sau utilizarea formelor de plural, fapt ce duce la denaturarea sensului original. Mai mult, Barbu înlocuiește uneori sensurile figurative sau contextuale cu traduceri literale, cum este cazul strategiilor militare ale lui Fabius și Marcellus, unde suprapunerea metaforelor creează un nonsens. Alteori, introducerea de adaosuri nejustificate, precum „spuneau” sau interpretarea greșită a genitivului τῶν φιλοσόφων, alterează semnificația pasajelor și generează confuzie.

Erorile evidențiate subliniază o lipsă de coerență între intenția autorului și adaptarea în limba română, afectând nu doar fidelitatea semantică, ci și înțelegerea istorică și literară a contextului descris de Plutarh. Varianta corectată a pasajelor propuse demonstrează că o traducere precisă necesită o atenție sporită la nuanțele limbii grecești, o înțelegere profundă a contextului istoric și o interpretare filologică riguroasă. În plus, claritatea stilistică și respectarea echilibrului între sensul literal și cel figurativ sunt esențiale pentru a reda cu acuratețe complexitatea textelor clasice. Prin aceste corectări, mesajul lui Plutarh este transmis fidel, iar cititorul român poate accesa cu autenticitate valoarea literară, istorică și filozofică a operei. Aceste observații arată că, în traducerea textelor clasice, rigoarea și contextualizarea sunt indispensabile pentru a asigura integritatea culturală a operei traduse.

Referințe bibliografice

- Plutarh 1960: *Vieți paralele* vol.1 (studiu introductiv, traducere și note de N. I. Barbu), București: Editura Științifică.
- Plutarque 1964: *Vies*, tome III, *Pericles - Fabius Maximus, Alcibiade - Coriolan*. Texte établis et traduits par R. Flacelière et E. Chambry. Paris: Les Belles Lettres.

Plutarh 1916: *Lives*, Volume III: *Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus*. Translated by Bernadotte Perrin. Loeb Classical Library 65. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Adina-Voichița ROȘU
(Universitatea din Oradea)

Mortalitatea ca noțiune efemeră: perspectiva biografică a lui Horațiu

Abstract: (Mortality as an Ephemeral Concept: Horatius' Biographical Perspective) Horațiu's biographical perspective on mortality is profoundly human and introspective, reflecting not only our fear and fragility as human beings but also our potential to live and love fully, with an awareness and acceptance of death's inevitability as an integral part of the human experience. The poet's perspective is deeply influenced by his own emotions and experiences. The violent conflict within the Roman civil war made the poet aware of the fragility of life, and this awareness influenced many of his works, in which Horațiu reflects on the passage of time and the inevitability of death. Another aspect that influenced his approach to mortality was his precarious health, which made him aware of the fragility of the human body, of inevitable aging, and death. This led him to consider that his poetic works could be a way to survive physical death and leave a mark in history. His experience in the literary circle of Rome made Horațiu realize how important memory and cultural heritage are for an individual. We aim to identify the key messages and symbols related to these themes, analyze how critics and researchers have interpreted Horațiu's approach to mortality and ephemerality, synthesize the main factors that influenced the poet's vision, and argue the continued relevance of these themes in contemporary times and their impact on readers.

Keywords: *Horațiu, mortality, ephemerality, existence, immortality.*

Rezumat: Perspectiva biografică a lui Horațiu asupra mortalității este una profund umană și introspectivă, reflectând nu doar teama și fragilitatea noastră ca ființe umane, ci și potențialul nostru de a trăi și iubi în deplinătate, cu conștientizarea și acceptarea inevitabilității morții ca parte integrantă a experienței umane. Această perspectivă a poetului este profund influențată de trăirile și experiențele sale personale. Conflictul violent din cadrul războiului civil de la Roma a făcut ca poetul să conștientizeze fragilitatea vieții, iar această conștientizare a influențat multe dintre operele sale, în care Horațiu reflectează asupra trecerii timpului și inevitabilității morții. Un alt aspect care a influențat abordarea sa asupra mortalității a fost sănătatea sa precară, care l-a făcut să fie conștient de fragilitatea corpului uman, de inevitabila îmbătrânire și moarte. Acest lucru l-a determinat să considere că operele sale poetice ar putea fi o modalitate de a supraviețui morții fizice și de a lăsa o amprentă în istorie. Experiența sa în cadrul cercului literar din Roma l-a făcut pe Horațiu să realizeze cât de importantă este amintirea și moștenirea culturală pentru o persoană. Ne propunem să identificăm mesaje și simbolurile cheie legate de aceste teme, o analiză a modului în care criticii și cercetătorii au interpretat abordarea lui Horațiu asupra mortalității și efemerității, sintetizând principalii factori care au influențat viziunea poetului și argumentând relevanța continuă a acestor teme în contemporaneitate și impactul lor asupra cititorilor.

Cuvinte-cheie: *Horațiu, mortalitate, efemeritate, existență, nemurire.*

Introducere

Analiza perspectivei biografice a lui Horațiu asupra mortalității dintr-o perspectivă diacronică și plasarea acesteia în istoricitate, implică examinarea modului în care ideile și concepțiile sale despre moarte evoluează în timp, atât în cadrul propriei sale vieți, cât și în contextual istoric și literar al epocii. Acest demers presupune o explorare a modului în care Horațiu și operele sale se raportează la tradițiile literare anterioare și modul în care acestea influențează și sunt influențate de contextul lor temporal. Biografia lui Horațiu, marcată de tumultul istoric și de experiențele personale reflectă o conștiință profundă a fragilității existenței umane, lucru care devine o temă centrală în creația sa literară. Născut într-un context social și istoric complex, Horațiu a trăit perioada de tranziției a Romei, când Republica s-a transformat în Imperiu. Această realitate istorică i-a oferit un cadru propice pentru contemplarea efemerității vieții. Experiența sa personală, moartea tatălui său, cariera militară, provocările întâlnite pe parcursul carierei sale literare au contribuit la dezvoltarea unei viziuni nuanțate asupra mortalității. Poetul înțelege că viața este marcată de incertitudine, iar fiecare moment trăit devine o piatră de temelie în construirea sensului existenței.

Analizând legătura dintre biografia lui Horațiu și conceptul mortalității, observăm o joncțiune filozofică între stoicism și epicureism. Horațiu, influențat de gândirea stoică, recunoaște inevitabilitatea morții și, în același timp al prețuirii propriei existențe. Într-un secol în care confruntarea cu soarta este omniprezentă, Horațiu propune o formă de acceptare activă: să îmbrățișăm ceea ce avem și să ne bucurăm de viață în fiecare clipă. În centrul operei lui Horațiu, răsună un ecou al efemerității, un îndemn la traiul intens. Fiecare vers devine o respirație, fiecare strofă o sfidare a vârstei și timpului. Poetul ia naștere din cenușa incertitudinii, din adversitățile vieții, iar cuvintele sale sunt ca niște raze de soare care străbat aburul dimineții. Astfel Horațiu ne invită să ne lăsăm purtați de vârtejul vremelnice al existenței, să ne acceptăm moartea ca pe o parte inevitabilă a călătoriei și să găsim frumusețea în efemeritatea fiecărei clipe. În final, el devine un poet al fragilității, un gânditor al clipei, învățându-ne că esența vieții constă în ceea ce alegem să trăim și să lăsăm în urmă, în aceea imensă tăcere a morții care ne așteaptă pe toți.

Mortalitatea și efemeritatea în contextual literaturii antice

Tema mortalității și efemerității este omniprezentă în literatura antică, fiind abordată din diverse perspective și în diferite genuri literare. De la epopeile eroice și tragediile grecești la poezia reflexivă și filozofică romană, aceste teme reflectă preocupările universale ale umanității cu privire la natura vieții și inevitabilitatea morții. Explorarea acestor teme în contextual literaturii antice ne oferă o înțelegere profundă a modului în care culturile antice percepeau și se confruntau cu efemeritatea existenței umane. Aceste teme sunt prezente în mod constant în literatura antică. *Iliada* și *Odiseea* lui Homer abundă de referințe asupra mortalității și efemerității. Personaje precum Ahile meditează asupra vieții scurte dar glorioase versus asupra vieții lungi dar

neînsemnate. Autori greci de tragedii, precum Eschil, Sofocle, Euripides sau filozofi greci, Socrate, Platon, Aristotel explorează teme ale destinului, fragilității vieții, nemuririi sufletului și a vieții de apoi. În *De Rerum Natura*, Lucretius vorbește despre moarte și efemeritate în contextual unui univers materialist. El argumentează că teama de moarte este irațională deoarece sufletul este muritor și moartea înseamnă pur și simplu încetarea existenței. Stoicismul, reprezentat de Seneca și Marcus Aurelius subliniază acceptarea calmă a morții ca parte a ordinii naturale. Seneca în *Scrisorile sale*, ne îndeamnă să acceptăm moartea cu seninătate și să trăim o viață virtuoasă indiferent de durata acesteia. Ovidiu, în *Metamorfoze*, explorează transformările continue și ciclicitatea naturii, transformările personajelor precum cea a lui Daphne care se transformă în laur, aceasta simbolizând mutabilitatea și efemeritatea existenței umane. Așadar în perioada lui Horațiu (68-8 î.Hr.), epoca de aur a literaturii latine, gândirea romană era influențată de cele două curente filozofice principale: epicureism și stoicism. Epicureii considerau că moartea nu trebuie să înspăimânte fiindcă în momentul morții nu mai există conștiință, iar stoicii promovau acceptarea destinului cu serenitate, moartea fiind privită ca parte naturală a existenței umane care trebuie întâmpinată cu calm și raționalitate.

Operele lui Horațiu oglindesc influențele filozofiei stoice și epicureice. Pierre Hadot, filozof și istoric al filozofiei, a fost interesat de felul în care filozofiile antice erau integrate în viața de zi cu zi. Pierre Hadot chiar dacă nu se concentrează exclusiv pe Horațiu, oferă instrumente valoroase pentru a înțelege opera și biografia poetului roman. Din perspectiva lui Hadot asupra filozofiei ca mod de viață (Hadot, 2019) și importanța exercițiilor spirituale putem înțelege mai bine modul în care Horațiu a integrat principiile filozofice în scrierile și viața sa. Horațiu nu doar că reflectă asupra vieții și mortalității în mod abstract, ci îndeamnă la o practică filozofică activă a trăirii în prezent și a aprecierii frumuseții efemere a vieții. Filozofia avea rolul de a transforma individul, de a-l pregăti pentru a face față problemelor existențiale, incluzând mortalitatea și efemeritatea. Hadot explică cum școlile filozofice antice (stoicism, epicureism, cinism, etc) ofereau practici și exerciții spirituale menite să pregătească adepții pentru a trăi conform principiilor filozofice, inclusiv acceptarea mortalității. Hadot discută în detaliu despre exercițiile spirituale (Hadot, 2014) practicate de filozofii antici. Horațiu adoptă și încorporează aceste filozofii în viața sa și în scrierile sale. În *Odele sale* promovează idea de „*carpe diem*”, o maximă epicureică care încurajează trăirea prezentului și aprecierea plăcerilor simple ale vieții. Cunoscuta sintagmă apare în *Oda 1.11* (Horatius 1980, 90), fiind emblematică pentru perspectiva sa asupra vieții efemere și inevitabilității morții. De asemenea, Horațiu meditează asupra valorilor stoice și epicureice cum ar fi ataraxia și austeritatea. Aceste teme apar în multe dintre poeziile sale unde subliniază importanța echilibrului și a evitării exceselor. *Memento mori*-ul stoic descris de Hadot se regăsește în reflecțiile lui Horațiu asupra mortalității, ca exercițiu spiritual. Această temă este frecvent explorată în operele sale, Horațiu insistând asupra nevoii de a accepta mortalitatea ca parte integrantă a existenței. Una dintre ideile centrale ale lui Hadot se referă la faptul că

filozofia este mai mult decât o teorie, este o artă a vieții. Horațiu, de asemenea, vede poezia ca mijloc de a îndruma și educa în privința unei vieți bine trăite. În *Epistole și Satire*, Horațiu oferă sfaturi practice despre cum să navighezi prin dificultățile vieții, reflectând asupra prieteniei, moderației și bucuriei de a trăi simplu – toate acestea fiind consonante cu perspectivele filozofice pe care Hadot le apreciază în filozofia antică.

În *Odă 1.4* (Horatius 1980, 78), Horațiu meditează asupra trecerii anotimpurilor și a inevitabilității morții, îndemnând la bucuria momentului prezent. Aceasta reflectă conceptul de efemeritate, central în filozofia antică analizată de Pierre Hadot. Așadar, o analiză filozofică și filologică a perspective biografice a lui Horațiu asupra mortalității dezvăluie o viziune complexă și nuanțată, formată de experiențele sale personale și de influențele culturale și filozofice ale epocii.

III. Importanța perspective biografice a lui Horațiu. Momente - Cheie din biografia lui și reflecția acestora în temele sale literare

Quintus Horatius Flaccus s-a născut în anul 65 î.Hr., într-o familie modestă, tatăl său a fost libert, a avut funcția de *coactor argentarius* (încasator de impozite) (Cizeck 1994, 295) și realizase o oarecare avere pentru a-i putea oferi o educație aleasă fiului său în cele mai bune școli din Roma (Școala retorică a lui Orbilius și apoi Academia din Atena).

Despre tatăl său fost sclav eliberat, despre modestia originii sale și despre mândria pe care o simțea față de educația primită, Horațiu vorbește în *Satire VI*:

Nunc ad me redeo libertino patre natum,
quem rodunt omnes libertino patre natum,
nunc, quia sim tibi, Maecenas, convictor, at olim,
quod mihi pareret legio romana tribuno (Horatius, 1980, 56)¹

sed puerum est ausus Romam portare docendum
artes, quas doceat quivis eques atque senator
semet prognatos. Vestem servosque sequentes (Horatius, 1980, 58)²

Nil me paeniteat sanus patris huius, eoque
non, ut magna dolo factum negat esse suo pars,
quod non ingenuos habet clarosque parentes,

¹ „Născut sunt, cum se știe, dintr-un libert și-această umilă obârșie
nici până astăzi lumea nu poate-a mi-o ierta,
văzându-mă, Mecena, primit la masa ta;
așa cum altă dată mă pizmuiră unii
când ca tribun pornisem în fruntea legiunii”

² „Căci tata fără teamă, la Roma m-a dus,
Dorind cu dinadinsul ca fiul lui supus
Să-și însușească-acele cunoașteri de o viață,
Pe care toți copiii de cavaleri le-nvață...”

sic me defendam. Longe mea discrepant istis et vox et ratio (Horatius, 1980, 60)¹

Aceste citate oglindesc imaginea clară a respectului și afecțiunii pe care Horațiu le-a avut pentru tatăl său, precum și a modului în care originile sale modeste și educația sa i-au influențat viața și cariera.

De la ascensiunea sa social dintr-o origine modestă, la experiența militară și traumatică a războiului, la influența stabilizatoare a lui Maecenas, fiecare aspect al vieții sale contribuie la profunzimea scrierilor lui. Criticii literari subliniază conexiunea profundă între biografia sa și temele literare pe care le explorează, evidențiind relevanța și umanitatea durabilă a operelor sale.

În anul 44 î.Hr., după asasinarea lui Caesar, Horațiu se alătură trupelor republican conduse de conspiratorii Brutus și Cassius împotriva forțelor lui Octavian și Marc Antoniu. Această experiență a avut un impact profund asupra lui și este menționată în mai multe opere. În *Ode* 2.7, Horațiu îl menționează pe prietenul său Pompeius, aducându-și aminte de zilele în care au luptat:

Tecum Philippos et celerum fugam
sensi, relictā non bene parmula,
cum fracta virtus et minaces
turpe solum tetigere mento. (Horatius, 1980, 150)²

În *Epode* 16 (*Poporului roman*), Horațiu își exprimă dezamăgirea față de războiul civil care a devastat Roma:

Altera iam teritur bellis civilibus aetas
suis et ipsa Roma viribus ruit. (Horatius, 1980, 326)³

Experiențele militare și pierderea ulterioară a averii influențează profund tonul meditativ și melancolic al operelor sale, explorând idei de efemeritate. Trauma de la Philippi a lăsat o amprentă de durată asupra poeziei lui Horațiu, impregnându-i un sentiment de nesiguranță.

În *Epistole*, cartea II, menționează din nou înfrângerea de la Philippi, subliniind dezamăgirea sa față de război:

Unde simul primum me dimisere Philippi,
decisis humilem pinnis inopemque paterni

¹ „Mă voi mândri că tată mi-a fost și i-am fost fiu.

Nemulțumiți sunt unii, și parcă-și cer iertare,
Că n-am avut norocul să poarte un nume mare.
O, cât de departe de-a lor, gândirea mea!

² „Cu tine la Philippi înfrângerea văzui, lăsându-mi scutul cam rușinos, când bărbăția-și franse avântul și mulți viteji au muscat țărâna”

³ „Iată iar un rând de oameni care-n luptele civile se zdrobește, Roma cade însăși sub puterea sa”

et laris et fundi paupertas impulit audax
ut versus facerem. (Horatius, 1980, 294)¹

Înfrângerea de la Philippi l-au făcut pe Horațiu să aprecieze mai mult pacea, stabilitatea și viața simplă.

Un moment cheie al bibliografiei lui Horațiu, îl reprezintă relația cu Maecenas și influența patronatului asupra operelor lui. Maecenas era patriotul elocvent, călăuza marilor oameni de stat, și mai presus de toate *musă poetarum* din epoca lui Augustus. În *Oda XX* adresa lui Maecenas, Horațiu oferă o ilustrare a importanței existenței lui pentru poezii din perioada augustană și *munus*-ul cel mai de preț dăruit de acesta, nemurirea:

Non usitata nec tenui ferar
penna biformis per liquidum aethera
vates neque in terris morabor
longius invidiaque maior
urbes relinquam; non ego pauperum
sanguis parentum, non ego quem vocas,
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohibebor unda. (Horatius, 1980, 176)²

Eugen Cizek specifică faptul că anul 8 î.Hr., data morții lui Maecenas este estimat de anumiți cercetători ca fiind anul în care s-a încheiat secolul lui Augustus și nu anul 14 d.Hr. dat de istorie (Cizek, 1994, 286). Același lucru îl găsim menționat de către Pierre Grimal în *Civilizația romană*: „magnifica-nflorire a literaturii augusteice n-a supraviețuit celor care fuseseră creatorii ei. După moartea lui Horațiu în anul 8 î.Hr. se pare că întreaga sevă a dispărut din literatura latină” (Grimal 1975, 288).

În *Oda XX* către Maecenas, Horațiu folosește metafora lebedei pentru a explica rolul de *vates*, de „poet înaripat” care se va înălța spre cer, devenind nemuritor. În mare parte metafora constituie un fel de transfer care conduce către noi descoperiri. În cazul nostru, Horațiu este un *vates biformis*, *biformis* referindu-se la cele două chipuri ale poetului, om și lebedă, pe care Maecenas îl cheamă lângă el. motivul ultimului cântec al lebedei apare deseori ca temă în poezii. Explicația ar fi faptul că: „se credea că înainte de a muri, lebăda se ridică la cer către soare cântă câteva note și apoi cade moartă în apă. În acest context ea a devenit simbolul poetului și al poeziei” (Evseev 2007, 98).

¹ „De-ndată ce mi-a dat Philippi îngăduința de-a pleca, cu aripile retezate, nevolnic și lipsit de Larul și de moșia părintească, m-a-mpins curajul sărăciei să mă apuc de versuri”.

² „Eu voi zbura-n văzduhul nepătat/nemaivăzut poet înaripat/și părăsind pământul, voi lăsa/în urmă Roma și invidia;/eu, cel cu sânge de sărac în vine/pe care tu m-ai înălțat la tine, /eu, scumpul meu Maecena, n-am să mor, /n-am să fiu dus de Styxul călător”.

IV. Concluzii

Reflecțiile lui Horațiu asupra mortalității sunt strâns legate de încercarea sa de a descoperi un sens al existenței. Mesajul este profund și actual: acceptarea limitelor umane, trăirea în prezent, cultivarea echilibrului interior, căi prin care se poate răspunde angoasei provocate de conștientizarea morții.

Prin arta sa, Horațiu oferă nu doar o soluție la problema efemerității, ci și una filozofică, aplicabilă dincolo de timpul său. Factorii care au contribuit la perspectiva sa asupra mortalității și trecerii timpului au fost momentele semnificative din viața sa: pierderea tatălui său, cariera militară timpurie, relația cu regimul augustan. Așadar impactul biografiei asupra viziunii lui Horațiu despre moarte și efemeritate este profund rațională, moartea nefiind un capăt, ci un moment inevitabil care definește și îmbogățește experiența vieții. Căutarea sensului vieții este o reflecție constantă în creația sa, mai cu seamă în cadrul genului liric, unde subtilitatea filozofică se îmbină cu o profunzime emoțională remarcabilă. Pentru Horațiu, realitatea inevitabilă a morții, paradoxal, poate oferi un impuls pentru o viață trăită cu autenticitate și echilibru. Versul din *Oda I,4*:

Pallida Mors aequo pulsata pede pauperum tabernas
regum turres. (Horatius, 1980, 78)¹

sugerează o viziune egalitară asupra morții care transcende statutul social sau bogăția, reamintindu-le cititorilor că nimeni nu este imun în fața destinului.

Cele două sisteme filozofice, aparent contradictorii, converg în accentul pus pe moderație, acceptarea și valorificarea prezentului. Conceptul de *carpe diem* nu reprezintă o invitație la hedonism ci la o conștientizare a fragilității vieții și o chemare la trăirea ei cu recunoștință și înțelepciune, poetul sugerând că sensul vieții nu este găsit în acumulări materiale, ci în momente de bucurie autentică, relații umane și contemplare.

Moartea poate acționa ca un catalizator pentru introspecția și pentru redefinirea scopurilor personale. Biografia poetului și etapele vieții au jucat un rol crucial în formarea viziunii asupra morții: răspunsul horațian la efemeritatea vieții este căutarea nemuririi prin artă. În celebra *Odă III.30*, forța poeziei transcede timpul și moartea:

Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius (Horatius, 1980, 248)²

În ciuda viziunii sale despre efemeritatea vieții, Horațiu crede că poezia poate oferi un fel de nemurire, el sugerează că, prin scrisul său, poate trăi dincolo de moarte, iar opera sa va fi amintită de generațiile viitoare. În acest sens, el vede în poezie o cale

¹ „moartea palidă lovește cu piciorul și-n bordeie de săraci”.

² „Am ridicat un monument mai durabil decât bronzul și mai înalt decât regalele piramide”.

de a depăși efemeritatea vieții și de a lăsa o moștenire durabilă. Poezia, creația poetului, *vates opus*, reprezintă singura garanție umană asupra imortalității. Creația literară permite unei părți a sinelui să dănuie dincolo de limitele vieții fizice. Trecerea timpului și caracterul său efemer, exprimat prin conceptul de *fugacitas*, oglindesc natura tranzitorie a existenței așa cum e exprimată în *Oda II, 14*:

Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni, nec pietas moram
rugis et instant senectae
afferet indomitaque morti (Horatius, 1980, 40)¹

Credința în eternitatea operei literare transformă fugacitatea într-o sursă de motivație creativă, sugerând că, deși timpul distruge totul, arta are puterea de a transcende această limitare. Horațiu integrează tema *fugacitas* într-o viziune profund filozofică asupra existenței umane: poetul propune o dualitate, pe de o parte acceptarea senină a caracterului efemer al vieții, iar pe de alta, găsirea unei forme de nemurire prin artă și prin valorile cultivate în timpul vieții. Trecerea timpului, în viziunea horațiană, este astfel o forță care definește atât limitele umane, cât și potențialul lor creator.

Referințe bibliografice

- Bayet, Jean. 1972. *Literatura latină*. În românește de Gabriela Creția, traducerea versurilor de Petre Stati, studiu introductiv de Mihai Nichita. București: Editura Univers.
- Călinescu, George. 1967. *Horațiu, fiul libertului*, în volumul *Scriitori străini*. București: Editura pentru Literatură Universală.
- Cizek, Eugen. 1994. *Istoria Literaturii Latine*. București: Editura Societatea „Adevărul SA”.
- Commager, S. 1963. *The odes of Horace. A critical study*. London: New Haven.
- Cremona, V. 1982. *La poesia civile di Orazio*. Milano: Vita e Pensiero.
- Franga, Liviu. 2007. *Poezii latini și poezia lor. De la Luciliu la Martialis, vol. I*. București: Editura Universității din București.
- Grimal, Pierre. 1975. *Civilizația romană*, traducere și note de Eugen Cizek. București: Editura Minerva.
- Grimal, Pierre. 1958. *Horace*. Paris: Aux Editions du Seuil.
- Grimal, Pierre. 2002. *Secolul lui Augustus*, traducere, note și prefață de Florica Mișu. București: Editura Corint.
- Hadot, Pierre. 2019. *Filozofia ca mod de viață*. București: Editura Humanitas.
- Hadot, Pierre. 2014. *Exerciții spirituale*. Galați: Editura Egumenita.
- Hadot, Pierre. 2016. *Studii de filosofie antică*. Arad: Editura Sf. Nectarie.
- Levi, Peter. 1998. *Horace: A life*. New York: Routledge.
- Lyne, R.O.A.M. 1980. *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*. Oxford University Press.
- Mașchin, N.A. 1951. *Istoria Romei Antice*. București: Editura de Stat.
- Perret, J. 1959. *Horace, l'homme et l'oeuvre*. Paris: Boivin.
- Pichon, René. 1941. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Hachette.
- Pippidi, D.M. 1972. *Formarea ideilor literare în antichitate*. București: Editura enciclopedică română.

¹ „Hei, Postume, Postume-n aprigă fugă/Se spulberă anii și-n van e-orice rugă,/căci nici bătrâneții ce vine grozavă/nici morții ne-nfrână n-aduce zăbavă”.

- Reale, Giovanni. 2016. *Istoria filosofiei antice. Vol. 5. Cinismul, epicureismul și stoicismul*. București: Editura Galaxia Gutenberg.
- Vlăduțescu, Gheorghe. 2020. *Filosofia în Roma Veche*. București: Editura Paideea.
- Woodman, Tony, Feeney, Denis. 2002. *Tradition and context in the poetry of Horace*. Cambridge University Press.

Surse

- Horatius. 1980. *Opera omnia*. Ediție bilingvă, studiu introductiv, note și indici de Mihai Nichita, stabilirea textului și selecția traducerilor de Traian Costa, București: Editura Univers.
- Horatius Flacus. *Carmina*. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0893.phi001.perseus-lat1:1.1>.
- Horatius. 1959. *Opera omnia, ed.III*. Klingner, F., Leipzig: Teubner.

Webografie

- Castorina, Emanuele, 1965, *La poesia di Orazio*, <https://www.jstor.org/stable/41528280>.
- Hayward, Laura, 2022. *Horace: The Son of a Slave Who Became Rome's Leading Poet*, <https://www.thecollector.com/horace-roman-poet/>.
- Levin, Donald Norman, 1968, *Horace's Preoccupation with Death*, <https://www.jstor.org/stable/3296200q>.
- La Penna, Antonio, 1963. *Orazio e l'ideologia del principato*. <https://www.persee.fr>.
- Tate, J. 1928, *Horace and the moral function of poetry*, <https://www.jstor.org/stable/635591>
- Zielinski, Th. 1939, *Horace et la société du temps d'Auguste*, <https://www.persee.fr>.

Hajnalka TAMAS
(Universitatea „Babeș-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

**Repere (auto)biografice
în hagiografia creștină timpurie**

Abstract: ((Auto)biographical Landmarks in Early Christian Hagiography) Early Christian martyr-texts (*acta, passiones*), narrating the arrest, trial, and death of the respective martyrs, often display (auto)biographical passages. A prominent example is the *Passio Perpetuae et Felicitatis*, which integrates the journal that Perpetua, a Christian of aristocratic background martyred in Africa at the beginning of the third century, kept in prison. More frequently, one encounters biographical indications of limited span (from a sentence to a paragraph), either in the guise of comments made by the narrator or as statements uttered by the martyrs themselves. In this paper we shall explore, on the basis of selected case-studies, the significance of such (auto)biographical landmarks for the shaping of martyr identity from a theological and exemplary perspective. We shall include narratives dedicated both to members of the ecclesiastical hierarchy as well as “laity.” We start from the premise that early Christian hagiography is an intentional discourse with edifying character, which renders the martyr an emblematic figure not only on account of his / her death, but also on account of his / her eminently Christian conduct in life. Against this background, our analysis seeks to shed light on how the afore-mentioned biographical indications contributed to outline the ideal of *imitatio martyrum*. Imitating the martyrs offered a more accessible model of *imitatio Christi* through adopting a genuinely Christian lifestyle. The biographical indications in texts that narrate the story of early Christian martyrs represent as many auctorial strategies to offer guidelines and landmarks for the spiritual development of their prospective imitators, contributing thus to the formation of Christian identity.

Keywords: *Early Christianity; acta martyrum; passiones; imitatio martyrum; imitatio Christi.*

Rezumat: Narațiunile dedicate martirilor din primele secole ale creștinismului (*acta, passiones*), deși relatează în principiu arestarea, procesul și moartea protagoniștilor, conțin adesea repere (auto)biografice. Un exemplu binecunoscut este *Passio Perpetuae et Felicitatis*, ce conține jurnalul de închisoare al Perpetuei, o creștină dintr-o familie aristocratică, martirizată în Africa la începutul secolului al III-lea. Mult mai frecvent se întâlnesc indicații biografice de scurtă întindere (variind de la o frază la un paragraf), inserate fie de narator, fie pronunțate de martirii înșiși. În lucrarea de față vom porni de la o serie de studii de caz pentru a releva importanța acestor repere (auto)biografice în dezvoltarea unei teologii a martiriului creștin (în sens de *mărturisire*). Printre textele analizate se vor număra atât narațiuni dedicate membrilor ierarhiei bisericești, cât și martirilor „laici”. Premisa de la care pornim constă în caracterul edificator al hagiografiei creștine timpurii, în virtutea căruia martirul devine o figură emblematică nu numai datorită morții suferite, ci mai ales pentru o conduită eminemant creștină. Discursul hagiografic este, așadar, elaborat dinadins în așa fel încât să transforme martirul într-un model demn de urmat. În acest context, analiza noastră se va axa pe modul în care sus-menționatele repere biografice funcționează în conturarea idealului de *imitatio martyrum*. Emularea martirilor oferea un model mai accesibil de imitare (urmare) a lui Hristos prin adoptarea unui trai autentic creștin. Indicațiile biografice din textele ce relatează povestea acestor martiri au rolul de a îndruma imitatorii lor pe calea progresului spiritual, contribuind astfel la formarea identității creștine.

Cuvinte-cheie: *creștinism timpuriu, acta martyrum, passiones, imitatio martyrum, imitatio Christi.*

Hagiografia tardo-antică (sec. II-V d. Hr.) a îmbrăcat diferite forme literare, de la genurile literaturii martiriale până la hagiobiografie. Dacă cea din urmă se concretizează sub formă de *vitae sanctorum*,¹ clasificarea literaturii martiriale pornește de la criterii de istoricitate, în funcție de gradul de conformitate cu adevărul istoric al evenimentelor descrise. Astfel, așa-numitele *acta martyrum* sunt considerate a fi texte create pe modelul proceselor-verbale din tribunalele romane, reflectând cu acuratețe procedura juridică urmată, în ciuda unor intervenții ale hagiografului, care urmăresc în special evidențierea caracterului providențial al evenimentelor și portretizarea mucenicilor ca exemple de credință și conduită creștină. *Passiones*, în schimb, au un grad mai mare de complexitate în ceea ce privește intervențiile operate de hagiografi pe o schemă evenimentială generală derivată din *acta*,² iar *legendae* denotă o ficționalizare progresivă a istoriei protagoniștilor (v. Delehaye 1927, Delehaye 1966; Aigrain 2000, 121-194). Primele două (*acta* și *passiones martyrum*) se axează pe arestarea, procesul și moartea martirilor individuali sau a grupurilor de martiri, pe când legendele întrunesc adesea mai multe *acta* sau *passiones*, introduse din perspectiva unui personaj central al cărui martiriu este narat³.

Așa cum reiese din scurta schiță de mai sus, dintre genurile hagiografiei tardo-antice doar *vitae* poate fi considerată biografie în adevăratul sens al termenului. Cu toate acestea, observații și descrieri cu caracter biografic se regăsesc încă din primele texte ce narează istoria martirilor și sunt menite să evidențieze trăsături-cheie în transmiterea mesajului hagiografic⁴. Prezenta contribuție se axează tocmai pe aceste pasaje cu caracter biografic din *acta* și *passiones*. În cele ce urmează, vom prezenta o selecție de repere biografice în texte hagiografice din creștinismul timpuriu, comentând asupra modului în care acestea contribuie, pe de o parte, la conturarea portretului martirilor, iar pe de altă parte, la conturarea mesajului care se dorea a fi transmis.

Fiind texte cu caracter edificator, narațiunile hagiografice urmăreau evidențierea unui anumit tip de comportament creștin. În acest sens, martirii devin exponenți ai acelui *modus vivendi* pe care fiecare creștin era chemat să îl cultive, constituind figuri centrale în viața comunităților. Funcția textelor hagiografice, așadar, avea, dincolo de

¹ Printre primele hagiobiografii de vază din perioada tardo-antică, amintim: *Vita sancti Antonii* a lui Atanasie cel Mare sau *Vita sanctae Macrinae* de Grigorie de Nyssa.

² Această schemă redă următoarea secvență: primele capitole prezintă contextul, oferă indicații cronologice și introduce martirul / grupul de martiri care urmează să fie arestați. Corpul textului narează arestarea și procesul, cu atenție deosebită acordată interogatoriilor la care martirii sunt supuși. Aici pot fi menționate și chinurile îndurate, interacțiunea cu familiile martirilor, diferite încercări de a-i determina să se lepede de Hristos. Capitolele finale narează condamnarea la moarte, ultimele acte ale martirilor (rugăciune finală, îndemn adresat spectatorilor) și executarea sentinței; uneori se elucidează și soarta corpului. Textul se încheie cu indicații referitoare la sărbătorirea martiriului narat în posteritatea creștină.

³ V., de ex., legenda sfintei Anastasia, în care se regăsesc, printre altele, și *Passio Chrysogoni*, *Passio Cantianorum*, sau *Passio Theodotae*.

⁴ În acest sens, întreaga literatură hagiografică tardo-antică poate fi considerată hagiobiografie, așa cum atestă și colecțiile medievale de *vitae sanctorum*, care culeg texte aparținând tuturor genurilor, organizate în ordine calendaristică.

componenta teologică și etică, și o latură socială (Baslez 2007, 259-260), în desfășurarea căreia repere de tip biografic aveau un rol important.

1. Acta martyrum

În *Martyrium Polycarpi*, unul dintre cele mai timpurii hagiografii creștine¹ și un text emblematic pentru dezvoltarea acestui gen literar-teologic, aflăm detalii despre viața protagonistului în mod indirect, din conversațiile acestuia cu oficialii persecutori și din comentariile hagiografului. În primul rând, ni se dezvăluie prestigiul de care se bucura în comunitatea din Smyrna, atât cea creștină cât și cea păgână. În episoadele premergătoare arestării lui, Policarp se arată ospitalier chiar și cu persecutorii, dând dovadă de o conduită creștină exemplară, devotată învățăturilor lui Hristos și grijii față de semenii (*Mart. Polyc.* 7-8). Gradual, portretul său biografic este întregit cu alte detalii. Din interogatoriul condus de magistrat, aflăm de vârsta avansată a lui Policarp (*Mart. Polyc.* 9.3, comentat mai jos). Faptul că era episcopul Smirnei ni se indică doar la sfârșit, doar după ce martiriul lui s-a încheiat:

ὧν [= τῶν ἐκλεκτῶν] εἷς καὶ οὗτος γέγονει ὁ θαυμασιώτατος Πολύκαρος, ἐν τοῖς καθ' ἡμᾶς χρόνοις διδάσκαλος ἀποστολικὸς καὶ προφητικὸς γενόμενος ἐπίσκοπός τε τῆς ἐν Σμύρνῃ καθολικῆς ἐκκλησίας.²

Autorul textului insistă din nou asupra prestigiului lui Policarp ca învățător autoritativ spre final:

[ὁ μακάριος Πολύκαρος] οὐ μόνον διδάσκαλος γενόμενος ἐπίσημος ἀλλὰ καὶ μάρτυς ἔξοχος, ὃ τὸ μαρτύριον πάντες ἐπιθυμοῦσιν μιμεῖσθαι κατὰ τὸ εὐαγγέλιον Χριστοῦ γενόμενον.³

Toate indicațiile biografice din *Martyrium Polycarpi* converg în acest punct: mărturisirea lui Policarp este punctul culminant și (într-un fel) încheierea naturală a unei vieți eminamente creștine, trăită întru imitarea lui Hristos. Astfel se conturează unul din principiile de bază ale teologiei martiriului: imitarea martirilor este, de fapt, imitarea lui Hristos, esența vieții creștine. Iar menirea textelor hagiografice, dincolo de comemorarea în scris a mărețelor lupte ale martirilor, este una edificatoare: de a oferi exemple demne de urmat (cf. Moss 2010).

¹ Redactat probabil în ultimele decenii ale sec. al II-lea d. Hr., sub forma unei epistole scrise în numele comunității creștine din Smirna către comunitatea din Philomelium și alte comunități creștine de pretutindeni. Textul, așadar, fusese conceput cu scopul de a circula pe o scară largă, ceea ce poate explica tonul hortativ-catehetic.

² *Mart. Polyc.* 16, 2 (Musurillo 1972, 14, 16-19): „Unul dintre aceștia [aleșii lui Dumnezeu] a fost și Policarp cel preademn de admirat, care în zilele noastre a fost un învățător apostolic și profetic, și episcopul Bisericii catolice în Smirna.”

³ *Mart. Polyc.* 19, 1 (Musurillo 1972, 16, 19-21): „El a fost nu numai un învățător distins, dar și un martir de seamă, a cărui mărturisire în acord cu evanghelia lui Hristos toți își doresc să o imite.”

În acest context, detaliile biografice incluse nu servesc doar la evidențierea caracterului excepțional al martirilor, ci și la umanizarea lor, aducându-i mai aproape de experiența umană concretă și înlesnind interiorizarea modelului de urmat. Nu întâmplător reperele biografice incluse în narațiune ni-l prezintă pe Policarp ca adept al drepte credințe (învățătura lui încadrându-se în tradiția apostolică) și întrupare a valorilor creștine în viața de zi cu zi (ospitalitate, grija față de semenii). Vârsta lui înaintată, dincolo de adevărul istoric, simbolizează o viață întreagă devotată slujirii de acest fel a lui Dumnezeu. Mesajul transmis este că, prin emularea figurilor emblematice ale trecutului creștin, printre care și martirii, se poate ajunge la aceeași răsplată pe care au primit-o aceștia, și anume, răsplata vieții eterne.

Străduința de a prezenta martirii ca personaje exemplare, dar totuși tangibile, se poate sesiza mai bine în *Martiriul mucenicilor din Lyon*. Această narațiune hagiografică – redactată tot sub formă de epistolă adresată în numele comunităților din Lyon și Viennes – a fost redactată în prima parte a secolului al III-lea și relatează mărturisirea unui grup de creștini în cadrul unui pogrom cu caracter local. În literatura de specialitate, se citează adesea numele Blandinei, o sclavă al cărei martiriu este scos în evidență, apartenența sa atât la o clasă socială inferioară, cât și la sexul slab (feminin), fiind contrastată cu amploarea chinurilor îndurate, respectiv a mărturisirii sale de credință (v. Franchi 2017, Goodine 2014, Salés 2020). Însă autorul textului o prezintă pe Blandina mai ales prin prisma declarațiilor și actelor înfăptuite după momentul arestării. Alte personaje din această narațiune primesc un fundal biografic mai detaliat. În primul rând Vettius Epagathus, descris ca un tânăr creștin care se bucura de un anumit renume la nivel local și al cărui simț al dreptății l-a determinat să denunțe procedura nefondată urmată în cadrul procesului. Hagiograful anonim comentează astfel:

Οὐέτιος Ἐπάγαθος, εἷς ἐκ τῶν ἀδελφῶν, πλήρωμα ἀγάπης τῆς πρὸς τὸν θεὸν καὶ πρὸς τὸν πλησίον κεχωρηκώς, οὗ καὶ ἐπὶ τοσοῦτον ἡκρίβωτο ἡ πολιτεία ὥς καίπερ ὄντα νέον συνεξισοῦσθαι τῇ τοῦ πρεσβυτέρου Ζαχαρίου μαρτυρίᾳ. πεπόρευτο γοῦν ἐν πάσαις ταῖς ἐντολαῖς καὶ δικαιώμασι τοῦ κυρίου ἄμemptos καὶ πάσῃ τῇ πρὸς τὸν πλησίον λειτουργίᾳ ἄοκνος, ζῆλον θεοῦ πολὺν ἔχων, καὶ ζέων τῷ πνεύματι (Fap 18:25).¹

Autorul îi atribuie lui Vettius Epagathus cu același epitet care îi fusese acordat și venerabilului Polycarp: ἐπίσημος², subliniind rolul autoritativ pe care îl avea în rândul creștinilor. Iată un alt personaj ridicat la rang de prototip al modului de viață autentic creștin, în ciuda tinereții sale. Prin intermediul acestuia, i se sugerează

¹ *Mart. Lugd.* 1.9 (Musurillo 1972, 64, 2-8): „Vettius Epagathus, unul dintre frați, care a atins desăvârșirea iubirii față de Dumnezeu și față de aproape, al cărui mod de trai creștin (πολιτεία) a ajuns la o asemenea perfecțiune încât, deși era tânăr, ceea ce se relata despre bătrânul Zaharia era vrednic și de el. Căci a umblat nepătat în toate poruncile și preceptele Domnului și era zelos în slujirea aproapei, având un mare devotament față de Dumnezeu și fiind înfocat în duh.”

² *Mart. Lugd.* 1, 10 (Musurillo 1972, 64, 12).

publicului destinatar¹ să se străduiască încă de la o vârstă fragedă să atingă apogeul identității creștine.

Atenția hagiografului care a compus *Martiriul mucenicilor din Lyon* se oprește și asupra unui străin, Alexandros. Originar din Frigia, ni se spune că era medic de profesie și că a activat timp de mai mulți ani în diferite locații din Gallia. Iubirea față de Dumnezeu și libertatea cu care cuteza să predice cuvântul lui Dumnezeu l-au făcut faimos. O iubire și libertate pe care o arăta din plin îndemnându-i pe creștinii arestați și interogați să-l mărturisească pe Hristos – ajungând astfel în atenția autorităților și fiind, în cele din urmă, martirizat:

Ἀέξανδρος τις, Φρὺξ μὲν τὸ γένος, ἱατρός δὲ τὴν ἐπιστήμην, πολλοῖς ἔτεσιν ἐν ταῖς Γαλλίαις διατρύψας καὶ γνωστὸς σχεδὸν πᾶσι διὰ τὴν πρὸς τὸν θεὸν ἀγάπην καὶ παρρησίαν τοῦ λόγου.²

În universul hagiografic al acestei narațiuni, *parrhesia* lui Alexandros îi aduce răsplata mărturisirii, ce culminează în mucenicie și în dobândirea vieții eterne. Faptul că Alexandros cutreierase întreaga Gallie vindecând și propovăduind cuvântul lui Dumnezeu denotă o viață petrecută în slujba lui Dumnezeu și a semenilor. Publicul destinatar este, prin intermediul acestui personaj, încurajat să ducă, la rândul lui, o asemenea viață.

Însă în cazul de față, reperele biografice pot avea și o altă semnificație. Primul lucru pe care îl aflăm despre Alexandros este că era străin, frigian de origine. Or, epistola ce relatează martiriul mucenicilor din Lyon era adresată comunităților din Asia și Frigia; ca atare, creștinilor din Frigia li se prezenta exemplul demn de urmat al unui compatriot. Pe de altă parte, Alexandros nu era singurul străin primit în comunitatea din Lyon și care a ajuns să facă parte din grupul acesta de martiri. Textul îl menționează și pe Attalos, care imigrase cu familia din Pergamum:

ὑπερβεβλημένως δὲ ἐνέσκηπεν ἡ ὀργὴ πᾶσα καὶ ὄχλου καὶ ἡγεμόνος καὶ στρατιωτῶν εἰς Σάγτον τὸν διάκονον ἀπὸ Βιέννης καὶ εἰς Μάρτυρον, νεφώτιστον μὲν ἀλλὰ γενναῖον ἀγωνιστήν, καὶ εἰς Ἀτταλον Περγαμηνὸν τῷ γένει, στυλὸν καὶ ἐδραῖωμα (1 Tim. 3, 15) τῶν ἐνταῦθα ἀεὶ γεγονότα, καὶ εἰς Βλανθῖναν.³

Attalos și Alexandros sunt în cele din urmă martirizați împreună. Prezența străinilor relevă practicile de ospitalitate ce reprezentau un alt pilon al creștinătății timpurii, mai ales a celei din timpul persecuțiilor anti-creștine. În mod implicit,

¹ Prin acest termen avem în vedere nu numai destinatarul imediat al epistolei, ci mai ales receptorii creștini timpurii ai narațiunilor hagiografice, publicul căruia i se adresau ele în cadrul liturghiei, al cultului sfinților sau în cadrul devoțiunilor private.

² *Mart. Lugd.* 1.49 (Musurillo 1972, 76, 26-28).

³ *Mart. Lugd.* 1, 17 (Musurillo 1972, 66, 14-18): „Întreaga mânie, atât a mulțimii, cât și a guvernatorului și a soldaților s-a năpustit fără oprire peste Sanctos, diaconul din Vienne și peste Marturos, recent botezat dar un luptător nobil, și peste Attalos, de neam din Pergamum, care a fost stâlp și temelie al celor de acolo, și peste Blandina.”

destinatarii sunt îndemnați să cultive ospitalitatea, având în vedere că străinii primiți pot deveni frunțași ai comunității, cum au fost Alexandros și Attalos.

Cele două narațiuni pe care le-am comentat până acum au fost redactate în perioada persecuțiilor anti-creștine. În acest sens, trebuie avută în vedere și posibilitatea reală ca destinatarii contemporani să fie și ei expuși prigonirii, ceea ce potențează și mai mult caracterul exhortativ-edificator al hagiografiei creștine timpurii.

Lucrurile se schimbă întrucâtva odată cu edictul de toleranță din 313 d.Hr. În mod paradoxal, literatura hagiografică înflorește în secolul al IV-lea, mai ales datorită cultului sfinților și al moaștelor. Într-o reinterpretație triumfalistă a trecutului – ceea ce Averil Cameron denumea „remaking the past” (Cameron 1999) –, ideologia creștină din secolul al IV-lea a revendicat istoria martirilor pentru a subîntinde idealul unei vieți creștine autentice, atât în ceea ce privește doctrina, cât și practica. Mărturisirea lui Hristos nu mai avea loc prin moarte, ci prin modul de trai. Această reorientare atrage un interes crescut față de viața, faptele și spusele sfinților înainte de moartea lor. Iar acolo unde detaliile lipseau, sau erau doar sumar cunoscute, ele trebuiau suplinite.

Se schimbă și parametrii genului hagiografic, iau amploare așa-numitele *passiones* și, mai târziu, legende hagiografice de anvergură. Hagiografii se bucură de o libertate considerabilă, putând adapta narațiunea la diferite agende, în funcție de contextul local și de destinatarii principali, povestea martirilor fiind integrată în liturgie. Așa cum a remarcat Hippolyte Delehay, părintele hagiologiei moderne, un text hagiografic pornea de la cinci coordonate hagiografice: numele martirului, data și locul mărturisirii, și, dacă se știe, date despre *depositio* (depunerea moaștelor) și *translatio* (transferul acestora) – date care se regăsesc în calendarele și martirologiile timpului (Delehay 1934). Dincolo de aceste coordonate, hagiografii se puteau inspira din tradiții locale cu privire la martiri și din material hagiografic existent (iar *actele*, inclusiv cele menționate anterior, ca și *Passio Perpetuae*, furnizau inspirație abundentă), îmbinând adesea în mod inventiv cele două componente.

În ceea ce privește reperele biografice, ne vom opri în cele ce urmează asupra a trei aspecte pe care le-am putut observa deja în textele comentate în prima parte a acestei contribuții: considerente referitoare la vârsta protagoniștilor; fuga de persecuție; și marginalizarea socială a unor martiri.

2. Vârstă și desăvârșire

Afirmații sau declarații cu privire la vârsta martirului devin tropi ce apar în mai multe *passiones*. Observăm două tendințe: fie de a reprezenta mucenicia în floarea vârstei, fie de a accentua vârsta lor venerabilă, prin referiri la numărul de ani petrecuți în slujba Domnului.

Deja în *Martyrium Polycarpi*, bătrânul episcop de Smirna declară: «Ὁγδοήκοντα καὶ ἕξ ἔτη δουλεύω αὐτῷ καὶ οὐδὲν με ἡδίκησεν.»¹. Termenul δουλεύω poate fi

¹ *Mart. Polyc.* 9.3 (Musurillo 1972, 8, 28-29): „De optzeci și șase de ani îi slujesc lui [Hristos] și nu m-a nedreptățit în niciun fel.”.

interpretat aici atât ca apartenență la comunitatea creștină, în sensul de „a fi robul” lui Hristos, „a-i sluji” lui Hristos (Cf. LAMPE 1961, 384, δουλεύω 2, a), cât și ca slujire în cadrul clerului. Am văzut, de asemenea, că încă din primele texte hagiografice paradigmatic pentru dezvoltarea genului, vârsta martirilor este folosită pentru a accentua caracterul lor excepțional.

Asemenea declarații vor fi preluate și adaptate ca trop în narațiuni hagiografice ulterioare cu aceeași dualitate de indicare a devoțiunii personale față de Dumnezeu dar, acolo unde este cazul, și de a indica anii de slujire în cadrul clerului. În contribuția de față, vom discuta trei texte de încadrare diferită: versiunea greacă și latină a *Martyrium Carpi, Papili et Agathonicae*, inclusă în colecția de narațiuni hagiografice a lui Herbert Musurillo imediat după *Martiriul sfântului Policarp*; și *Passio Felicis episcopi*, originară din Africa sec. al IV-lea d. Hr.

În *Martyrium Carpi, Papili et Agathonicae*, ce narează martiriul unui grup de creștini din Pergamum, Papilus afirmă într-un mod asemănător cu declarația lui Polycarp: «Ἀπὸ νεότητος θεῷ δουλεύω καὶ οὐδέποτε εἰδώλοις ἔθυσσα.»¹ Acest text ni s-a transmis în două versiuni, una greacă și una latină. Relația dintre cele două versiuni a fost îndelung disputată, întrucât ele prezintă diferențe marcante². Teoria prevalentă consideră că versiunea latină reprezintă o traducere adaptată a originalului grec, completată de traducător cu informații care lipsesc sau sunt prezente doar implicit (Cf. Musurillo 1972, xvi) în versiunea greacă actuală.

Acest lucru se observă și în ceea ce privește aspectele care ne interesează aici. În versiunea greacă nu se specifică decât că Papyrus era un cetățean proeminent: el însuși mărturisește că este un „cetățean” («πολίτης») din Thyatira, însă din întrebările guvernatorului reiese că aparținea de elita locală³. Versiunea latină însă aduce noi detalii: Papyrus (Pamphilus în versiunea latină) este într-adevăr un membru al elitei locale, dar și un diacon⁴, pe când Carpus este episcop. Astfel, dacă dăm crezare versiunii latine, Papyrus / Pamphilus se referă nu numai la faptul că a dus un trai creștin încă din tinerețe, ci alude și la funcția sa clericală.

În mod asemănător, în *Passio Felicis episcopi* regăsim referințe legate de vârsta martirului însoțite de comentarii asupra celor mai importante aspecte de viață pronunțate chiar de martir. Felix a fost martirizat ca urmare a primului edict emis de împăratul Dioclețian, care prevedea confiscarea scrierilor sacre și obliga clerul să ofere

¹ *Mart. Carpi* (gr.) 34 (Musurillo 1972, 26, 8-9): „Îl slujesc pe Dumnezeu încă din tinerețe și nu am oferit niciodată sacrificii idolilor.”. V. *Mart. Carpi* (lat.) 3, 4 (Musurillo 1972, 30, 25-26): „A iuuentute mea deo seruio et simulacris uanissimis numquam immolauī.”.

² În ceea ce privește data martiriului acestor trei creștini, propunerile avansate în literatura de specialitate variază în funcție de prioritatea acordată versiunii grecești (domnia lui Marcus Aurelius) sau a celei latinești (persecuția lui Decius). V. Musurillo 1972, xv-xvi; Keller 1996, 1264-1265 „Karpus”.

³ *Mart. Carpi* (gr.) 24-25 (Musurillo 1972, 24, 29-26, 1).

⁴ Cf. *Mart. Carpi* (lat.) 3, 1-2 (Musurillo 1972, 30, 16-19): „Quem [= Carpum episcopum] iussit proconsul remoueri et Pamfilum diaconum appendi. Et dixit ad eum: Principalis es? Pamphilus respondit: Non sum. Proconsul dixit: Quid es? edicto mihi. Pamphilus respondit: Cuius. Proconsul dixit: Diues es? Pamphilus respondit: Et ualde.”.

sacrificii divinităților păgâne¹. Pasajul autobiografic face parte din rugăciunea martirului, pronunțată după condamnarea la moarte și înainte de executarea sentinței. Felix exclamă:

Deus, gratias tibi. Quinquaginta et sex annos habeo in hoc saeculo. Virginitatem custodiui, euangelia seruauui, fidem et ueritatem praedicaui. Domine Deus caeli et terrae, Iesu Christe, tibi ceruicem meam ad uictimam flecto², qui permanes in aeternum³.

În acest text, așadar, reflecțiile martirului asupra propriei vieți sunt aduse în legătură directă cu percepția sa de a fi o jertfă demnă pentru Dumnezeu. Cei cincizeci și șase de ani cât a trăit au fost petrecuți în cumpătare („uirginitatem custodiui”), în slujba mesajului creștin („euangelia seruauui”) și ca episcop („fidem et ueritatem praedicaui”). În aceste câteva cuvinte, hagiograful care a compus *Passio Felicis episcopi* ne conturează portretul episcopului ideal, în trei dimensiuni fundamentale: asceză, grijă pastorală, propovăduire. Alegerea lui Felix în rândul martirilor și răsplata vieții eterne sunt prezentate ca o continuare firească a credinței și faptelor sale din timpul vieții. Mai mult, faptul că episcopul însuși este conștient de această continuitate se conformează, pe de o parte, orizontului (teologic) de așteptare al timpului, dar, pe de altă parte, formulează implicit același îndemn de a urma exemplul lui Felix și de a duce același mod de trai. Întrucât a deveni martir prin moarte nu mai este o posibilitate imediată, centrul de greutate se deplasează pe întreaga traiectorie a existenței petrecută pe pământ.

2. Fuga de persecuție – între realitate și imaginar hagiografic

Cu toate că în universul hagiografic creștin o viață virtuoasă era o condiție premergătoare a martiriului, nu orice viață virtuoasă se termina cu martiriul fizic. Acesta era perceput ca un har al lui Dumnezeu, ales și acordat la timpul potrivit („kairos”) de către Dumnezeu. Hagiografii, ca și teologii creștini timpurii, avertizează în repetate rânduri împotriva căutării nesăbuite a martiriului (așa-numitul „martiriu voluntar”), soldat în multe cazuri cu apostaziere sub presiunea chinurilor îndurate (v. De Ste Croix 2006). Dimpotrivă, mulți martiri sunt înfățișați ca încercând inițial să evite arestarea. În *Martyrium Polycarpi*, când află că este căutat, Policarp se lasă convins de apropiați și se refugiază în afara orașului. Doar atunci când i se prevestește martiriul și după ce este trădat ajunge să fie descoperit și în cele din urmă arestat⁴.

¹ Data martiriului fiind, așadar, începutul sec. al IV-lea d. Hr. Textul a fost compus în decursul aceluiași secol. V. Saxer 1995, 1221.

² Felix urma să fie decapitat.

³ *Pass. Fel.* 30 (Musurillo 1972, 270, 4-7): „Doamne, îți mulțumesc. Am trăit cincizeci și șase de ani pe această lume. Mi-am păstrat fecioria, am slujit evanghelia, am propovăduit credința și adevărul. Doamne, Dumnezeu al cerului și al pământului, iisuse Hristoase, îmi aplec gâtul ca jertfă Ție, care dăinui în veșnicie.”

⁴ *Mart. Polyc.* 1, 5-7 (Musurillo 1972, 4, 28-6, 29).

Într-adevăr, fuga de persecuție reprezenta, până la un anumit punct, o alternativă viabilă, deși discutabilă (Nicholson 1989; Leemans 2004). În condiții de prigoană, mai ales în timpul persecuțiilor care mandatau oferirea de jertfe pe altarele păgâne pentru toți cetățenii¹, putea preîntâmpina posibile situații de apostazie sau de condamnare. Un exemplu faimos este Ciprian, episcopul de Cartagina, care s-a ascuns în timpul persecuției lui Decius.

Hagiografia creștină reconfigurează fuga de persecuție din perspectivă biblică, tocmai pentru a scoate în evidență acordarea providențială a martiriului de către Dumnezeu: datoria creștinului este de a-l evita, pe cât posibil, dar atunci când ocazia se prezintă, să îl accepte până la sfârșit cu toată determinarea. Printre pasajele invocate se numără îndemnuri de a evita persecuția cum sunt Mt. 10, 23 („Când vă urmăresc pe voi în cetatea aceasta, fugiți în cealaltă”) sau Mc. 13, 14 („Iar când veți vedea urâciunea pustiirii, stând unde nu se cuvine – cine citește să înțeleagă – atunci cei ce vor fi în Iudeea să fugă în munți”). În viziune hagiografică, un creștin care se ascunde pentru a scăpa de persecuție se conformează poruncilor divine, ceea ce accentuează ascultarea lui de Dumnezeu. Așadar, fuga de persecuție ajunge să fie parte integrantă dintr-o „*vita Christiana* ancorată în Biblie” (Moss 2010, 49) și este adoptată în repertoarul de tropi care caracterizează martirul ca un personaj de excepție.

Un text care îmbină cele două versete citate mai sus este *Passio Agapis, Eirenis et Chionis*, scris probabil tot în sec. al IV-lea și care narează martiriul unui grup de tinere surori din Thessalonica. În primul capitol, hagiograful le introduce astfel:

διωγμοῦ καταλαβόντος τοῦ κατὰ Μαξιμιανόν, καὶ αὗται ἐαντὰς ταῖς ἀρεταῖς κοσμήσασαι καὶ τοῖς εὐαγγελικοῖς νόμοις πειθόμεναι, καταλείπουσι μὲν τὴν πατρίδα καὶ γένος καὶ περιουσίαν διὰ τὴν περὶ τὸν θεὸν ἀγάπην (cf. Mc. 10, 29-31) ... καὶ φεύγουσι μὲν τοὺς διώκοντας κατὰ τὴν ἐντολήν, καὶ καταλαμβάνουσιν ὅρος τι ὑψηλόν.²

Cele trei mucenițe, așadar, proveneau și ele dintr-o familie înstărită. Deși nu declară în mod explicit, autorul ne dă de înțeles că făceau parte dintr-o comunitate de fecioare consacrate; în orice caz, și ele sunt prezentate ca întruchipând un mod de trai eminamente creștin: virtutea lor este etalată ca o podoabă pe care acestea o poartă. Or, în text nu se întrevede nicio inconsecvență între caracterul lor exemplar în acest sens și fuga lor de persecuție. Dimpotrivă, hagiograful insistă asupra faptului că refugiarea lor respectă legea divină formulată în evanghelii. În această viziune, toate evenimentele prin care trec cele trei surori, începând cu fuga lor de persecuție și sfârșind cu martiriul lor, au loc în conformitate și cu scopul de a împlini preceptele evanghelice. Așa cum comentează Candida Moss, „[a]s in the case of Polycarp, their conduct leading up to

¹ Cum sunt cele de sub Decius (250-251 d. Hr.) sau din timpul Tetrarhiei (303-305 d. Hr.).

² *Mart. Agapis* 1, 2 (Musurillo 1972, 280, 13-19): „Când s-a asmuțit prigoana cea de sub Maximian, și aceste [femei], împodobite fiind cu virtuți și ascultând de poruncile din Evanghelie, și-au lăsat patria și neamul și averea de dragul iubirii față de Dumnezeu ... și au fugit de prigonitori în acord cu porunca și s-au refugiat pe un munte înalt”.

their martyrdom is based upon a particular understanding of how best to fulfill gospel commandments.” (Moss 2010, 49).

3. Marginalizare socială

Dacă martirii din exemplele de mai sus făceau parte fie din elitele locale, fie din cler, în ultima parte a contribuției noastre vom discuta două exemple de persoane marginalizate din punct de vedere social. Vom analiza pe scurt două narațiuni hagiografice mai puțin cunoscute, *Martyrium Cononis* și *Passio Sereni Sirmiensi*, redactate, se presupune, în cursul secolului al IV-lea (Musurillo 1972, xxxiii, respectiv Tamas 2022, 155-157), și care se află în relație intertextuală.

Martyrium Cononis ne prezintă arestarea, procesul și moartea lui unui anume Conon în orașul Magydos. Hagiograful întrețese și o serie de indicații biografice: În primul rând îl descrie ca «ὁ τοῦ Χριστοῦ δοῦλος, ἡ ἀκέραιος ψυχῇ, ὁ ἄκακος τῇ διανοίᾳ»¹. Mai târziu, portretul lui Conon se întrețește cu propriile sale afirmații. Aflăm că este un străin, originar din Nazaret². Într-o altă declarație, martirul susține că este zilier și se ocupă cu agricultura: „ἄνθρωπον γεηρόνον, μοχθοῦντα τὸ καθ’ ἡμέραν”³. Într-adevăr, în momentul arestării, Conon lucra într-o grădină imperială. De asemenea, unul dintre ofițerii care îl arestează i se adresează cu termenul «παπία» („bunic”). În contrast cu originile sale umile, Conon mărturisește cu îndrăzneală că este creștin și dă dovadă de aceeași *parrhesia* în confruntarea cu prefectul pe care am remarcat-o și în cazul lui Alexandros, în *Martiriul mucenicilor din Lyon*.

Nu trebuie trecută cu vederea originea nazariteană, o aluzie la locul de origine al lui Isus pe care creștinii timpului cu siguranță că o recunoșteau. Dar autorul mizează mai ales pe potretizarea lui Conon ca o persoană aflată la marginea societății. Faptul că este un zilier străin (deci nu este cetățean) sugerează că hagiograful îl vede ca pe un sclav sau posibil un libert, refugiat la Magydos din alte părți și nevoit să trudească pentru a-și asigura hrana zilnică. Prin contrastarea acestui fundal biografic cu atitudinea lui Conon din timpul procesului, autorul maximizează efectul edificator. Mesajul sugerat este că oricine, indiferent de cât de umilă este originea lui sau cât de precară existența lui, poate și are datoria să-l mărturisească pe Hristos cu îndrăzneală și stăruință.

Desigur, tradus la contextul sec. al IV-lea, acest lucru însemna mărturisirea printr-o viață devotată cultivării valorilor creștine. În acest sens, este sugestiv și faptul că martirul este prezentat ca un grădinar. În imaginarul creștin timpuriu, grădina era asociată cu Paradisul și cu virtuțile creștine. Grădinarul era cel care muncea, zi de zi, pentru a atinge desăvârșirea creștină și viața eternă.

¹ *Mart. Cononis* 2, 4 (Musurillo 1972, 186, 21-22): „sluga lui Hristos, nepătat la suflet, pur la minte”.

² *Mart. Cononis* 4, 2 (Musurillo 1972, 188, 19-20).

³ *Mart. Cononis* 2, 6 (Musurillo 1972, 186, 24-188, 1).

Pe modelul bătrânului martir Conon, un alt hagiograf, de data aceasta din Pannonia, a modelat portretul lui Syneros în *Passio Seneri*¹:

Apud Sirmiensem ciuitatem, Senerus peregrinus, Graecus ciuis, cum de locis peregrinis uenisset, hortum colere coepit ut inde uitam suam transigeret, eo quod aliam artem non nosset. Qui tempore persecutionis², metuens corporales plagas, latitauit non multum temporis et paucis mensibus. Postea uero iterum coepit libere hortum suum operari.³

Încă de la început, Syneros este prezentat ca un străin („Graecus ciuis”), care ajunge să se stabilească la Sirmium. Ca și Conon, Syneros începe să cultive o grădină la Sirmium. Autorul merge chiar mai departe, afirmând că Syneros nu știa niciun alt meșteșug, ceea ce trimite la caracterizarea lui Conon drept «ἄκακος» și la virtutea creștină de *simplicitas*. Însă, spre deosebire de *Martyrium Cononis*, epitetul „peregrinus” atribuit aici protagonistului se poate referi nu numai la originea lui străină, ci poate fi interpretat și ca „rătăcitor” (cf. *TLL* 10/1, 1312-1313, „peregrinus” B2), însemnând lipsă de credință sau nestatornicie. Povestea lui Syneros începe, așadar, în mod îndoielnic. Cu atât mai mult cu cât fuga de persecuție în această narațiune nu primește o valoare pozitivă, ci este prezentată ca un alt moment de șovăială. Syneros nu se ascunde pentru a îndeplini porunca biblică de a evita persecuția, ci din lașitate, din teama de suferință fizică, după cum comentează hagiograful. Totuși, după câteva luni viitorul martir trece printr-un moment de cotitură și se întoarce la grădina lui, pe care o cultivă de acum încolo în mod deschis, „libere”.

În interpretare spirituală, într-un singur paragraf, hagiograful a imaginat o întreagă traiectorie de progres spiritual, de la un creștin rătăcitor pe calea credinței și slab de voință, la un creștin devotat, care se expune în mod voit pericolului de a fi descoperit (Tamas 2022, 166-170). În episodul următor, acest creștin intră în conflict cu o *matrona*, care intenționează să folosească grădina lui Syneros pentru a comite adulter. Syneros o dojenește și o alungă din grădină. Acesta este momentul lui de *parrhesia*: în pofida originii sale umile, acesta îi dă o lecție de moralitate unei femei căsătorite de rang social înalt (soțul ei face parte din garda pretoriană a împăratului). O lecție care duce, în cele din urmă, la arestarea și martirizarea lui.

Passio Seneri ne prezintă, prin intermediul indicațiilor biografice, un martir mult mai apropiat de suferințele și coborâșurile vieții de zi cu zi, de nesiguranțele și conflictele

¹ Numele acestui martir a suferit numeroase modificări în cursul veacurilor. Sursele atestă variantele: Syneros (inscripții), Senerus (manuscrise), Serenus (manuscrise și critica modernă). De aici și discrepanța dintre numele dat mai sus, Syneros, reconstituit pe baza surselor epigrafice locale (din Sirmium, sec. al IV-lea), și titlul narațiunii hagiografice, *Passio Seneri*, care urmează atestarea în manuscrise.

² Referința este la Marea Persecuție, din timpul lui Dioclețian.

³ *Pass. Seneri* 1, 1-2 (Tamas 2022, 160, 1-5): „În orașul Sirmium, Senerus, un rătăcitor, cetățean grec, după ce a venit din locurile în care a rătăcit, a început să cultive o grădină ca să-și poată duce viața, întrucât nu cunoștea un alt meșteșug. În timpul prigoanei s-a ascuns fiindcă se temea de lovituri trupești; dar nu pentru mult timp, ci doar câteva luni. Într-adevăr, după aceea a început din nou să-și lucreze grădina în mod deschis.”.

interioare ale oamenilor de rând, înlesnind identificarea cu protagonistul acestei narațiuni. A-l imita pe Syneros înseamnă a depăși propriile îndoieli, a stăruî în credință în pofida încercărilor, a asuma liber o identitate creștină în orice situație, oricât de grave ar fi consecințele. Promisiunea unei asemenea vieți este răsplata dincolo de moarte.

5. Concluzii

În cele din urmă, adevărul detaliilor biografice din aceste texte hagiografice nu contează atât de mult cât modul în care hagiografii le folosesc pentru a transmite anumite idei, o anumită agendă. Acest lucru nu înseamnă că toate hagiografiile creștine timpurii conțin repere biografice de tipul celor menționate mai sus. Mult mai des ele lipsesc, mai ales unde schema proceselor-verbale este urmată îndeaproape. Însă importanța lor pentru articularea teologiei martiriului în sensul de imitare a lui Hristos prin imitarea martirilor stă în contrast cu prioritatea pe care o dă literatura de specialitate *agon*-ului sau virtuților de stăruință și îndurare de care dau dovadă martirii în clipele premergătoare morții.

Bibliografie

- Aigrain, René. 2000. *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*. Subsidia Hagiographica, numărul 80. Bruxelles: Société des Bollandistes.
- Baslez, Marie-Françoise. 2007. *Les persécutions dans l'Antiquité. Victimes, héros, martyrs*. Paris: Fayard.
- Cameron, Averil. 1999. *Remaking the Past, in Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, editat de Glen W. Bowersock, Peter Brown, Oleg Grabar, 1-20. Cambridge (MA), Londra: Harvard University Press.
- Delehaye, Hippolyte. 1927. *Les légendes hagiographiques*. Ediția a 3-a. Subsidia Hagiographica, numărul 18. Bruxelles: Société des Bollandistes.
- Delehaye, Hippolyte. 1934. *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*. Bruxelles: Société des Bollandistes.
- Delehaye, Hippolyte. 1966. *Les passions des martyrs et les genres littéraires*. Ediția a 2-a. Subsidia Hagiographica, numărul 13B. Bruxelles: Société des Bollandistes.
- De Ste Croix, Geoffrey E. M. 2006. *Christian Persecution, Martyrdom and Orthodoxy*. Ediție îngrijită de Michael Whitby și Joseph Streeter. Oxford: Oxford University Press.
- Franchi, Roberta. 2017. *Il martirio e gli animali. Blandina, Perpetua e Tecla*, in „Augustinianum”. Periodicum semestre Istituti Patristici Augustinianum, nr. 52/2, p. 307-340.
- Goodine, Elizabeth A. 2014. *Standing at Lyon. An Examination of the Martyrdom of Blandina of Lyon*. Gorgias Studies in Early Christianity and Patristics, numărul 25. Piscataway (NJ): Gorgias Press.
- Keller, Adalbert. 1996. *Karpos*, in LThK, fünfter Band: Hermeneutik bis Kirchengemeinschaft. Ediția a 3-a. Freiburg, Basel, Roma, Viena: Herder, col. 1264-1265.
- Leemans, Johan. 2004. *The Idea of 'Flight for Persecution' in the Alexandrian Tradition from Clement to Athanasius*, in *Origeniana Octava: Origen and the Alexandrian Tradition. Papers of the 8th International Origen Congress, Pisa 27-31 August 2001*, editat de L. Perrone în colaborare cu P. Bernardino și C. Marchini, volumul 1. BETL, numărul 164. Leuven: Peeters, 2004, p. 901-910.
- Moss, Candida R. 2010. *The Other Christs. Imitating Jesus in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom*. Oxford: Oxford University Press.
- Musurillo, Herbert. 1972. *The Acts of the Christian Martyrs. Introduction, Texts and Translations*. Oxford: Clarendon Press.

- Nicholson, Oliver. 1989. *Flight from Persecution as Imitation of Christ: Lactantius' Divine Institutes IV.18, 1-2*, in „Journal of Theological Studies”, volume 40, issue 1, April, p. 48-65.
- Salés, Luis Josué. 2020. *Queerly Christified Bodies. Women Martyrs, Christification, and the Compulsory Masculinisation Thesis*, in „Journal of Early Christian History”, volume 10, issue 3, p. 83-109.
- Saxer, Victor. 1995. *Felix* in LThK, dritter Band: Dämon bis Fragmentenstreit. Ediția a 3-a. Freiburg, Basel, Roma, Viena: Herder, col. 1221.
- Tamas, Hajnalka. 2022. *Hagiography, the Cult of Martyrs, and the Formation of Christian Identity in Late Antique Pannonia*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Sigle

- LAMPE – Lampe, G. W. H. 1961. *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- LThK – Kasper, Walter, *et al.* 1993-2001. *Lexikon für Theologie und Kirche*, 3., völlig Neubearb. Aufl., vol. 1-11. Freiburg, Basel, Roma, Viena: Herder.
- TLL – 1900-. *Thesaurus Linguae Latinae*. Editus iussu et auctoritate consilii ab academicis societatibusque diversarum nationum electi. Leipzig: Teubner et al.

Limba română

Romanian Language

Maria ALDEA
(Universitatea „Babeș-Bolyai”,
Cluj-Napoca) | **Biografia lingvistică.
Un punct de vedere**

Abstract: (Linguistic Biography. A Case-Study) In this paper I discuss one of the types of the linguistic biography, namely the narrative interview. In this respect, based on an interview recorded in 2002 with Jana Páleníková, professor at the Comenius University of Bratislava, I focus on the linguistic elements which organize her discourse. The analysis of the linguistic material will underline the manner in which Jana Páleníková defines, through her speech, „the conversion” to a new cultural and professional identity, limiting three phases: to begin with, the discovery of Romanian language, literature and culture, afterwards, the assimilation of the information specific to the domain and its rigorous study with the help of scholarships and the summer courses from Romania and, lastly, the inversion of roles, herself becoming a teacher and training, in her turn, new generations of students.

Keywords: *linguistic biography, narrative interview, linguistic analysis, Romanian language, literature and cultur, Jana Páleníková.*

Rezumat: În comunicarea de față ne propunem să discutăm unul din subtipurile de biografii lingvistice orale dialogale, și anume interviul narativ. În acest sens, bazându-ne pe un interviu pe care l-am realizat, în anul 2002, cu Jana Páleníková, cadru didactic la Universitatea Comenius din Bratislava, vom căuta să aducem în prim-plan elementele lingvistice ce structurează discursul acesteia. Analiza materialului lingvistic va evidenția modul în care Jana Páleníková își definește, prin discurs, „convertirea” la o nouă identitate culturală și profesională, delimitând trei stadii: în primul rând, descoperirea limbii, literaturii și culturii române, apoi, însușirea informațiilor de specialitate pe parcursul anilor de facultate și aprofundarea acestora prin bursele de studiu și cursurile de vară din România și, în al treilea rând, răsturnarea rolurilor, aceasta devenind ea însăși profesoară, formând, la rândul ei, noi generații de studenți.

Cuvinte-cheie: *biografia lingvistică, interviul narativ, analiză lingvistică, limbă, literatură și cultură românească, Jana Páleníková.*

1. Introducere

Situată, din punct de vedere metodologic, la intersecția mai multor domenii – istorie, sociologie, psihologie, antropologie, etnografie, folclor ș.a. –, narațiunea, ilustrând tipologia „poveștilor de viață”, a adus în atenția lingviștilor o nouă temă de reflecție, și anume biografia lingvistică.

Caracterizată prin dimensiunea exclusiv narativă, orală sau scrisă, și prin recursul continuu la memorie, biografia lingvistică se construiește prin „descrieri, argumentări și explicații, întrucât persoana își povestește experiențele trăite și etapele parcurse în procesul de învățare, justificând decizii sau descriind contexte” (Simina-Suciu 2024, 22-23). Așadar, încadrată în tipologia *storytelling*, a povestirii, subiecții intervievați sau chestionați își narează parcursul de învățare a unei limbi străine și aprop(r)ierea de cultura vehiculată prin acea limbă.

În acest cadru, în lucrarea prezentă, apelând la tehnica interviului narativ biografic (vezi T. Vlad 1997), ne propunem să reconstruim, prin intermediul elementelor lingvistice ce structurează discursul unui individ, modul în care acesta își definește „convertirea” la o nouă identitate culturală și profesională.

Abordarea lingvistică se fundamentează pe lucrările teoretice elaborate de Jean-Michel Adam (1999; 2008; 2009), Jean-Michel Adam și André Petitjean, în colaborare cu F. Revaz (2007), Carmen Vlad (2003), Elena Dragoș (2000), Ligia Stela Florea (2018), Liana Pop (2009) ș.a.

Analiza noastră se bazează pe un interviu pe care i l-am luat Janei Páleníková¹ și, ulterior, l-am publicat în revista *Steaua*, anul III, nr. 5-6, 2002, p. 83-84, 95.

Interviul nostru se încadrează tipului de interviu semistrukturat, fiind bazat pe nouă întrebări² ce au căutat să surprindă și, în același timp, să evidențieze câteva aspecte relevante pentru modul de însușire a limbii române de către intervievată, și anume momentul primei întâlniri cu limba română, motivația alegerii sale, percepția evoluției României de dinainte și de după Revoluția din Decembrie 1989, implicarea sa în promovarea limbii, culturii și civilizației românești.

¹ Jana Páleníková s-a născut pe 24 august 1954, în Bratislava (Slovacia), oraș în care, de altfel, și-a construit și desăvârșit parcursul profesional. Absolventă a Universității „Komenský” din Bratislava, Jana Páleníková a studiat filologia franceză și cea română, alegând să aprofundeze și să profeseze în domeniul studiilor românești. Cu o lucrare de diplomă consacrată literaturii române interbelice și continuată cu o teză de doctorat ce a tratat o temă de actualitate la momentul respectiv, anume *Tradiționalismul și modernismul în romanele lui Camil Petrescu*, Jana Páleníková va fi un punct de referință nu doar pentru devenirea studiilor românești în Slovacia, ci, implicit, pentru promovarea literaturii și a culturii române în arealul slovac, printr-o susținută activitate de traducere și prin numeroase proiecte culturale.

² Întrebările au fost: „Pentru mine, ca român, este uimitor să constat stilul dv. impecabil de a vorbi românește. Chiar aș putea afirma, și nu greșesc deloc, că vorbiți mai corect decât un român! Cum ați învățat limba română? / Așadar, ați ales să vă specializați în limba și literatura română. Cui se datorează această alegere? / V-ați gândit vreodată că veți ajunge să împărtășiți altora acest «univers spiritual și cultural misterios», că veți învăța pe alții românește, că veți fi o adevărată ambasadoare a culturii românești? / Când ați vizitat pentru prima dată România? / Cum ați descrie România de dinainte și de după Revoluția din decembrie 1989? / Știu că recent ați fost premiată cu diploma de onoare pentru promovarea culturii române de către Ambasada României din Bratislava. În ce a constat, cum s-a manifestat? / Care sunt proiectele de viitor? / Știu că anul trecut a fost reînființată Societatea culturală româno-slovacă. Care sunt obiectivele ei? / Care sunt proiectele Societății?” (vezi Páleníková 2002).

2. Analiza interviului

Analiza pe care o realizăm în continuare se bazează, în exclusivitate, pe câteva secvențe textuale excerptate din interviul publicat (vezi, *supra*, **1. Introducere**) prin intermediul cărora am căutat să surprindem elementele lingvistice ce structurează discursul interviewatei, evidențiind astfel maniera în care se produce și/sau se construiește discursul despre sine în procesul de învățare a limbii române.

Istoria personală a apropierii și, mai apoi, a „convertirii” la limba română se articulează pe aducerea în prezent, prin intermediul relatării, al povestirii, a unui timp trăit odinioară și care, prin actul rememorativ, este rețrăit.

Astfel, printr-o secvență narativă, caracterizată prin prezența verbelor la indicativ, perfect compus și imperfect (*a fost, mă pregăteam, am vrut, nu exista, figura, am optat*), ni se descoperă prima întâlnire a Janei Páleníková cu limba română, întâlnire realizată prin intermediul cărților și declanșată de pregătirea pentru examenul de admitere la facultate: „Primul meu contact a fost «livresc», pe vremea când mă pregăteam pentru examenul de admitere la Facultatea de Filosofie a Universității «Komensky» din Bratislava.” (Páleníková 2002, 83), motivul alegerii limbii române fiind unul exclusiv de natură administrativă, și anume imposibilitatea de a studia limba dorită, anume franceza, altfel decât în combinație cu slovacă sau româna:

„Încă din timpul studiilor mele liceale am vrut să studiez limbile romanice, în mod deosebit limba franceză. În anul admiterii mele la facultate nu exista însă alegerea liberă a specializării de studii, combinațiile fiind stabilite de Ministerul Învățământului. Astfel, în anul respectiv limba franceză figura în două combinații, fie cu limba slovacă, fie cu limba română. *Eu am optat nu pentru slovacă, ci pentru o altă limbă romanică, și anume română.*” (Páleníková 2002, 83; subl.n. – M.A.).

Prezența negației de constituent *nu* în enunțul afirmativ-declarativ de la finalul secvenței narative, întărită de conjuncția coordonatoare adversativă *ci*, atenționează cititorul că ceea ce urmează să fie spus este deosebit de important, pentru că justifică alegerea interviewatei pentru destinul ei profesional. De asemenea, la focalizarea atenției asupra importanței confesiunii contribuie, pe lângă exprimarea subiectului prin pronumele personal de persoana I, singular („eu am optat”, nu altcineva), și structura apozitivă care explicitează și delimitează substantivul-bază: „pentru o altă *limbă romanică*, și anume *română*” (subl.n. – M.A.), construct cu rol metalingvistic, întrucât include și definește româna ca aparținând familiei limbilor romanice.

Așa cum se poate observa, această secvență narativă arată că experiența lingvistică de învățare a unei limbi străine, i.e. romanice, de către interviewată nu este singulară, aceasta fiind și o foarte bună cunoscătoare a limbii franceze. În ciuda acestui fapt, prezența expresiei adverbiale *drept dovadă* din următoarea secvență narativă vine în fapt să tranșeze, să justifice și să argumenteze opțiunea interviewatei, înclinând definitiv balanța spre studierea limbii române:

„Dacă la începutul studiilor mele universitare, limba mea de preferință a fost franceza, pe parcurs, însă, aceasta a fost înlocuită de română. *Drept dovadă*, Facultatea am absolvit-o cu o lucrare de diplomă din literatura română.” (Páleníková 2002, 83; subl.n. – M.A.).

Însă, în ceea ce privește româna, dacă, la început, la baza alegerii studierii acesteia au stat factori externi, de natură administrativă, după cum am putut constata pe baza primei secvențe narative discutate, punctul de cotitură, de răscruce va sta sub semnul motivației personale, al alegerii asumate, fiind marcat exclusiv de întâlnirea cu profesorul Eugen Negrici la sfârșitul primului an de studenție:

„A venit în anul 1974, când grupa noastră – formată din șaptesprezece fete și un băiat – abia terminase primul an. Asta însemna că la sosirea dumnealui știam doar primele douăzeci de lecții dintr-un manual de română pentru străini și ne obișnuisem să folosim corect conjunctivul. Atât.” (Páleníková 2002, 83).

Amprenta puternică a întâlnirii cu profesorul E. Negrici a rămas neștersă în memoria afectivă a intervievatei:

„Și, dintr-o dată, a apărut un om extraordinar, cu mintea deschisă, care a început să ne vorbească despre literatură, despre scriitori, despre Eminescu și «Luceafărul», despre România, istoria și prezența ei pe scena lumii, în așa fel încât înaintea noastră se deschidea un orizont cu totul diferit de cel pe care l-am cunoscut până atunci. Sub influența personalității lui puternice și îndrumarea lui, ne-am simțit foarte tare atrași de «elementul» românesc, am început să citim literatura română și, împreună cu el, am pregătit pentru colegii noștri, studenți la alte limbi romanice, câteva serate românești unde am prezentat folclorul românesc, poezia și muzica populară, am proiectat niște filme documentare despre România ș.a. Dintr-o dată, eu personal m-am simțit atrasă de un univers spiritual și cultural misterios care merita dezvăluit, cunoscut și studiat.” (Páleníková 2002, 83).

Așa cum se poate observa, această secvență descriptivă, în care intervievata construiește portretul moral al profesorului E. Negrici („un om extraordinar, cu mintea deschisă”, „personalitatea lui puternică și îndrumarea lui”; subl.n. – M.A.), încapsulează și comentariile culturale ale acesteia ce evidențiază impactul nu doar asupra ei, ci și asupra colegilor ei, redat prin întrebuițarea verbelor și a pronomelor personale de persoana 1, plural („care a început să ne vorbească despre literatură, despre scriitori, despre Eminescu și «Luceafărul», despre România, istoria și prezența ei pe scena lumii [...]”; *ne-am simțit* foarte tare atrași de «elementul» românesc, *am început să citim* literatura română și, împreună cu el, *am pregătit* pentru colegii noștri, studenți la alte limbi romanice, câteva serate românești unde *am prezentat* folclorul românesc, poezia și muzica populară, *am proiectat* niște filme documentare despre România ș.a.”; subl.n. – M.A.), ceea ce transformă enunțul final al acestei secvențe în corolar al momentului declanșator al determinării sale de a studia în principal limba

română: „Dintr-o dată, eu personal m-am simțit atrasă de un univers spiritual și cultural misterios care merita dezvăluit, cunoscut și studiat.” (subl.n. – M.A.).

Pe lângă cursurile oferite de facultate, interviuata a reușit să aprofundeze și să dobândească excelente competențe de comunicare și datorită burselor de specializare la Universitatea din București (1975, 1978), respectiv în anii '80, când a „participat de trei ori la Cursurile de vară, de data aceasta ca invitată a Uniunii Scriitorilor”. (Páleníková 2002, 84).

Desigur că pasiunea și interesul științific pentru limba română au putut fi continuate prin cooptarea Janei Páleníková în corpul profesoral al catedrei de Romanistică, secția română, după cum mărturisește:

„Când am aflat însă că la catedra de romanistică, la secția română, s-a eliberat un post de asistent universitar, n-am ezitat nici o clipă să mă înscriu la concurs. Asta s-a întâmplat în anul 1985. Am obținut postul și de atunci predau istoria literaturii române, conduc seminariile de traducere și, dacă e nevoie, fac și curs practic. De fapt, cu acest curs, mi-am început cariera pedagogică.” (Páleníková 2002, 83; subl.n. – M.A.).

cea ce-i va oferi interviuatai șansa de a transmite generațiilor de studenți cu care a interacționat cunoștințele dobândite și pasiunea pentru obiectul studiat:

„Îmi place să lucrez cu tinerii curioși, să le deschid ochii, așa cum mie mi i-a deschis profesorul meu. Situația se repetă de fiecare dată cu studenții din anul întâi și sunt foarte bucurătoare când re trăiesc împreună cu ei dezvăluirea dificultăților limbii române și a misterelor literaturii.” (Páleníková 2002, 83; subl.n. – M.A.).

Un alt element important în „convertirea” interviuatai îl reprezintă și modul în care aceasta se raportează identitar comparativ nu doar la cultura română, ci și la români, aprecierea ei anulând dicotomia *trecut/prezent*, *înainte de 1989/după 1989*, surprinsă prin alternarea verbelor la indicativ, perfect compus, cu cele la indicativ, prezent:

„De la început trebuie să subliniez că în România m-am simțit întotdeauna foarte bine și nu spun asta din politețe. Am călătorit destul de mult prin țară, cunosc o mare parte a ei, am vizitat diferite locuri, am fost prin familii și peste tot – înainte sau după revoluție – am fost primită ca și cum aș fi de-a lor. În această privință nu există nici o deosebire între înainte și după. Nu vorbesc însă de condițiile de viață, de cunoscutele aspecte negative. Acolo deosebirea dintre ceea ce a fost și ceea ce este e enormă. Cunosc România destul de bine, nu numai prin prisma unui turist care petrece două săptămâni la mare.” (Páleníková 2002, 84; subl.n. – M.A.).

Și continuă:

„Pentru mine, România e o țară minunată, o țară a înălțimilor, la care noi slovaci nici n-am visat, mă gândesc la dezvoltarea culturii și la succesele ei pe plan european, dar și a prăpăstiilor, adică sărăciei, mizeriei, pe care, spre norocul nostru, noi nu le-am cunoscut.” (Páleníková 2002, 84; subl.n. – M.A.).

Resimțită ca incompletă, această secvență explicativ-argumentativă este legată, printr-un construct cu rol de conector argumentativ, de o secvență declarativă din care transpare sensibilitatea afectivă a interviuatei pentru România și pentru limba română:

„Și încă ceva. Obişnuiesc să spun că România e, într-un fel, o țară ce deține puterea de a încânta. Oricine o vizitează trebuie să se îndrăgostească de ea, în cel mai bun caz, să nu rămână indiferent. Este cazul meu și al studentelor mele. Toate suntem ca vrăjite. Din cele nouă fete, care anul viitor își vor termina studiile, șapte le vor termina cu limba română ca specializare. Faptul acesta are pentru mine prețul unei victorii mari și mă încurajează să mă zbat în continuare pentru limba română concurată de alte limbi mai «mari».” (Páleníková 2002, 84; subl.n. – M.A.).

Remarcăm aici că discursul interviuatei se construiește proiectiv pe axa prezent/viitor, fiind evidențiat prin alternarea verbelor la indicativ, prezent, cu cele la indicativ, viitor.

Așadar, putem spune fără să greșim că fascinant rămâne modul în care Jana Páleníková reușește să ne facă martori ai conectării prezentului (= momentul interviului) cu trecutul și cu viitorul. De exemplu, structura verbală la conjunctiv cu valoare de imperativ „Să fiu sinceră!”, din următoarea secvență, ce subliniază atitudinea interviuatei jucând un rol argumentativ cu efect imediat, se transformă în liantul ce unește două axe temporale ce organizează actul rememorativ impregnându-l cu autenticitate și sinceritate nu doar față de propria persoană, ci și față de noi ceilalți: „Să fiu sinceră! Atunci nici nu mi-a trecut prin cap că această limbă – pe vremuri, pentru mine o mare necunoscută – va avea rolul decisiv în viața mea profesională.” (Páleníková 2002, 83; subl.n. – M.A.).

3. În loc de concluzii

În lucrarea noastră, am căutat să surprindem, prin secvențele textuale analizate, maniera în care Jana Páleníková se redefineste și își definește, din perspectiva limbii române, „convertirea” la o nouă identitate culturală și profesională, actul rememorativ declanșat de interviu permițând interviuatei să își rescrie biografia personală. Așa cum s-a putut constata, metafora „convertirii” la această nouă identitate coincide în cazul Janei Páleníková atât cu percepția și proiecția acesteia în mediul cultural românesc, cât și cu procesul de însușire a limbii române, compus din trei etape, și anume: prima etapă în care interviuata descoperă limba română, a doua etapă ce coincide cu formarea propriu-zisă (anii de studenție, bursele de studiu și cursurile de vară) și a treia etapă, în care aceasta devine un transmitător și mediator al transferului de cunoștințe, întrucât are toate calitățile și competențele de a forma noi generații de studenți. Spre deosebire

de alte specii caracteristice literaturii „de frontieră” (i.e. memorii, jurnal, autobiografie etc.), toate secvențele discutate, ce atribuie statut de biografie lingvistică textului nostru, se caracterizează prin coeziune și coerență, fiind realizate, la nivel macrotextual, prin secvențele dialogice sau prin alternanța replicilor de tip întrebare/răspuns, iar, la nivel microsecvențial, prin elementele lingvistice de tip verbe (epistemice, de opinie, de percepție, volitive etc.), conectori pragmatici, pronume personale (preponderent, de persoana I, singular și plural), adjective (calificative și pronominale posesive și demonstrative) etc. ce construiesc discursul Janei Páleníková.

Referințe bibliografice

- Adam, Jean-Michel. 1999. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan.
- Adam, Jean-Michel. 2008. *Lingvistică textuală. Introducere în analiza textuală a discursurilor*. Traducere de Corina Ifimția. Prefață de Rodica Nagy. Iași: Institutul European.
- Adam, Jean-Michel. 2009. *Textele. Tipuri și prototipuri. Povestire, descriere, argumentație, explicație și dialog. Răspunsuri originale pentru analizele de texte: recunoașterea secvențelor*. Traducere de Cristina Stanciu. Iași: Institutul European.
- Adam, Jean-Michel, Petitjean, André, în colaborare cu F. Revaz. 2007. *Textul descriptiv. Poetică istorică și lingvistică textuală cu aplicații, exerciții și răspunsuri*. Traducere de Cristina Strătilă. Prefață de Vasile Dospinescu. Iași: Institutul European.
- Dragoș, Elena. 2000. *Introducere în pragmatică*. Cluj: Casa Cărții de Știință.
- Florea, Lîgia Stela. 2018. *Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire*. Seconde édition revue et augmentée. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
- Pop, Liana. 2009. *Mărci lingvistice și orientare discursivă*, în Rodica Zafiu, Adina Dragomirescu, Alexandru Nicolae (coord.), *Limba română: controverse, delimitări, noi ipoteze. Actele celui de-al 9-lea Colocviu al Catedrei de Limba română*, vol. II. București: Editura Universității din București, p. 225-241.
- Simina-Suciu, Maria-Magdalena. 2024. *Biografia lingvistică. Abordare generică și culturală*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
- Vlad, Carmen. 2003. *Textul aisberg. Teorie și analiză lingvistico-semiotică*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Cluj: Casa Cărții de Știință.
- Vlad, Tudor. 1997. *Interviul. De la Platon la Playboy*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Surse

- Páleníková, Jana. 2002. „Convertirea” mea la limba română. Interviu realizat de Maria Aldea. În „Steaua”, anul III, nr. 5-6, p. 83-84, 95.

Florina-Maria BĂCILĂ
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**„Fără margini, fără moarte”:
despre expresia lingvistică
a nemuririi în poezia
lui Traian Dorz**

Abstract: („Fără margini, fără moarte”: on the linguistic expression of *immortality* in Traian Dorz’s poetry) Our paper aims at taking into consideration the expressive meanings of some phrases (adjectival / adverbial) with the structure *fără* ("without") + noun, showing their role in building the lyrical universe of Traian Dorz – a contemporary Romanian writer whose work is, undoubtedly, the fruit of spiritual experiences that decisively marked his biographic journey. We will have in view the fact that such stable phrases (registered in the Romanian language dictionaries or, on the contrary, absent due to their originality) materialise – in the selected sequences from some representative poems for his artistic and existential belief – mostly figurative meanings, including when they appear successively or alternatively with semantically equivalent elements, such as certain formations with the prefix *ne-* or the constructions built with *a fi* ("to be") or *a avea* ("to have") in the negative form and the bases of those precise derivatives. Apart from the illustration of such meanings, using these stable groups in Traian Dorz’s poetry contributes to shaping a complex vision of what ascension towards mystical knowledge and, in equal measure, being, confession, artistic creation, the communion with God and with the peers, but, mostly, *immortality*, in its unrepeatable complexity, are all about.

Keywords: *phrase, Grammar, Semantics, Stylistics, mystical-religious poetry.*

Rezumat: Lucrarea noastră își propune să ia în discuție semnificațiile expresive ale unor locuțiuni (adjectivale / adverbiale) cu structura *fără* + substantiv, semnalând rolul lor în configurarea universului liric al lui Traian Dorz – un autor român contemporan a cărui operă constituie, incontestabil, rodul unor experiențe spirituale ce i-au marcat în mod decisiv parcursul biografic. Vom avea în vedere faptul că asemenea sintagme stabile (înregistrate în dicționarele limbii române sau, dimpotrivă, absente tocmai în virtutea ineditului lor) antrenează – în secvențele selectate din câteva poeme reprezentative pentru crezul său artistic și existențial – îndeosebi accepții figurate, inclusiv atunci când ele apar în succesiune ori în alternanță cu elemente echivalente semantic, cum sunt anumite formații cu prefixul *ne-* sau construcțiile alcătuite din *a fi* ori *a avea* la forma negativă și bazele de la care s-au format derivatele respective. Pe lângă ilustrarea unor atari semnificații, utilizarea acestor grupări stabile în poezia lui Traian Dorz contribuie la conturarea unei viziuni complexe cu privire la ceea ce presupun ascensiunea pe calea cunoașterii mistice și, în egală măsură, ființarea, mărturisirea, creația artistică, relația de comuniune cu Dumnezeu și cu semenii, dar, mai ales, *nemurirea*, în complexitatea ei inimitabilă.

Cuvinte-cheie: *locuțiune, gramatică, semantică, stilistică, poezie mistico-religioasă.*

Introducere

Derivatele cu prefixul *ne-* (unele dintre ele – atipice: *nehotar*, *nemargine*, *nemăsură*), aparținând aceleiași sfere semantice, cunosc o frecvență notabilă în poezia lui Traian Dorz (Băcilă 2016, 29 ș.u.), actualizând (în ocurențele lor numeroase), pe lângă semnificația proprie, mai ales accepții sugestive, ilustrate și prin intermediul unor construcții (cvasi)sinonime, cum sunt cele cu verbele *a avea* ori *a fi* la forma negativă, urmate de substantivele de la care s-au format derivatele menționate, sau locuțiunile (adjectivale / adverbiale) alcătuite din prepoziția *fără* (< lat. *foras* „afară”) – „care indică ideea de lipsă, de excludere, opunându-se ca sens, în general, prepoziției *cu*” (Pană Dindelegan (coord.) 2020, 305) – și bazele respective: „Unele atribute, complemente circumstanțiale de mod sau nume predicative formate din substantive cu prepoziția *fără* sunt echivalente cu un adverb, adjectiv sau participiu negative” (** 1966, 359). La asemenea structuri și valențe de sens ne vom referi în continuare.

Împărăția Cerurilor

„Negația *desfășurează*, dacă e luată în înțelesul ei absolut. Dar în înțelesul ei obișnuit negația *respinge*; într-o privință poți spune [...] că negația doar *restrânge*; în orice caz, fie că atacă însuși faptul de a fi sau numai felul de a fi, negația *suspendă* [subl. aut.]” (Noica 1996, 178-179).

Într-adevăr, întâlnirea cu Divinitatea suprimă (în direcție semantic pozitivă!) limitele și limitările, sfidându-se, astfel, normele și granițele impuse de sfera teluricului, dar nu ca rezultat al intenției de distrugere a unor precepte general-valabile, ci ca propensiune înspre eternitatea lipsită de constrângerile adesea artificiale ale acestei existențe, înspre trăirea în plenitudine a prezenței lui Dumnezeu. Tocmai de aceea opera dorziană cuprinde sute de poezii care fac referire la ceea ce se numește *lumea de Dincolo* – *loc*, *timp* și, concomitent, *stare* cutremurătoare a ființei umane, aspirație ardentă spre descoperire și cunoaștere, pentru a-și depăși propria condiție, ca expresie a libertății care învinge apăsarea concretului și sentimentul tragic al morții, având drept țintă finală identificarea totală cu experiența esențială a adevăratei ființări. În consecință, actul mărturisirii, în creația artistică, a credinței, prin care se trasează un întreg parcurs existențial, pecetluit definitiv de amprenta legăturii cu Dumnezeu, se plasează sub auspiciile iubirii, ale sacrificiului deplin conștientizat și asumat – reper al trăirii pe pământ, dar cu toate năzuințele îndreptate spre Cer, pornind de la cele mai neînsemnate puncte din cotidian până la absolutul întâlnirii cu El, care include împlinirea certă a făgăduințelor răsplătirii.

Ca atare, sunt de semnalat, mai întâi, ocurențele locuțiunilor adjectivale de acest tip (cu rol de atribute adjectivale ori de nume predicative) în vecinătatea unor substantive (inclusiv din sfera temporalității) care, prin semnificația grupului nominal creat, conturează imaginea Împărăției Cerurilor, privite, în primul rând, ca lăcaș al lui

Dumnezeu, ca Împărăție a Luminii și a Adevărului, dar și ca perspectivă a „ieșirii” din timpul limitat, a intrării în dimensiunea veșniciei, unde astfel de bariere nu există:

„Eu mi-am făcut din Tine, Iisuse-Dumnezeu, / și Țintă, și Credință, și tot ce am mai sfânt, / și Ție Ți-am dat viața și tot ce am al meu; / pe viață și pe moarte, al Tău, Iisuse, sînt¹! // Tu ai făcut din mine – din rob, precum eram, / un fiu iubit la care un nume sfânt i-ai pus, / mi-ai rânduit o slavă, mi-ai dat un cer și-un neam / și-o-mpărăție care e-n veci **fără apus**.” (CBir 158, *Eu mi-am făcut din Tine*)²;

„Tu vei aduce Răsăritul / **vieții fără de apus**, / vei pune plânsului sfârșitul / și-n cununa-vei fericitul / prinos curat ce Ți-au adus.” (Cînd 30, *Atunci când vei veni...*);

„O, Patrie-ndelung dorită, / spre care năzuiesc mereu, / cu ce ajungere slăvită / vrei să m-aștepte Dumnezeu! / Deschide-mi-te de departe, / cu toate sfintele-ți intrări, / să-mi intre-n **viața fără moarte** / Biruitoarele Cântări!...” (CBir 81, *O, Har primit*);

„... Mă duc numai puțin de-o parte / să odihnesc un ceas, apoi, / în **Dimineața-Fără-Moarte**, / cu Domnul voi veni la voi!...” (CBir 89, *Mă duc să dorm puțin...*); de remarcat, în ultima secvență citată, termenul poetic interpretabil drept substantiv propriu compus (scris cu inițială majusculă la fiecare element component). În plus, se observă că *fără* se poate alătura lui *de*, formând prepoziția compusă *fără de*.

„Între ele, de cele mai multe ori, nu există diferențe de sens, putând fi folosite una în locul celeilalte. Totuși, limba literară actuală preferă prepoziția simplă *fără*, în timp ce *fără de*, mai veche, se folosește mai mult în limba populară” (*** 1966, 360).

În unele situații, sintagmele sunt integrate în pasaje care evidențiază ilimitarea salvatoare (în spațiu, în timp, în profunzime), de obârșie divină, exprimată, printre alte procedee, cu ajutorul acestor grupuri nominale:

¹ În textele poeziilor lui Traian Dorz publicate, la noi, în ultimele decenii, întâlnim frecvent forma *sunt* (în conformitate cu norma actuală de flexiune a verbului *a fi*), deși întotdeauna poetul și-a manifestat, explicit sau indirect, preferința pentru *sînt* – formă verbală întrebuințată în toate volumele sale tipărite la edituri din străinătate înainte de 1989 și realizate exclusiv pe baza manuscriselor originale –, motiv pentru care a și așezat-o, de nenumărate ori, în rime, mai ales că era vorba despre respectarea unei norme literare a epocii respective. De aceea, deși poate crea impresia de inconsecvență, inclusiv editorii volumului din care am citat poezia de mai sus au optat pentru forma *sînt* atunci când aceasta apare la final de vers – soluție pe care, de altfel, am adoptat-o și noi ori de câte ori s-au ivit asemenea situații.

² Spre a nu îngreuna parcurgerea trimiterilor, am optat, în lucrarea de față, pentru notarea, în text, a referirilor (cu abrevieri) la volumele (aparținându-i lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvențele lirice ilustrative, alături de numărul paginii / paginilor la care se află pasajul respectiv și de titlul poeziei. Evidențierile grafice realizate în fragmentele extrase din întreaga operă dorziană (exceptându-le pe cele cu caractere cursive, care sunt ale autorului ori ale editorilor) ne aparțin.

„O, al Veșniciei mele Dulce și Puternic Far, / Tu-mi arăți mereu mai scumpe
farmuri fără de hotar / și mă treci prin stăvilarul Timpului încet și greu, / să cuprind
Nemărginirea strânsă-n Tine, Domnul meu!” (CCm 79, *Am lăsat în urmă lumea*).

Însăși trăirea copleșitoare din ceasul de taină al împărtășirii, în rugăciune, cu Hristos anulează barierele temporale și spațiale; structura versurilor devine aproape redundantă, prin construcția cu *de* antepusă locuțiunii adjectivale, iar adverbul *atât* are semnificație de cantitativ nedefinit, utilizat pentru aprecierea graduală superlativă, dublată de o intonație specială cu caracter exclamativ (*** 2005, 163): „Afundă-ne, Iisuse, atunci în tot **Cuprinsul / atât de fără margini** și-atât de fericit, / să ardă-n veci din sine de-a pururi nemaistinsul / fior al însoțirii în care ne-am unit!” (CVeșn 9, *O, glasul meu cel veșnic*).

De-a lungul operei lirice a lui Traian Dorz, nu sunt deloc rare mărturisirile în legătură cu mult visatul „cer nou și pământ nou”, iar imaginea Împărăției Cerurilor se conturează – sub imperiul textelor biblice – ca o nuntă (Băcilă 2016, 401 ș.u.) de proporții cosmice, într-un univers maiestuos, ca veritabilă sărbătoare a spiritului, despovărare de dor și încununare cu valențe aparte, regăsire inseparabilă între Mirele Etern și natura umană, reunind definitiv Cerul și pământul într-o explozie a bucuriei fără sfârșit, refăcând unitatea originară a ființei, în întreaga-i complexitate. Este vorba, cu alte cuvinte, despre împlinirea certă a promisiunii pentru comunitatea tuturor credincioșilor (și pentru fiecare dintre ei), care I-au slujit lui Dumnezeu (ca fii ascultători, în veghe neobosită) și vor fi răsplătiți cu pecetea eternizării la sărbătoarea unică din slava Împărăției Cerești: „Și va urma, Iisus Iubit, / nespusa strălucire / **a Nunții fără de sfârșit** / unui norod preafericit / cu cel mai Scump și mai Dorit / Mântuitor și Mire!...” (CCm 60, *La Nunta noastră*);

„Primăvară Dulce, drumu-i încă sloi, / zarea-i încă umbre, mersul, tot suiș, / până unde-i oare încă pentru noi / noapte, numai noapte fără luminiș? // – Vine, vine, vine Ziua fără-Apoi, / **Nuntă fără capăt, har fără-afinșit**, / crucea numai raze, cerul numai noi, / slava numai **slavă fără de sfârșit**.” (CNem 102, *Mi-am luat prin soare*).

Sucesiunea în ascendență a grupurilor nominale cu locuțiuni adjectivale trimite, prin intermediul asocierilor generate astfel, la ideea continuității neîntrerupte, a eliberării de sub spectrul lumii fizice, a imensității divine, redând expresiv, prin conținutul acestor elemente, gradul intensității maxime. Mesajul versurilor certifică faptul că nemărginirea, lipsa oricărui tip de constrângeri, „caracterul ineputabil al manifestărilor” (Constantinovi 2005, 198) Divinității reprezintă o trăsătură intrinsecă a Sa și, implicit, infinitul la care poetul se raportează permanent.

Iubirea lui Dumnezeu vs iubirea omului

Pentru valențele semantice legate de absența limitelor în iubire, ca trăsătură definitorie a lui Dumnezeu, se întrebuințează aceleași locuțiuni (cu utilizări adjectivale / adverbiale și cu funcție sintactică de nume predicativ ori de circumstanțial de mod cu

sens cantitativ), relevând, pe lângă semnificațiile propriu-zise, și sensul figurat (de superlativ absolut) „foarte mare, foarte întins”, „foarte puternic, foarte mult, intens” sau accepția metaforică „atotputernic și veșnic”: „... Toate gândurile mele, doar iubire, / împletite-n rugăciune liniștit, / se înalță printre lacrimi, mulțumire / peste ceruri, pân-Acolo, dăruire / **Inimii ce fără margini m-a iubit!**” (CÎnd 106, *Când gândesc...*); „O, ești Frumos cum e Iubirea, / dumnezeiescul Har slăvit, / **Iubirea** care, ca și Tine, / e **fără margini și sfârșit!**” (CCm 143, *În fața Ta plec ochii umezi*); „**Iubirea Ta** n-are / un ultim salut, / e **fără de capăt** / ca **fără-nceput**.” (CCm 80, *Iubirea Ta*). Pe de altă parte, tiparul sintagmatic cu valoare adverbială este implicat în alcătuirea unor versuri consacrate dragostei sufletului uman pentru Divinitate, ca principiu al îndumnezeirii omului: „– O, cum aş vrea să-mi cresc un suflet / mai nalt ca tot ce-i omenesc, / cu el adânc și **fără margini**, / cât pentru toți, **să Te iubesc!**” (CCm 98, *O, cât de vrednic*). Iar în fața înfinitei iubiri primordiale a Cerului, reflectată concret în harul cu care ea îi înconjoară pe pământenii, omul nu poate răspunde decât printr-o puternică dragoste jertfitoare, care să învingă moartea și efemeritatea cotidianului – fapt relevat inclusiv prin construcții cantitative cu sens de superlativ, redat cu ajutorul propozițiilor relative introduse prin adverbul *cât*, cu verbul predicativ *a fi* la forma negativă:

„Tot ce pot eu să-Ți dau Ție / e puțin și trecător / și mă văd tot mai nevrednic, / și mă simt tot mai dator / – și **Tu meriți cât nu-s margini**, / și Ți-aș da și nu știu cât, / bogăția Milei Tale / mi-a făcut atât, atât!” (CNoi 85, *Cum voi răsplăti?*);

„Numai Ție, Doamne,-Ți sînt / **mai dator iubire / cât nu sunt pe-acest pământ / margini și oprire**.” (CBir 100, *Numai Ție, Doamne*). Și aceasta, în contrast cu toate opreliștile, riscurile și sacrificiile inerente pe drumul credinței și / sau al creației, asumate autentic, laolaltă cu aspirația spre conștientizarea profundă a imperativului de a depăși, în unitatea credinței, condiția umană, inherent supusă unor tipare existențiale, de a se elibera de granițele comune ale eului pentru a-L putea sluji pe deplin: „Seninul fericit sub care / am ars pe-al rugăciunii-altar / să ne-amintească-n veci că-n **jertfa / pentru iubire nu-i hotar**.” (CÎnv 178, *O, toate ne-amintesc...*);

„A fost **o Cruce**, Una numai, / în care este-al Vieții har, / atât de grea și-atât de mare / **că nu-i măsură, nici hotar** / – și-oricâte cruci mai sunt pe lume, / și-oricâte forme ar avea, / niciuna n-a fost – și nici toate / de mari și grele-atât cât Ea. // Pe Crucea Asta, doar pe Asta, / S-a-ntins **o Jertfă**, Una doar, / atât de grea și-atât de mare / **cât nu-i măsură, nici hotar** / și-oricâte jertfe-ar fi pe lume, / și orice preț mare-ar avea, / niciuna nu e – și nici toate / de-un preț dumnezeiesc ca Ea. // În Jertfa Asta, doar în Asta, / e-**o mântuire**, Una doar, / atât de grea și-atât de mare / **cât nu-i măsură, nici hotar**, / dar sufletele lumii toate, / oricâtă vină ar avea, / își au pentru-ale lor păcate / răscumpărarea-n veci în Ea!” (CBir 97, *A fost o Cruce...*; în acest caz, propozițiile subordonate consecutive sau cantitative, introduse prin conjuncția *că* și, respectiv, prin adverbul relativ *cât*, devin mijloace expresive ale intensității maxime).

În definitiv, dragostea este singura care conferă sufletului dimensiuni eterne, umplându-l de bucuria de a fi și de a dăruia, de frumusețea trăirii continue în lumina preceptelor lui Dumnezeu, El Însuși echivalent, prin definiție, cu iubirea nemuritoare. Ecourile ei sacre sunt nemărginite precum infinitul Său, unde își are obârșia, la fel ca orice alt dar oferit sufletelor dedicate ascultării și slujirii Lui:

„O, ceas al Rugăciunii, ce cântec e-n văzduh, / ce scări pe care îngeri se suie și pogoară, / ce leagăn de lumină în care Sfântul Duh / ființa mea cea nouă în slavă mi-o-nfășoară!... // Tu treci prin Timp topindu-l și-aripa Ta de har / mă nalță-n armonia ce arde și vibrează, / iar când din nou mă-ntoarce **o fără de hotar / iubire** de prin toate mai cald mă-mbrățișează.” (CDr 68, *O, ceas al Rugăciunii!*).

Iată, în acest sens, alte două pasaje în care grupările locuționale ce fac referire la perenitatea iubirii izvorâte, în viziune creștină, din Dumnezeu sunt substituite prin construcții cu *a fi* la forma negativă, urmat de substantive sinonime (din aceeași sferă semantică): „Slăvit să fii, Iisuse, Bogatul meu Stăpân, / eu, pentru-a Ta iubire, dator în veci rămân, / Te voi slăvi de-a pururi mereu mai fericit, / **că-n dragostea cerească nu-s margini, / nici sfârșit.**” (CNoi 83, *O, n-am să uit*); „**Dragoste**, ceresc întins, / mare ești **cât nu-i cuprins**, / dulce ești cât nu-i nectar, / **scumpă ești cât nu-i hotar**, / bună ești cât nu-i cuvânt, / tu ești cerul pe pământ...” (O 419, *Dragoste-a lui Dumnezeu*). Nu o dată, locuțiunile cunosc „variante” cu iz poetic și arhaic, asociate în structuri coordonate, spre a evidenția relația *iubirii* cu sacrificiul asumat după model hristic:

Cerului răscumpărat. // Lângă harul Tău divin / vin cu gândul și suspin, / inima să mi-o alin, / sufletul să mi-l închin. // Peste fața Ta răsar / cerurile de cleștar, / **lacrimi fără stăvilă / și iubiri fără hotar.**” (CNem 65, *Sfânt Izvor însângerat*)

ori cu un alt concept biblic esențial – *adevăru*:

„Cât de străin îmi e cuvântul / de gândul meu, când vreau să spun / cum simt iubirea și-adevăru / cu sufletu-mi când le-mpreună! // Zadarnic m-am zbatut să aflu / un fel desăvârșit să pot, / în forme să-i cuprind lumina / și-n slove, simțământul tot, // Căci **dragostea** desăvârșită / și **adevăru n-au hotar** / când sufletul și le-mpreună / e sfânt, dar mut, ca un altar.” (CA 56-57, *Cât de străin îmi e*);

„Și du-mă, Sfânt Cântec, / la starea de har, / în care-**Adevăru** / e **fără hotar**. // Și lasă-mă unde / voi ști c-am găsit / **iubirea** deplină / și **fără sfârșit!**” (CCm 68, *O, Sfânt Cântec, vino*).

„Ceea ce subliniază atât poeții mistici, cât și comentatorii lor este faptul că poezia mistică e rodul unei viziuni, al unei revelații care își găsește singură modalitățile de expresie, dincolo de controlul și voința autorului.” (Ioniță 2014, 207).

Într-adevăr, Hristos e înfățișat în frumusețea-I incomparabilă, cu pasiune sacră și adorație nesfârșită, prin intermediul unor versuri ce relevă artistic ideea de superlativ absolut cu ajutorul unor acumulări sugestive; astfel are loc transfigurarea exterioară și lăuntrică generată de atingerea Lui inconfundabilă, sublimată, plină de iubire, ceea ce amplifică în mod constant dorul de veșnicie al sufletului ajuns la întâlnirea cu El și însetat de infinitul divin – fundament al procesului de continuă înnoire ființială: „Mi-a sfințit odată fața / dulcea-I sărutare, / **dorul după El** de-atuncea / crește tot mai mare – / **fără margini, fără moarte, crește** tot mai mare.” (CCm 150, *Unde-i Domnul meu?*). În felul acesta, dorul copleșește și învinge limitele existenței comune (inclusiv spațiul și timpul, în care Cel depărtat vremelnice e, de altfel, mereu prezent, prin modul cum relaționează cu cel „înlățuit” de dor, într-o experiență de excepție), prelungindu-se înspre eternitate. În consecință, răspunsul uman la întâlnirea cu Divinitatea conduce, cu necesitate, la transformare lăuntrică și exterioară, la sfințenie și sfințire, la practicarea neîncetată a virtuților, într-un proces de restaurare a minții și a inimii, de înălțare către Dumnezeu, până la asemănarea cu El. Iată și alte versuri care susțin cele menționate deja, subliniind – prin intermediul structurilor cu verbele *a avea* sau *a cunoaște*, urmate de substantive echivalente ca sens – unicitatea dragostei omului pentru Creatorul său, în directă legătură cu existența Lui dintotdeauna și într-o oarecare antiteză cu iubirea de semenii, precum și cu limitările condiției umane:

„O, crește-mi **iubirea**, Iubite Iisus, / în starea și-n locul în care m-ai pus! / Să port pretutindeni belșugu-i de har / și-a ei **revărsare să n-aibă hotar!**” (CCm 75, *O, crește-mi iubirea*);

„– Dar în iubirile acestea, / în toate-i un hotar ceresc, / o margine la care toate / se sting, se șterg și se sfârșesc, // Numa-**n iubirea Ta**, Iisuse, / **n-am nici hotar și nici sfârșit**, / pe Tine Te iubesc atâta / pe cât ești Tu: Nemărginit.” (CCm 97, *Iubesc pe-ai mei*);

„Iubirea mea, Iisuse, era atât de sus, / că **soarele ei dulce** părea că **n-are-apus**, / că cerul ei cel tânăr pe veci va fi așa... / – de ce-a putut o clipă să-i fie-atât de grea?” (CCnț 24, *Iubirea mea, Iisuse*);

„O, n-ai știut slăbia sărmanei mele firi / în care-mi duc **povara acestei mari iubiri** / și-n care-mi port **comoara acestei mari dureri** / **ce nu cunosc nici zare, nici margini nicăieri**, / că-n marea lor adâncă – și-n veșnicul lor foc / eu n-am pentru-amândouă nici lacrimă, nici loc, / că inima se rupe, că ochii se topesc, / că ele sunt din ceruri, iar eu sunt pământesc, / că ele sunt eterne, iar eu sunt trecător, / că are să mă frângă curând povara lor?...” (CUit 109-110, *Iisuse, o, Iisuse...*).

„Neajungerea limbii” și misterul extatic

Într-o serie de situații, mesajul versurilor dorziene, conceput și cu ajutorul unor atari grupări locuționale (purtând, uneori, mărcile gradării), certifică, fără putință de

tăgadă, că nu există niciun cuvânt la îndemână pentru a numi starea misterului indefinibil tocmai în virtutea faptului că este exprimabil prin atâtea manifestări și ipostaze ale ființei sau trăiri profunde datorite de Sus, împărtaşite cu Atotțiitorul – Esența vieții veșnice: „Tu cunoșteai cât sufeream / când ce spuneam era departe / de tot ce-am vrut, dar nu puteam / să-Ți spun cu **vorbe fără moarte**.” (CDr 195, *Tu ai văzut!*). Intimitatea cu El, desprinsă deplin de matca firescului, strălucirea și frumusețea Lui fără margini rămân de nemărturisit în cuvinte, mai ales că indescriptibilul se amplifică, depășind granițele comune și puterea de percepție a sentimentelor adânc umane, pe măsură ce grația divină se revarsă mai bogat, negând orice manifestare concretă a limitărilor pământești – incompatibile cu o asemenea stare – și înnoind continua adorare:

„Când mi-ai descoperit lumina / și Te-a văzut privirea mea, / nici gura mea nu poate spune, / nici gândul, ce frumos era. // Te-ador, Lumină neprivită, / Te-ador, Cuvântul nemaipus, / Te-ador, Iubire negrăită, / Te-ador, Iisus, Te-ador, Iisus... // De-atunci, de dați nenumărate / mi-mprospătezi același har, / dar graiu-i mai fără putere / și **gându-i mai fără hotar**.” (CS 215, *Când mi-ai descoperit lumina*).

În plus, determinările atributive reprezentate de locuțiuni contribuie la configurarea imaginii acelei lumini paradisiace, a strălucirii transcendente, a abandonului dimensiunii pământești și a înălțării îndelung așteptate spre o lume feerică, aureolată de biruința binelui autentic și a păcii de sorginte sacră, de frumuseți nepieritoare, de mulțumire și seninătate, de gloria nesfârșită și de măreția sfințeniei lui Dumnezeu, care înobilează și deschid drumul către nemurire: „Spre lumile Luminii aripile-am întins, / îndrăgostit de-al Slavei nemărginit Cuprins. // M-am ridicat pe scara nălțimilor de har / spre **Taina fără moarte și fără de hotar**.” (CCm 99, *Spre lumile Luminii*). O structură ce poartă amprenta redundanței create de utilizarea sinonimelor contextuale este și cea din versurile următoare, în care locuțiunile adverbiale cu semnificație superlativă sunt încadrate într-o secvență dedicată resurselor spirituale izvorâte nepuizabil din jertfa supremă de pe Golgota spre cei ce doresc să învingă frontierele efemerului, în ciuda tuturor opreliștilor, și să acceadă spre eternitatea împreună cu Dumnezeu: „Păduri de mâini se-nalță cerșind o fărmitură / și nor de buze arse așteapt-un strop de har, / – și **Cele Patru Taine se dau fără măsură, / și Cele Patru Brațe se-ntind fără Hotar...**” (CNoi 159, *Din locul unde sufăr...*). Așteptarea ardentă, proprie stării premergătoare întâlnirii din veșnicie, se reflectă în poezii impregnate de motive și alegorii desprinse din textele sfinte, cu ecouri în ceea ce implică sentimentul acut al dorului de El:

„Pământ de cântec și de lacrimi, / de foc ceresc și acru fum, / de la-nceputul lumii parcă / tot greu mi-ai fost cum ești acum. / O clipă doar mi-ai fost lumină, / iar după-aceea, ani și ani, / nu te-am umblat decât prin beznă, / printre primejdii și dușmani! // Dar te-am umblat, căci printre spinii / și printre șerpilor tăi trecea / cărarea unică spre Taina / ce fermeca ființa mea / și spre **Comoara fără moarte**, / și spre Ierusalimul

sfânt, / de dragul căroră-s în stare / să trec prin orișice mormânt. // Îndur această moarte vie / și-această viață moartă-ndur, / privind spre Slava ce-o să vie / cu cel mai fericit azur. / Trecând spre zarea ei divină / cu tot Trecutul împăcat, / pământ de beznă și lumină, / te las, – fii binecuvântat!” (CBir 72-73, *Pământ de cântec*).

Atribute ale Divinității / ale ființei umane

În numeroase alte poeme, locuțiunile conținând prepoziția *fără* determină substantive ce desemnează atribute de prim rang ale Creatorului, fapt identificabil inclusiv în utilizările lor adverbiale ori în alcătuirea unor definiții lirice cu substrat metaforic, potențând, în aceeași manieră sau prin sinonimele amintite, absența limitelor ce vizează și revărsarea darurilor inestimabile oferite de grația divină celor credincioși, reflectate, dincolo de orice bariere, în modul lor specific de a ființa. Totodată, asemenea structuri se înscriu în rândul celor cu efecte expresive, folosite adesea redundant (în asocieri bazate pe raportul de coordonare), spre a reda superlativul absolut în relație cu ideea desființării limitelor în ceea ce privește înfăptuirea miracolelor în viața urmașilor Săi din toate vremurile și din toate locurile. Este vorba despre următoarele:

- darul / harul divin:

„O, dulce darul unic al dragostei de Sus, / ce slavă pentru tine s-aduc eu lui Iisus? / Ce lacrimi și ce cânturi, / că-n tine, **dulce dar**, / mi-a dat **o bogăție** ce **n-are-n veci hotar...**” (CNoi 83, *O, n-am să uit*);

„Cu-atâta largă dărnicie / mi-ai dat mereu, mi-ai dat, Iisus, / din nesfârșita-Ți bogăție / atâtea **daruri** mi-ai adus! // Mi-ai revărsat, că **nu-i măsură** / să le cunoască-nregul preț, / cu bogăția lor umplură / cuprinsu-ntregii mele vieți.” (CCm 81, *Cu-atâta largă dărnicie*);

„Iisuse Drag, ce Crucea / prin sânge ai sfințit, / fă-mi ochii s-o privească / cucernic și smerit. // Fă-mi graiul să vorbească / tot mai adânc pătruns / de **harul fără margini** / ce-n ea pe veci e-ascuns.” (CCm 25, *Iisuse Drag, ce Crucea*);

„Cu Tine-am să mă laud, Iisuse, orișicând, / de Numele-Ți, cu dulce, voi pomeni întruna, / de mila Ta cea mare voi povesti plângând, / de dragostea Ta scumpă voi lăcrima cântând / că-n **haru-Ți fără margini** mă-nvălui totdeauna!” (CÎnv 42, *Cu Tine-am să mă laud*);

„O, dac-ar mai întoarce vreodată-acel timp sfânt / ca **harul fără margini** al lui Hristos să cheme, / cum l-ar căuta cei care sunt astăzi sub pământ, / cum l-ar primi cei care sunt astăzi sub blesteme!” (CVeșn 22, *O, dragoste respinsă*);

„Fie-vă **cerescul har** / **zare fără de hotar**, / aur scump în tot ce-ați strâns, / mângâiere-n tot ce-i plâns, / seninarea zărilor, / dragostea cântărilor, / frumusețea traiului / și răsplata raiului...” (CNoi 73, *Domnul fie-vă oricând*);

● mila:

„O, **milele Tale**, Preadulce Iisus, / cum **n-au** în vecie **hotar și apus** / și n-au în vecie nici seamăn, nici soț, / ci-s numai lumină și har pentru toți!” (CCnț 109, *O, milele Tale*);

„Cât de bogat ești Tu, Părinte! / – noi cerem, iar Tu dai și dai, / și bunătatea-Ți nu sfârșește, / și **marginii îndurării n-ai**, / și dragostea-Ți nu obosește, / și ori de câte ori venim / aceeași nesfârșită milă / și-aceleași mângâieri găsim!” (CVEșn 107, *Cât de bogat ești Tu...*);

● pacea:

„În întunericul luminii / ce-nvăluie Ființa Lui, / eliberat deplin de mine, / iubirii-n veci să mă supui. // Și-acolo-n **pacea fără marginii**, / pe veci ce nu se mai sfârșesc, / desăvârșirea împăcării / cu veșnicia s-o găsec!” (CÎnd 13, *Slăvită-mpărăție-a păcii*);

● lumina:

„Măreață Taină-a-mpărtășirii, / tu-n inimile noastre-ai pus / slăvita și dumnezeiasca / împreună cu Iisus. // Tu ai nălțat a noastre duhuri / pe culmi cu-atâtea slăvi și har, / de ne-a cutremurat extazul / **luminii fără de hotar**.” (CCm 46, *Măreață Taină-a-mpărtășirii*);

„Slavă nesfârșită, Doamne, / nesfârșitului Tău har / ce revarsă peste toate / **zarea fără de hotar / a luminii Tale**-n care / toate limpezi ne răsar, / fericind viața noastră, / – Slavă Marelui Tău Har!” (CNem 10, *Slavă nesfârșită, Doamne*);

„Slavă nesfârșită, Doamne, / nesfârșitului Tău har / ce-Ți revarsă peste toate / **raza fără de hotar / a luminii Tale**-n care / toate limpezi ne apar, / fericind viața noastră; / – Slavă dulcelui Tău har!” (CNem 88, *Slavă nesfârșită, Doamne!*);

„O, har ceresc, prin tine doar / întrezăresc, sperând, cununa, / **lumina**-n care **nu-i hotar**, / ci dragostea pe totdeauna!” (CA 18, *O, har ceresc!*);

● bucuria / fericirea:

„Sfârșească-se frumos călătoria / spre Canaanul nostru strălucit, / și-ajunși în el, să-ncepem **bucuria / cea fără marginii și fără sfârșit**.” (CNoi 175, *Sfârșească-se frumos*);

„Iisuse așteptat, Mesia, / îndură-Te din nou de noi, / deschide inimile noastre / măcar în ceasul de apoi. // Și-adu și-n sufletele noastre / al mântuirii răsărit, / făcând și **bucuria** noastră / **să n-aibă marginii, nici sfârșit**.” (CÎnd 69, *Ne-ai cercetat*);

„Mi-au spus-o mulți, în multe feluri, / cât ești de Bun și plin de har, / că **fericirea Ta și pacea, / și bucuria n-au hotar.** // **C-a Ta iubire n-are margini, / nici început și nici sfârșit,** / că nimeni și nimic, ca Tine, / nu-i vrednic a mai fi iubit.” (CCm 60, *Iisuse, când purtat de patimi*);

„O, de-aș fi-ntr-un munte singur, / numai eu cu Tine, / sau în larg de ape unde / nimeni nu-i cu mine – / să nu fie să m-audă nimeni lângă mine. // Ți-aș striga de-adânc din suflet / nu știu cum iubirea / care-mi nalță și-mi luminează / viața și simțirea – / **fericindu-mi fără margini** viața și simțirea.” (CCm 156, *Ce fierbinte e iubirea*);

- credința în forța decisivă a intervenției divine:

„Crede tare, crede sincer, crede cu un duh arzând, / **crede fără margini,** crede, / – stai neclătinat crezând. / Și orice minune-ai cere, vei primi așa cum cei, / dar să ai credință-atâta cât de mare-i prețul ei. // Dacă ceri, dar n-ai credință cât minunea s-o trăiești, / în zadar ți-e rugăciunea, căci nimic n-ai să primești. / Dacă **Domnul fără margini e-n Puternicia Sa,** / cere-I, dar și El îți cere o credință tot așa.” (CViit 109-110, *Nu mai este nimeni*);

- răbdarea:

„O, Duh Fierbinte al Iubirii, / înflăcărează-mă oricând, / **răbdarea mea să n-aibă margini,** / iertarea mea să n-aibă gând!” (CA 155-156, *O, Duh Preasfânt*);

- curajul:

„Iubirea mea aș vrea să spargă / cuvintele, trecând prin ele, / **curajul meu să-ntreacă margini** / și duhul meu să-ntreacă stele, / trecând, mereu trecând, să suie, / ca Steaua Nașterii întruna, / să se oprească doar Acolo / unde ești Tu, pe totdeauna!” (CÎnv 160, *O, ce divin!...*);

- actul nemuritor al creației artistice consacrate Divinității:

„O, Dragoste Cerească, tu m-ai născut din plâns / când cearcănul luminii în jurul meu s-a strâns / și dintr-un nimb de soare minunea mi-a grăit: / – Eu sunt Iisusul Care și tu L-ai prigonit! // Sub cerul de miresme al unui Praznic Sfânt / m-am prăbușit cu fața la cer și la pământ / și-un Soare Nou, alt Soare / – sau poate tot Acel – / S-a strămutat în mine / și-am devenit un El. // Și cei doi sori sau două iubiri ce le-am primit / mi-au devenit viața și eul fericit. / De-atunci înalț spre Cerul eternei dăruiri / **cântarea fără moarte** a ambelor iubiri.” (CVeșn 144, *O, Dragoste Cerească*);

„Iar saltul când, Iisus, îmi vei desparte / **cântarea mea** de trupu-n care-o sui / mi-l fă ușor – ea-mi zboare, **fără moarte,** / iar *el*, nu știu..., ci doar să-l simt că nu-i...” (CÎnv 81, *Când duhul meu*).

În definitiv, însăși viața trăită în iubire și în strânsă comuniune cu Dumnezeu devine o nesfârșită armonie făuritoare de sensuri adânci:

„Iubirea n-are bătrânețe, / – din clipa când Te-am cunoscut, / prin ea, Tu, Dincolo de vreme / și veșnicie, m-ai trecut. // Prin ea, mi-ai prefăcut viața / **un cântec fără de hotar** / și-o ne-ntreruptă Tinerețe, / și-un unic sărutat de har.” (CCm 5, [*Închinare*]),

de învățăminte pentru generațiile viitoare:

„Eu n-am să mor din lume, când va pieri ce par, / nu mă căutați în groapă, în vis și-n amintire, / – voi fi, mai viu ca astăzi, **un fără-de-hotar / îndemn** spre conștiință, spre cântec și-nfrățire!” (CCm 193, *Eu n-am să mor*; în acest caz, scrierea cu cratime în interiorul grupării evidențiate semnalează apropierea sa de statutul unui cuvânt compus).

Numele lui Dumnezeu

În unele creații lirice, autorul apelează la construcții cu prepoziția *fără* (care pot fi considerate formații obținute prin compunere, cu funcție sintactică de nume predicativ sau de apozitie) având drept centru pronumele semiindependent *cel*, pentru a-L numi pe Iisus Hristos – Sursa vieții celei adevărate, Dătătorul de lumină, de bucurie, de cântec și iubire, de curaj și înțelepciune – și pentru a sublinia, concomitent, cele două naturi ale Sale (omenească și dumnezeiască):

„Doamne Dumnezeul nostru, / Minunat ești foarte, / **Tu ești Cel fără hotar, / Cel fără de moarte**, / Cel a Cărui sfântă Voie / este bucurie, / – binecuvântat e-oricine / se închină Ție!” (CNoi 43-44, *Doamne Dumnezeul nostru*);

„Ca mugurul ferice, / de soare-mbrățișat, / ce nu mai poate-ncape / în coaja-n care-a stat / când viața nouă-l umple / cu clocot și trăiri / ce-și cer eliberarea / în floare și-n rodire, // Tot astfel când, Iisuse, / mă umpli Tu de har, / când **Tu, Cel Fără Seamăn / și Fără de Hotar**, / cobori în încăperea / înguste mele vieți, / umplând-o cu trăirea / cereștii frumuseți, // Simt cum îmi arde lutul / Nemuritorul Foc, / cum firea nouă crește / de nu mai are loc, / cum șubredei ființe / îi rupe slabul tort, / de-aș cere-un trup din ceruri, / lumina să-i mai port.” (CCm 78, *Ca mugurul ferice*).

Alteori, locuțiunile de acest tip se află în vecinătatea unor substantive proprii cu accepții simbolice, integrate în definiții lirice echivalente cu numele Divinității și scrise cu inițială majusculă (Băcilă 2022, 913-923), subliniind semnificații constant legate de perspectiva infinitului ca esență a Dumnezeirii, în nemărginirea, unicitatea și eternitatea Sa, în afara oricăror granițe ale timpului sau ale spațiului și în contrast cu natura umană, supusă vremelniciei: „Materie și Spirit prin Tine s-au făcut, / Tu ești Lumina care unește și desparte, / Tu ești Rodirea Vieții și-**Odihna fără moarte**, / Tu ești Începătorul oricărui Început.” (CA 101, *Din Tată, fără Mamă*); „Iisuse, **Mare fără**

margini / de binecuvântări și har, / umila noastră mulțumire / în fața Ta-ngenunche iar.” (CCm 33, *Iisuse, Mare fără margini*); „Iisus, **Oceanul Fericirii / și Vieții fără de hotar**, / din Tine-mi izvorăsc și-n Tine / mi-ntorc izvoarele de har.” (CCm 99, *Iisus, Oceanul Fericirii*); „Iisuse, Taina vieții noastre, / **Cântare fără de sfârșit**, / privim cu lacrimi fericirea / ce-n ceruri Tu ne-ai pregătit.” (CCm 24, *Iisuse, Taina vieții*);

„Ce-am cuprins din tine / într-un biet pahar, / Mare Nesfârșită / cu profund de har? // Ce-a pătruns din tine / gândul meu sărman, / Necuprinsă Zare, / Nepătruns Ocean? // Ce cunosc din tine, / Rai Nemărginit? / Ce-am simțit, **Iubire / fără de sfârșit?**” (CCm 196, *Ce-am cuprins din tine?*);

„Tu, Cel Drag, fii-mi Steag, fii-mi Dor, / fii-mi Vis, / ca să-Ți vin pe-un senin cer deschis / și-apoi Sus, Scump Iisus, **fără-apus / fii-mi Rai**, / viața mea toată-aș vrea Tu s-o ai...” (CViit 38, *Tu, Cel Drag*).

Aceste calități sunt privite, uneori, ca un conglomerat de aparente contraste, căci Hristos e atotprezent, deși (în mod paradoxal) poate încăpea în sufletul omului, este veșnic, nu însă și inaccesibil setei noastre de nemurire. Într-un alt fragment selectat din lirica dorziană, ideea dobândește pregnanță printr-o propoziție exclamativă ce redă gradul maxim al însușirii exprimate de locuțiunea adjectivală cu funcție de nume predicativ, al cărei accent o plasează în registrul afectiv: „Cât ești de pretutindeni / și totuși cât de-ascuns, / **cât ești de fără margini** / și totuși ne-ndeajuns, / fii slăvit, fii slăvit, / Tu, Cel ne-n veci de-ajuns!” (CÎnv 179, *Iisuse, Dumnezeu!*); în ultimul vers citat – reprezentat de o construcție condensată, dotată cu o încărcătură maximă de sens în alcătuirea mesajului poetic –, negația așezată în fața unei locuțiuni adverbiale care, în exprimarea curentă, nu permite o astfel de alăturare demonstrează, din nou, că „ne-are o independență [subl. aut.] suverană, care-l face să tăgăduiască totul nebunește” (Noica 1996, 174).

Semnificații defnitorii similare primesc structurile cu verbul *a avea*, asociat cu substantive din categoria celor menționate, mai ales în segmente frastice care, la nivelul semantico-pragmatic al textului, generează antiteze prin intermediul coordonării adversative:

„Și-oricât de mult noi Te-am iubi, / Iubirea Ta mai mare-ar fi. // Că-n noi e totul mărginit, / dar **Tu n-ai margini, nici sfârșit**. // În toate noi avem un prag, / Tu însă nu – Iisuse Drag!” (CCm 50, *Noi Te dorim*);

„**Tu nu ai** pentru mine, / Iisuse, **-un stăvilor**, / eu nu știu pentru Tine / un Timp sau un hotar. / Ajung un «nu se poate» / la tot ce știu acu’... / **O margine-mi au toate** / – **Iisus, Tu însă nu!**...” (CÎnv 83, *Tu nu ai pentru mine*);

„Să Te slăvesc pe Tine, Cel Veșnic Nepătruns, / al Cărui Nume Unic Ți-L ții în Tine-ascuns, / să Te slăvesc prin veacuri mereu mai fericit, / – dar harfa mea sfârșește – **Tu însă n-ai sfârșit**. // Pe orișicâte-ntinderi Te-aș adora privind, / a Tale zări

mai-nalte și largi în veci se-ntind, / mă duc cu depărtarea urcând spre Infinit, / – sfârșește Infinitul – **Tu însă n-ai sfârșit.** // Prin orișicâte veacuri aș trece spre-un Ajuns, / la orice-Apus m-așteaptă alt Răsărit ascuns. / Și zbor cu timpul fugar spre Timpu-nveșnicit, / – sfârșește Veșnicia – **Tu însă n-ai sfârșit.** // ... Să Te iubesc pe Tine mai mult decât frumos, / Cel, neștiind alt Nume, Ți-am spus Iisus Hristos, / privind spre Nou-Ți Nume Etern și Ne-mai-spus, / – Supremul imn primește-mi: / Iisus, / Iisus, / IISUS!” (CNem 214, *Să Te slăvesc pe Tine*).

Secvențele ilustrează artistic autoritatea deplină a Celui ce, în fața provocărilor cotidianului, îl ajută pe om să depășească frontierele sinelui, învățându-l să-și asume cu demnitate și cu speranță ascensiunea spirituală, să aștepte împlinirea neîntârziată a promisiunilor Lui, ca o încununare a tuturor sacrificiilor necesare pe drumul credinței și al aspirației spre infinitul care îl transfigurează, așezându-l într-o nouă sferă, unde timpul și spațiul nu cunosc bariere și unde domnesc desăvârșirea și atotputernicia Sa.

Concluzii

După cum se observă din cele de mai sus, un aspect important al construcției textuale în poezia lui Traian Dorz îl reprezintă expresia lingvistică a *nemuririi*, concretizată și prin grupările locuționale (de natură adjectivală sau adverbială), cu diferite funcții sintactice, alcătuite din prepoziția *fără* și substantive din aceeași sferă semantică. Formațiile analizate, însoțite uneori de mărcile gradării, alteori – de articolul demonstrativ-adjectival ori apropiate de statutul unor compuse *ad-hoc* (în special când sunt antepuse regentului), conferă forță poeziilor prin intermediul semantismului lor expresiv, subsumabil, la modul general, concepției referitoare la depășirea frontierelor obișnuitului, la intenția de „contestare” pozitivă a barierelor firescului, de negare care (paradoxal!) afirmă extraordinarul, unicitatea, miraculosul sacru, cu accente de imuabil; altfel spus, structurile respective servesc, într-o manieră adesea inedită, pentru marcarea intensității maxime, iar sensul negativ al prepoziției *fără* se estompează în favoarea ideii de superlativ. De altfel, în relație cu Dumnezeu, cu dimensiunea sacrului și a eternității, trăsăturile redată de adjective sau procesele exprimate de verbe sunt evaluate la nivelul cel mai înalt și chiar dincolo de acesta, fapt ce mizează frecvent pe acumulări în ascendență, cu funcție hiperbolizantă, implicând, grație unui impact emoțional superior, depășirea limitelor firescului. Aceeași perspectivă de interpretare o oferă și alternanța cu grupările echivalente, realizate cu verbe la forma negativă, urmate de substantive identice cu cele din locuțiunile amintite, aflate în poziția de subiect sau de complement direct și integrate deseori în structuri redundante (prin coordonarea sinonimelor în succesiune imediată sau prin integrarea locuțiunii adverbiale *în veci*), cu caracter exclamativ, comparativ, cu propoziții subordonate circumstanțiale cantitative și consecutive.

Dincolo de posibilele ierarhizări valorice, se poate constata că asemenea versuri se cuvin a fi plasate într-o experiență personală de tip special, drept care valențele semantice ale construcțiilor discutate configurează o artă poetică aparte a unui univers

de factură mistico-religioasă, dominat, în bună măsură, de omogenitate și repetitivitate, impregnat de amprenta puternică (și individualizatoare) a muzicalității, de secvențele metaforice despre „tinerețea fără bătrânețe” în prezența lui Dumnezeu, *aici* și *Dincolo* – din perspectivă biblică, o existență plină de lumină, o stare a ieșirii din „barierele” comune, după care omul a tânjit dintotdeauna, în năzuința sa perpetuă către absolutul eternității.

Referințe bibliografice

- ***. 1966. *Gramatica limbii române*, vol. I, ediția a II-a revăzută și adăugită, tiraj nou. București: Editura Academiei.
- ***. 2005. *Gramatica limbii române. I. Cuvântul*. București: Editura Academiei Române.
- Băcilă, Florina-Maria. 2016. *Dorziana – o (re)construcție a textului prin limbaj*. Timișoara: Editura Excelsior Art.
- Băcilă, Florina-Maria. 2022. *Numele proprii și configurarea intimității cu Divinitatea în poezia lui Traian Dorz*, in Oliviu Felecan, Alina Bugheșiu (eds.), *Name and Naming. Proceedings of the Fifth International Conference on Onomastics „Name and Naming”. Multiculturalism in Onomastics, Baia Mare, September 3-5, 2019*. Cluj-Napoca: Editura Mega, p. 913-923.
- Constantinovic, Simona. 2005. *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*. Timișoara: Editura Politehnica.
- Ioniță, Puiu. 2014. *Poezie mistică românească*. Iași: Institutul European.
- Noica, Constantin. 1996. *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. București: Editura Humanitas.
- Pană Dindelegan, Gabriela (coord.). 2020. *Dicționar de interpretări gramaticale. Cuvinte mici, dificultăți mari*. București: Editura Univers Enciclopedic Gold.

Surse

- CA – Dorz, Traian. 2006. *Cântarea Anilor*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CBir – Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Biruinței*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CCm – Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Cântărilor mele*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CCnț – Dorz, Traian. 2008. *Cântările Căinței*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CDr – Dorz, Traian. 2006. *Cântări de Drum*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- Cînd – Dorz, Traian. 2004. *Cântări Îndepărtate*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CÎnv – Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Învierii*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CNem – Dorz, Traian. 2007. *Cântări Nemuritoare*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CNoi – Dorz, Traian. 2008. *Cântări Noi*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CS – Dorz, Traian. 2008. *Cântări de Sus*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CUit – Dorz, Traian. 2008. *Cântări Uitate*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CVeșn – Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Veșniciei*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- CViit – Dorz, Traian. 2008. *Cântarea Viitoare*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.
- O – Dorz, Traian. 2005. *Osana, Osana*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului”.

Oana BOC
(Universitatea „Babeș-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

**Lucian Blaga: biografie și poezie.
Expresivitate poetică
și univers de discurs**

Abstract: (Lucian Blaga: biography and poetry. Poetic expressiveness and universe of discourse)

The publication in 2023 of Lucian Blaga's love letters to Elena Daniello, between 1950 and 1961, may be a significant event both from a historical-literary perspective and from a biographical perspective, contributing to the knowledge of aspects of the creative process or of lesser known events that marked the poet. Also, from a poetic and stylistic perspective, this epistolary can be an interesting object of analysis. Thus, in the paper I propose, I will highlight from a stylistic perspective the poet's remarkable creative individuality and the strength of his profound expressiveness. Though however much metaphorical subtlety, affective depth and expressive refinement we discover in these letters, they are not poetry/literature, but reveal the empirical hypostasis of the poet and the world, highlighting the fact that poetry is not reducible to expressiveness, to metaphor, however elaborate and surprising it may be. Thus, I will propose a comparative approach of the ways in which meaning is created in the two textual types, more precisely, in the letters and poems written by Blaga. I will highlight that in each of these typological hypostases, the creation of meaning is oriented by the universe of discourse, a concept defined by Coșeriu as the "mode of knowledge" or "system of meanings" to which a text belongs. I will also approach the letters and the poetic texts of Blaga comparatively, on the basis of the coordinates that define the universes of discourse – subjectivity, intersubjectivity and objectivity – with the intention of revealing the empirical and poetic specificity of these texts.

Keywords: *biography, poetry, universes of discourse, expressiveness, creation of meaning.*

Rezumat: Publicarea în 2023 a scrisorilor de dragoste ale lui Lucian Blaga adresate Elenei Daniello, în perioada 1950-1961, poate constitui un eveniment semnificativ atât din perspectivă istorico-literară, cât și din perspectivă biografică, contribuind la cunoașterea unor aspecte referitoare la procesul creației sau la evenimente mai puțin cunoscute, care l-au marcat pe poet. De asemenea, din perspectivă poetică-stilistică, acest epistolar poate reprezenta un obiect de analiză relevant. Astfel, în textul de față, voi evidenția, din perspectivă stilistică, remarcabila individualitate creatoare a poetului și forța profunde sale expresivități. Însă oricâtă subtilitate metaforică, profunzime afectivă și rafinament expresiv am descoperi în aceste scrisori, ele nu sunt poezie/literatură, ci relevă ipostaza empirică a poetului și a lumii, evidențiind faptul că poezia nu este reductibilă la expresivitate, la metaforă, oricât de elaborată și de surprinzătoare ar fi aceasta. Astfel, voi propune o abordare comparativă a modalităților de instituire a sensului în cele două tipuri textuale, mai exact, în scrisorile și în poeziile scrise de Blaga. Voi evidenția faptul că în fiecare din aceste ipostaze tipologice, creația de sens este orientată de universul de discurs, concept definit de Coșeriu ca „mod de cunoaștere” sau „sistem de semnificații” căruia îi aparține un text. De asemenea, voi aborda comparativ scrisorile și textele poetice blagiene, pe baza coordonatelor care definesc în opinia lui Coșeriu universurile de discurs - subiectivitate, intersubiectivitate și obiectivitate - cu intenția de a releva specificitatea empirică, pe de o parte și cea poetică, pe de altă parte, a acestor texte.

Cuvinte-cheie: *biografie, poezie, univers de discurs, expresivitate, creație de sens.*

Introducere

Publicarea în 2023 a scrisorilor de dragoste ale lui Lucian Blaga adresate Elenei Daniello, în perioada 1950-1961, poate constitui un eveniment semnificativ atât din perspectivă istorico-literară, cât și din perspectivă biografică, contribuind la cunoașterea unor aspecte referitoare la procesul creației sau la evenimente mai puțin cunoscute, care l-au marcat pe poet. De asemenea, din perspectivă poetică-stilistică, acest epistolar poate reprezenta un obiect de analiză relevant, întrucât constituie o mărturie a modalităților de expresie care individualizează vocea poetului, dar și a omului Lucian Blaga. Astfel, în studiul de față voi releva, din perspectivă stilistică, remarcabila individualitate creatoare a lui Lucian Blaga și forța profunde sale expresivități, reflectată nu doar în textualitatea poetică, ci și în textualitatea nonliterară. Însă, oricâtă subtilitate metaforică, profunzime afectivă și rafinement expresiv am descoperi în aceste scrisori, ele nu sunt, totuși, poezie (în sensul larg al termenului, cel de literatură ca artă), ci relevă ipostaza empirică a poetului și a lumii, evidențiind faptul că literatura nu este reductibilă la expresivitate, oricât de elaborată, de metaforică și de surprinzătoare ar fi aceasta. Astfel, propun în continuare o abordare comparativă a celor două tipuri textuale, mai exact, a scrisorilor și a poeziei scrise de Lucian Blaga. Voi evidenția faptul că în fiecare dintre aceste ipostaze tipologice, creația de sens este orientată atât de finalitatea asumată, cât și de *universul de discurs*, concept esențial propus în lingvistica textuală de E. Coșeriu.

1. Conceptul de univers de discurs

Conceptul de *univers de discurs*, teoretizat de E. Coșeriu, reprezintă, în opinia mea, unul dintre cele mai relevante concepte operaționale pentru înțelegerea textualității din perspectivă tipologică, precum și a specificității literaturii, ca tip textual distinct, definit prin finalitatea proprie, care este „creația de lumi”¹. În viziune coșeriană, universul de discurs reprezintă unul dintre cadrele vorbirii², care orientează creația de sens, fiind definit drept un „sistem universal de semnificații, căruia îi aparține un text și prin care acesta își dobândește validitatea și sensul său specific.” (Coșeriu 1981/2013, 140). De asemenea, conceptul este reformulat ulterior și specificat de autor drept „univers de cunoaștere”, corespunzând „modurilor fundamentale ale cunoașterii umane”: „Nu este vorba de universuri de simplă expresie lingvistică, ci de universuri în care limbajul se prezintă de fiecare dată ca manifestare a unui mod autonom de a cunoaște.” (Coșeriu 2000/2002, 38).

În acest sens, Coșeriu delimitează patru universuri de discurs autonome, în acord cu cele patru moduri fundamentale ale cunoașterii umane și care se referă la „lumi” diferite, ca „obiecte” sau „domenii de cunoaștere”: *universul de discurs empiric*

¹ În acest sens, Coșeriu delimitează clar finalitatea specifică a literaturii: „poezia e întotdeauna absolută și creează și alte lumi posibile.” (Coșeriu 1971/2009, 165).

² Pentru detalierea conceptului de cadru (germ. Umfeld), precum și pentru precizarea distincțiilor și a termenilor care configurează acest concept (situație, regiune, context, univers de discurs), vezi Coșeriu 1955-1956/2009, 220-229; 1981/2013, 138-149.

(„univers de cunoaștere dat de experiența curentă și care se referă la lumea «reală» ca obiect al acestei experiențe”), *universul de discurs al științei* („reflectă cunoașterea dată de cercetarea științifică” și, astfel, „revede, modifică, justifică și fundamentează cunoașterea dată de experiența curentă, referindu-se la aceeași lume «reală»”), *universul de discurs al fanteziei, al artei/poetic* („corespunde cunoașterii date de intuiția poetică și se referă la lumea artei, adică la lumea creată de fantezie”) și *universul de discurs al credinței* („reflectă cunoașterea dată de credință și se referă la «lumea» specifică acesteia”). (Coșeriu 2000/2002, 527). Astfel, enunțurile se validează și au sens doar în universurile de discurs cărora le aparțin. Mai exact:

„În realitate, enunțurile aparținând unor universuri de discurs non-empirice nu sunt lipsite de sens și nu impun nici o «traducere». Valoarea de adevăr a unei afirmații despre «Ulise» nu se verifică în istoria greacă, ci în Odissea și în tradiția corespunzătoare, în care Ulise era soțul Penelopei este o propoziție adevărată, pe când Ulise era soțul Elenei este falsă.” (Coșeriu 1955-1956/2009, 209).

Înțelegerea acestui fapt este importantă mai ales din perspectiva unei abordări adecvate a textului literar, care nu reprezintă o simplă convertire sau codificare a unor experiențe reale, empirice ale scriitorului, așa cum se susține uneori în mod reducăționist. Afirmarea autonomiei universului de discurs poetic și a ireductibilității sale la universul de discurs empiric reprezintă un postulat în înțelegerea adecvată a textualității literare¹. Așadar, consider că aceste universuri de cunoaștere/de discurs se actualizează intuitiv în procesul hermeneutic și funcționează ca fundal cognitiv care orientează interpretarea sensului textual.

Universurile de discurs, așa cum precizează Coșeriu, pot fi descrise și analizate din perspectiva a trei coordonate care le sunt specifice și le conferă autonomie: obiectivitate, subiectivitate și intersubiectivitate. Astfel, în opinia lui Coșeriu,

„obiectivitatea universului de discurs empiric este dată de experiența curentă; obiectivitatea științei se stabilește de fiecare dată în cercetarea științifică; obiectivitatea proprie universului poetic este cea a lumii create de fantezie; obiectivitatea universului credinței este obiectivitatea lumii specifice credinței (care nici nu neagă, nici nu exclude celelalte tipuri de obiectivitate în domeniile respective)” și care interpretează lumea prin prisma misterelor credinței. (Coșeriu 2000/2002, 527-530).

În ceea ce privește subiectivitatea, în universul de discurs al cunoașterii practice, subiectul empiric se raportează la lumea cunoscută prin experiență, „în modul ingenuu și nereflexiv”, spre deosebire de subiectul specific universului de discurs al științei, care se raportează la lume „în modul reflexiv al științei (justificat de universalitatea

¹ O analiză amplă a textualității literare din perspectiva conceptului de univers de discurs am realizat în lucrarea *Textualitatea literară și lingvistica integrală. O abordare funcțional-tipologică a textelor lirice ale lui Arghezi și Apollinaire* (Boc 2007, 114-127).

obiectivității stabilite pentru/de către fiecare subiect al investigației științifice)”. În artă și, mai precis, în universul de discurs poetic, subiectul se manifestă ca „subiect absolut”, creator al lumii poetice în acord cu propriile sale intuiții unice și inedite („artistul autentic nu se manifestă ca subiect empiric în creația sa artistică”). Iar subiectul specific universului de discurs al credinței se recunoaște pe sine ca „subiect limitat și particular, depinzând de un subiect absolut care este Dumnezeu.” (Coșeriu 2000/2002, 527-530).

În privința intersubiectivității, Coșeriu afirmă, fără alte precizări, că aceasta este o „proiecție a propriei subiectivități” (Coșeriu 2000/2002, 530), așadar o intersubiectivitate simetrică, în analogie cu subiectivitatea caracteristică fiecărui univers de discurs. Astfel, înțelegem că intersubiectivitatea este una empirică, împărtășind cu ceilalți o cunoaștere similară a lumii, în universul de discurs empiric; una științifică, conferind veridicitate obiectivă faptelor supuse investigației științifice, în universul de discurs științific; o intersubiectivitate postulată la rândul ei ca absolută¹, în universul de discurs poetic; și una a solidarității umane în comuniune cu divinitatea, în universul de discurs al credinței.

Abordarea comparativă a scrisorilor și a textelor poetice pe care o propun în continuare va fi axată pe aceste coordonate, cu intenția de a releva specificitatea empirică, pe de o parte și cea poetică, pe de altă parte, a acestor texte, precum și faptul că expresivitatea metaforică (actualizată plenar în scrisorile de dragoste ale lui Blaga) nu reprezintă în și prin sine o dimensiune care să confere poeticitate (literaritate) unui text. De asemenea, conceptul de *univers de discurs* și postularea autonomiei fiecărui mod de cunoaștere prin dimensiunile care le vertebreează (obiectivitate, subiectivitate, intersubiectivitate) susțin delimitarea dintre biografie și poezie și faptul că datele empirice rămân exterioare poeziei. Creația de sens poetic vizează, în mod esențial, instituirea unei lumi metaforice, cu date ontologice proprii și ireductibile la universul de discurs empiric.

¹ Pe baza acestei observații, am discutat și am reinterpretat conceptul de *alteritate* (intersubiectivitate) în poezie. Mai exact, pentru Coșeriu subiectul creator de artă este un subiect absolut, arta constituind obiectivarea unei subiectivități universale, iar dimensiunea alterității este neesențială, chiar absentă. În acest sens, afirmă Coșeriu, această dimensiune a alterității/intersubiectivității, care „nu poate lipsi niciodată în limbaj”, „în artă *lipsește în mod necesar*” [subl. n.], deoarece „arta nu se face pentru a comunica, ci numai ca să fie, în sensul în care este artă, se înțelege, pe când limbajul se face pentru a comunica cu cineva [...]” (Coșeriu 1994, 162). Însă, așa cum am argumentat pe larg în mai multe studii, alteritatea trebuie să fie înțeleasă mai degrabă ca fiind asumată sau suspendată în poezie. Mai exact, intersubiectivitatea (alteritatea) nu lipsește în poezie, ci trebuie să fie înțeleasă ca o proiecție a subiectivității creatoare absolute înseși. Poetul suspendă alteritatea specifică limbajului (odată cu suspendarea propriului eu empiric) și își asumă un alt tip de alteritate, printr-o atribuire a eului absolut. Astfel, poetul își asumă alteritatea ca fiind coincidentă, consubstanțială cu propria subiectivitate absolută. Alteritatea este, în acest sens, de aceeași natură cu subiectivitatea creatoare, adică o subiectivitate capabilă la rândul ei să re-creeze o altă lume, prin reinstituirea sensului poetic în unicitatea lui. Cititorul de poezie devine el însuși un subiect absolut, iar poetul își asumă această dimensiune a intersubiectivității ca pe o proiecție a propriei subiectivități. (vezi Boc 2007, 31-33).

2. Epistolarul blagian – cadru empiric (biografic): obiectivitate, subiectivitate, intersubiectivitate

Epistolarul – publicat în 2023 de către Helene Rodica Daniello (fiica Elenei Daniello) și profesorul clujean Ilie Rad – cuprinde peste o sută de scrisori trimise de Lucian Blaga iubitei sale Elena Daniello, în decursul unui întreg deceniu (1950–1961). Așa cum precizează Ilie Rad în prefața volumului, Elena Daniello a fost una dintre cele cinci muze cunoscute ale poetului (alături de Cornelia Blaga, soția sa, Domnița Gherghinescu-Vania, cu care, de asemenea, a purtat o corespondență timp de 7 ani, publicată deja, Coca Rădulescu și Eugenia Mureșanu).

Elena Daniello era medic stomatolog și făcea parte din elita intelectuală clujeană de la acea vreme. Atât înalta pregătire profesională, cât și interesul pentru dotarea tehnică remarcabilă la acea vreme a cabinetului său stomatologic făceau ca Elena Daniello să fie un medic foarte apreciat și de notorietate. În plus, era căsătorită cu un reputat medic și profesor universitar, membru corespondent al Academiei Române, Leon Daniello (Spitalul Clinic de Pneumoftiziologie din Cluj-Napoca, purtându-i astăzi numele). Lucian Blaga i-a fost pacient Elenei și, astfel, s-a înfiripat nu doar o prietenie între cele două familii (Blaga și Daniello), ci, mai ales, o adâncă pasiune între Lucian Blaga și Elena Daniello, cu acceptarea și desemnarea ambelor familii, care erau la curent cu această relație. Familiile celor doi recunoșteau valoarea incomensurabilă a operei lui Blaga pentru cultura română și ofereau acceptarea tacită a acestei relații care, așa cum consemnează Ilie Rad, „a revitalizat spiritul creator al lui Blaga, în ultimul deceniu al vieții sale (...), care venea după o secătuire a acestor energii creatoare”. Mai exact, consemnează Rad, „opera sa lirică s-a dublat”, sistemul său filosofic s-a încheiat mai puternic, au apărut volumele de aforisme, romanul *Luntrea lui Caron*, precum și traducerea operei *Faust*, de Goethe, dar și a altor traduceri importante. (Rad în Blaga 2023, 20). Din scrisori (pe care Blaga i le trimitea Elenei când era plecată din Cluj) reiese clar faptul că aceasta îl încuraja constant în realizarea operei și, de asemenea, îl susținea moral să îndure vitregiile regimului comunist potrivit lui Blaga. În acest sens, într-un interviu, Dorli Blaga (fiica poetului) afirma faptul că Elena Daniello „i-a oferit ce îi trebuia atunci: înțelegere, o atmosferă calmă, destinsă, un fel de oază de liniște.” (apud Rad în Blaga 2023, 24). Iar poetul însuși îi mărturisea Elenei în scrisori rolul esențial pe care aceasta îl avea în catalizarea creativității sale. De exemplu: „Tu ești spiritul pentru care am început această lucrare. Pentru tine vreau s-o duc la bun sfârșit”, cu referire la *Faust*. (Blaga 2023, 61). Sau: „Ție îți datoresc realizarea mea deplină în una din țările, pe cari le stăpânesc, în aceea care îmi era cea mai puțin supusă. Tu ai făcut ca și în «lirică» să am o conștiință de «domn».” (Blaga 2023, 71).

Așadar, scrisorile se proiectează pe acest fundal al experienței concrete, cu toate datele biografice și contextual-istorice generale și particulare, care conturează, de fapt, tocmai obiectivitatea universului de discurs empiric/lumea reală. Subiectul creator al discursului epistolar este Blaga, în calitate de subiect empiric care se adresează, într-o situație istorico-biografică determinată, unei alte persoane empirice cu existență reală,

Elena Daniello, și care configurează astfel dimensiunea intersubiectivă a actului discursiv epistolar.

3. „Poezia” scrisorilor de dragoste. Arderea și contopirea ființei

3.1. Dincolo de aspecte pe care istoricii literari le pot considera relevante (precum, detalii biografice, geneza unor opere, raportarea poetului la unele circumstanțe social-politice, culisele traducerii operei *Faust* etc.), scrisorile evidențiază, mai ales, din perspectivă stilistică, unicitatea profunde expresivități și forța creatoare impresionantă cu care poetul sondează adâncimile inefabile ale trăirilor sale. Scrisorile devin, astfel, mărturii sau documente ale propriei ființe, în care trăirea și împărtășirea acesteia se suprapun în imagini de înaltă intensitate. Mă voi opri în continuare doar la câteva dintre acestea.

Iubirea este mărturisită ca incendiu al întregii ființe, metafora focului fiind recurentă în scrisori:

„El și ea își căutau ceasul, ce li s-a fost cândva sibilinic promis. Prin ani cunoscuseră, amândoi, multe din tainele focului, dar acum ei căutau pe cea mai mare. Și în ocolul lor magic și sub veghea tuturor, satul s-aprinse. Din nimic. Dintr-o rază de lună.” (Blaga 2023, 54),

mărturisește poetul, detașându-se litotic, printr-o situație în confortul aparent exterior al persoanei a III-a și proiectându-se într-o ipostază deopotrivă contemplatoare și contemplată. Aluzia este la satul Gura Râului, unde se aflau cei doi, în casa unor prieteni. Misterul izbucnirii iubirii (cea mai mare „taină a focului”) este explicabil doar prin destinul inevitabil prezis de sibile și puternic ca incandescența razei de lună declanșatoare de incendiu, „un incendiu pe care nimeni și nimic nu avea să-l mai stingă”.

În altă scrisoare, „obsesia, focul și pasiunea” formează o stranie trinitate, reinventată, a esenței angelice:

„Plin este sufletul meu de tine, plin. Te urmăresc toată ziua și ceas cu ceas. Pe câmp, unde umbli, prin trifoiul și multifoiiul norocului. Îți urmăresc ochii, când îi ridici deasupra mesei, clari. [...]. Numai noaptea, pe la ora 3 și 4, e dureroasă. C-atunci sunt treaz și știu unde ești. Dar pe urmă adorm și tu apari așa, ca în grădina dintre ziduri. Iar dimineața îmi spun: «Bucură-te, inimă bucură-te! Bucură-te că ți-a ieșit în cale îngerul!» Îngerul, adică: obsesia focul, pasiunea.” (Blaga 2023, 58).

Focul și varianta sa cea mai intensă, incendiul, sunt, astfel, puternice metafore plasticizante ale iubirii care luminează, încălzește, dar, de asemenea, provoacă o combustie dureroasă și, oximoronic, plină de bucurie. Vestea revederii curânde a iubitei inflamează imaginația poetului: „Nu pot tăgădui că imaginația mă duce în pragul combustiei. Ard! Ajutor! Foc! Foc!” (Blaga 2023, 70). De asemenea, memoria focului este impregnată în materie, căci în lipsa iubitei, materia îi „poartă răsfârngerile”:

„Închipuie-ți o apă miraculoasă, care ar păstra toate imaginile, ce se reflectă în ea. Așa e realmente materia în spațiul de poveste, unde toate drumurile duc. E o materie încărcată de memorie. De memoria focului care a fost, este și va fi.” (S9, 59).

O altă metaforă recurentă este cea a amalgamării iremediabile cu ființa iubită: „Din trupurile noastre, cel puțin mâinile se întâlnesc, după ce sufletele de mult se amestecaseră.” (Blaga 2023, 56). Intensitatea acestei contopiri este mărturisită și în altă scrisoare: „Fii lângă mine! Că-n mine ești, cu o putere de nerostit.” (Blaga 2023, 62). Iar în urma unei vizite în casa familiei Daniello, în absența Elenei, poetul scria:

„Dar casa ta, fără tine, nu-mi face bine. E ca și cum aș fi rămas fără plămâni. Vezi tu, când începi să iubești, chiar și numai gândul că trăiești cu cineva, în aceeași lume, ți-e suficient ca să fii fericit. Dar când ești înrăit în dragoste și devorat de ea, nu ți-e de ajuns nici chiar prezența cuiva. Cu atât mai mult absența e dureroasă. (...) Tu umbli prin mine ca un element, care cere să-și aibă exponentul și în preajma mea. Absența acestui exponent produce sete, foame, și dor.” (Blaga 2023, 67).

Intensitatea aproape insuportabilă a iubirii este exprimată metaforic în termenii unei devorări imposibil de temperat. Golul generat de absența femeii iubite potențează durerea, resimțită până la irespirabil, ca o anihilare a unor organe vitale, precum plămâni. Alteori, absența iubitei este descrisă și ca o pierdere a „simțământului existenței” (Blaga 2023, 92), determinată de aceeași smulgere dureroasă a celor doi îndrăgostiți, dintr-o unică ființă aflată în contopire.

În conexiune cu aceste metafore ale arderii și ale contopirii se situează și alte metafore, care detaliază combustia și amalgamarea: iubita e „singurul remediu al sorții înscrise în anatomia” sa. Iubirea e durere și plecare, dar și drum perpetuu, vital spre ființa iubită: „Dar orice drum al meu merge spre Tine. Nu mai trăiesc decât prin Tine și pentru Tine.” (Blaga 2023, 97). Iar dragostea devine „singura senzație de nemurire ce ne este îngăduită” (Blaga 2023, 93) și, concomitent, amestec oximoronic „de boală demonică și de divină sănătate, adică boală la puterea a doua, singura care nu-și dorește niciodată leacul.” (Blaga 2023, 93). Imposibilitatea declarării iubirii (din cauza unor martori indiscreți) determină o adevărată maladie: „Mă simt bolnav de tine și de toate cuvintele pe cari nu ți le-am putut spune. Nimic nu sugrumă ca tocmai acest soi de cuvinte.” (Blaga 2023, 91). Cuvântul nerostit reprezintă mai mult decât imposibilitatea comuniunii cu ființa iubită, reprezintă chiar o subminare a întregului, a alterității unificatoare. Căci Cuvântul este esența întemeietoare și permanent generatoare a erosului: „«La început a fost Cuvântul». Eu știu acest lucru de când văd în ce măsură, sau mai bine zis cât de total, atârnu eu de un cuvânt al Tău. [...]. Îmi sunt dragi literele pe care le pui pe hârtie: din asemenea semne se alcătuiește în chip magic fericirea.” (Blaga 2023, 68). Cei doi îndrăgostiți sunt uniți prin „legea interioară” a Erosului care nu reprezintă „un produs al Întâmplării”, ci este hărăzit de sibile. Iar Erosul unificator

este un suflet al sufletelor lor amestecate: „Sufletul este sufletul corpului. Erosul este sufletul sufletului.” (Blaga 2023, 68).

Iar exemplele ar putea continua, deoarece în fiecare scrisoare putem regăsi imagini metaforice de mare intensitate, care relevă pasiunea dintre cei doi.

3.2. Însă, oricât de spectaculoase ar fi aceste metafore, totuși ele nu instanțiază tipul metaforelor poetice propriu-zise, ci reprezintă modalități figurate de expresie, întrucât rolul lor nu este acela de a contribui la crearea unor lumi poetice, ci de a descrie, din perspectiva universului de discurs empiric, profunzimea unor stări interioare experimentate de Blaga. Astfel spus, metaforele sunt subsumate unei finalități descriptiv-comunicative, nu unei finalități poetice, creatoare de lumi metaforice¹.

În studiul *Despre poezie*, Nicolae Manolescu realizează o distincție netă între „poezie” și poezie, mai exact, între figurat și poetic². Criticul literar remarcă faptul că o metaforă poetică autentică poate fi uneori interpretată într-un mod nespecific literaturii, mai exact ca expresie figurată. În acest sens, exemplul pe care îl oferă autorul este metafora masacrului din poemul *Craiul Amurg*, de Emil Botta³. Astfel, N. Manolescu compară două posibilități diferite de interpretare a metaforei masacrului: (a) ca descriere figurată, „poetică” („ne găsim în fața unui peisaj crepuscular: macii își închid corolele, câmpia e colorată în roșu de soarele în apus, iar umbrele nopții se aștern peste cuiburi”) și (b) ca „mijloc de a compune cu ajutorul elementelor reale din natură un univers fictiv, guvernat de legi proprii.”. În acest sens, autorul remarcă faptul că antropomorfismul (plânsul copacilor, privirile nebune ale păsărilor, ipostaza umană a Craiului Amurg) „efectuează o mutație ontologică în peisaj”. Mai exact, actul poetic instituie o lume metaforică tocmai prin „suspendarea referinței la realitate”: „o singură privire a poetului-contemplator este de ajuns pentru a institui, pe fondul lumii reale, o «lume» a poeziei lui Botta, ireductibilă la cea dintâi, deși presupunându-i prezența”. (Manolescu 2002, 82).

Așadar, observăm că diferența esențială dintre „poetic” (figurat) și poeticul autentic (prin care se creează lumi metaforice) se definește prin raportare la fundalul lumii empirice: în vorbirea figurată („poetică”) se menține fundalul lumii cunoscute prin experiență, iar expresia incompatibilă cu lumea empirică este reinterpretată pe acest fundal, tocmai pentru a se suspenda incompatibilitatea; în schimb, în poezie, se suspendă tocmai fundalul lumii empirice, pentru a se institui, la nivelul sensului poetic, o lume metaforică, ontologic distinctă de lumea cunoscută prin experiență. De fapt, această transgresare a „sistemului obișnuit de semnificații” constituie tocmai

¹ Vezi infra 4.

² Pentru o discuție amplă a acestei distincții și o analiză comparativă a viziunii lui N. Manolescu cu lingvistica integrală și cu orientări din poetică (generativă și antropologică), vezi Boc 2007, 136-139.

³ Redăm doar prima strofă a poemului: „Craiul Amurg, ucigașul macilor, / a scâldat câmpia într-o baie de sânge. / L-am văzut cum ștergea spada / pe copacii care se porniră a plânge” (Emil Botta, *Craiul Amurg*).

fundamentul pe care Mircea Borcilă (1997) teoretizează conceptul de „act revelator”, creator de lumi poetice¹.

Am discutat această distincție dintre figurat și poetic pentru a releva faptul că intenția discursivă asumată de Blaga în acest epistolar nu este una poetică (revelatoare, în termenii filosofiei sale), deoarece nu suspendă lumea empirică pentru a crea lumi metaforice, ci, dimpotrivă intenția este aceea de a descrie și de a comunica experiențe, trăiri și sentimente profunde, reale. Discursul său este orientat, astfel, de cunoașterea empirică (de universul de discurs empiric). Așadar, fiind subsumată acestei finalități descriptiv-comunicative, metafora reprezintă o instanțiere a modalității „poetice” sau figurate prin care autorul conferă obiectivitate unor conținuturi interioare intense.

De asemenea, actualizând dualitatea metaforică blagiană (plasticizantă și revelatoare) și extinzând conceptele de la nivel sintagmatic, la nivel textual, consider că scrisorile pot fi puse sub semnul unui *act metaforic plasticizant* situat la nivelul sensului, orientat înspre descrierea poate paradoxală a inefabilului iubirii, a nuanțelor și a adâncimilor insondabile, care nu pot fi altfel exprimate, decât prin viziuni metaforice. Astfel, în opinia mea, scrisorile refac la nivelul textual al sensului instituit, principiul metaforei plasticizante, „destinate să redea cât mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime.” (Blaga 1937/1994, 31). Sentimentele sunt prea puternice pentru a fi cuprinse în cuvinte „pur descriptive”, iar poetul recurge la metafore sugestive, de o mare profunzime și subtilitate, de un uimitor rafinament expresiv. Recunoaștem, astfel, tocmai funcția plasticizantă a metaforei, creată cu intenția de a surprinde și de a cuprinde totodată nuanțe subtile și uneori contradictorii, care se întrepătrund în complexitatea inefabilă a trăirii intense. Mărturia trăirilor obiectivate în cuvinte este, astfel, orientată de finalitatea plasticizantă a instituirii sensului. Energia creatoare generată de iubire își caută forma cea mai puternică și tensionată care să o încorporeze, iar autenticitatea trăirii și a scriiturii relevă tocmai această intenție plasticizantă a întrupării sensului, dar care este subsumată unei finalități comunicative, exterioare, deoarece scopul acestor scrisori este tocmai acela de a-i face cunoscute iubitei sale sentimentele, trăirile copleșitoare.

Astfel, obiectivitatea empirică, cea a lumii reale, este interpretată subiectiv de Blaga, prin filtrul permanent care învăluie și dezvăluie lumea și care este iubirea trăită intens și împărtășită prin actul discursiv epistolar. Iar acest act discursiv este, așa cum am demonstrat, unul metaforic plasticizant.

4. Poezia – act revelator, creator de lumi

Spre deosebire de actul metaforic plasticizant-descriptiv, cu finalitate comunicativă, actualizat în scrisori (deci, în universul de discurs empiric) și care se proiectează pe fundalul lumii empirice, actul poetic este prin esența sa un „act revelator” (Borcilă 1997), cu finalitatea internă a creației de lumi. Cele două tipuri textuale se diferențiază, astfel, mai ales la nivelul profund al finalității care orientează

¹ Vezi infra 4.

creația de sens. Amintesc faptul că, în studiul *Informație și literatură*¹, Coșeriu realizează o paralelă între textualitatea comunicativ-informativă și textualitatea poetică, remarcând finalitățile diferite ale creației de sens:

„În același fel, natura discursului informativ se deosebește de cea a discursului literar chiar și atunci când din punct de vedere material cele două discursuri sînt identice. Discursul informativ are o finalitate exterioară sau instrumentală, mai exact el trebuie să conțină cunoașterea anumitor fapte și să transmită această cunoaștere cuiva. În cazul acesta cunoașterea, ceea ce se comunică, ceea ce constituie informația transmisă, este cunoaștere care se referă la ceva. Există un obiect al cunoașterii, un fapt care este supus cunoașterii, de exemplu un eveniment; referitor la acest fapt se realizează cunoașterea care se transmite cuiva. În schimb, discursul literar are finalitate internă sau, cum spune Kant în *Critica rațiunii pure*, «finalitate fără scop», adică fără vreun scop exterior.” (Coșeriu 2016, 181).

Astfel, în viziune coșeriană, materialitatea este subordonată finalității, iar distincția celor două tipuri textuale nu se situează la nivelul formei, al materialității sau al expresiei, ci la nivelul finalității creației de sens. Așadar, discursul comunicativ-informativ „vorbește despre ceva”, cu scopul de a transmite cuiva cunoașterea faptelor, pe când discursul literar are o finalitate internă, aceea de a crea lumea metaforică: „discursul literar nu vorbește despre lume, ci creează o lume: fapt, discurs și cunoaștere coincid și prin intermediul spunerii se naște faptul însuși.” (Coșeriu 2016, 182). Literatura nu comunică, nu informează, ci instituie lumi. De aceea faptele, cunoașterea și discursul coincid. Altfel spus, așa cum am mai argumentat (Boc 2007), referențialitatea sau obiectivitatea textului literar este creată prin chiar textul literar, în procesul însuși al instituirii sensului cu finalitate poetică. Referentul textului literar nu este exterior și anterior creației de sens, nu este reperabil în exterior, în lumea empirică, ci este instituit în și prin discursul poetic².

Cu toate că, în numeroase studii, Coșeriu discută finalitatea creației de lumi ca finalitate specifică a textualității literare, totuși nu își propune să explice, din perspectiva lingvisticii textului, modalitățile discursive prin care se creează lumile poetice, declarând explicit că acesta este domeniul poeziei și al esteticii. (Coșeriu 1981/2013, 95).

În schimb, o abordare a acestei problematice este realizată din perspectiva poeziei antropologice (orientare pe care o și întemeiază pe fundamentele metaforicii blagiene și ale lingvisticii integrale coșeriene) de către poeticianul clujean Mircea Borcilă. Autorul oferă o înțelegere novatoare și o teoretizare a finalității poetice, cea a creației de lumi în poezie. Astfel, M. Borcilă definește actul poetic ca „act revelator”, mai exact, ca sens generat în procesul de „creație de lumi”, „prin transgresiunea

¹ Acest studiu reprezintă o sinteză a concepției coșeriene despre esența poeziei, concepție formulată de-a lungul timpului în mai multe lucrări de referință. În acest sens, vezi mai ales Coșeriu 1971/2009; 1981/2013.

² Pentru o discuție mai detaliată a acestui aspect, vezi Boc 2007, 127-144.

orizontului experiențial primar și a 'semnificației faptelor' constituite în/prin limbaj." (Borcilă 1997, 161). Astfel, actul poetic-revelator se întemeiază tocmai pe metafora poetică, trans-semnificațională, care reprezintă o re-elaborare a metaforei revelatoare blagiene. Metafora poetică funcționează prin „suspendarea fundalului cunoașterii lumii” și instituirea unor esențe metaforice aparținând lumii poetice instituite în și prin text. Astfel, în viziunea lui M. Borcilă, textul poetic devine în sine o metaforă extinsă, mecanismul funcțional metaforic revelator, descris de Blaga¹, putând fi identificat la nivel macrotextual, printr-un ansamblu de strategii semantice organizate într-o dinamică metaforică a instituirii sensului poetic².

Astfel, înțelegem ca act revelator, poezia transgresează/suspendă fundalul lumii cunoscute prin experiență („sistemul obișnuit de semnificații”) sau, universul de discurs empiric, pentru a institui, într-un alt orizont ontologic, lumile poetice. De aceea, consider că identificarea muzei (în lumea cunoscută prin experiență) nu trebuie să conducă interpretarea sensului poetic înspre inferențe empirice, înspre explicații de ordin biografic. Chiar dacă unele poezii i-au fost dedicate Elenei Daniello³, unele fiind chiar atașate scrisorilor pe care i le trimitea, totuși o abordare hermeneutică adecvată a textului literar, în specificitatea sa tipologică de text literar, este datoare să ignore această dimensiune empirică, de factură genetică, deoarece finalitatea poetică este creația de lumi, iar poezia (universul de discurs poetic) își are propria obiectivitate coincidentă cu referențialitatea creată în și prin textul literar însuși, adică în chiar procesul instituirii sensului poetic. Astfel, obiectivitatea/referențialitatea poetică este ireductibilă la obiectivitatea empirică.

Tocmai în acest sens, consider că, într-adevăr, cunoașterea genezei unor poeme este importantă, dar doar din perspectiva istoriei literare. Datele biografice care configurează geneza unui poem rămân, totuși, exterioare demersului hermeneutic de tip poetico-stilistic, demers care vizează interpretarea modalităților discursive prin care se instituie sensul poetic în specificitatea lui, deci sensul cu finalitatea creației de lumi.

¹ Pornind de la exemplele de metafore revelatoare pe care le oferă (*metafora „moarte – nuntă”* din *Miorița*; „*Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului*”, din poemul său, *Asfințit marin*), L. Blaga relevă mecanismul funcțional intrinsec al metaforei revelatoare, identificând trei etape ale acestui proces metaforic: 1. „ecvația” sau „suprapunerea analogic-dizanalogică a conținuturilor celor două fapte apropiate” (soarele este pe de o parte ceea ce știm că este, pe baza cunoașterii și a experienței lumii – „faptul concret 'a'”-, iar pe de altă parte, este „lacrima Domnului”, „semnul vizibil” al unui mister, „x”, „care cheamă și provoacă un act revelator”); 2. conștientizarea mai pregnantă a *dizanalogiei* ca element specific metaforei revelatorii în comparație cu metafora plasticizantă; 3. anularea „înțelesului obișnuit al faptelor” și substituirea lor cu „o nouă viziune”, prin care metafora revelatoare „suspendă înțelesuri și proclamă altele.” (Blaga 1937/1994, 86).

² Pentru o analiză complexă și o prezentare de ansamblu a teoriei poeticii antropologice întemeiate de M. Borcilă, vezi Boc 2007, 55-62; 86-100.

³ Printre poeziile dedicate Elenei, Ilie Rad enumeră: *Risipei se dedă Florarul*, *Greierușa*, *Solstițiul grădinilor*, *În lumea lui Heraclit*, *Cântec sub stele*, *Ce îmbătrânește în noi*, *Ceas de vară*, *Vara Sfântului Mihai*, *Portret*, *Primăvara*, *Caut nume*, *Anotimpuri*, *Descântec*, *Bocca del Rio*, *Frumusețea*, *Atotștiutoarele*, *Portret*, *Vară de noiembrie*, *Cântec în noapte*, *Lângă un fluture*, *Pădureanca* etc. și, de asemenea, întregul ciclu intitulat *Cântecul focului*. (Rad în Blaga 2023, 25).

Orice interpretare prin prisma detaliilor biografice ar reduce textul literar la finalitatea comunicativă (din universul de discurs empiric), nespecifică literaturii.

De exemplu, referindu-se la poemul *Risipei se dedă Florarul*, despre care se consideră că i-a fost dedicat Elenei Daniello, Ilie Rad consemnează o destăinuire a acesteia, care ar putea „explica” finalul poemului¹. Mai exact:

„puternica impresie pe care a făcut-o asupra lui amănuntul că, în 1931, mă aflu la studii la Paris, deci în același an în care își petrecea tot acolo concediul. Coincidența i se părea frapantă și în câteva rânduri a revenit asupra regretului de a nu ne fi întâlnit. Credea că, de n-ar fi fost potrivnică sau absurdă Soarta, altfel ne-ar fi arătat viitorul.” (în Blaga 2023, 30).

Desigur, acest detaliu biografic poate fi relevant din perspectiva genezei poemului, a ocaziei particulare care l-a inspirat pe poet. Însă sensul poemului nu este reducibil la acest fapt particular, deoarece actul poetic instituie esențe semnificative universale, în care ființa umană se poate regăsi într-o infinitate de ipostaze. Literatura este o lume a posibilităților pure, universale, absolute, în sensul unei existențe ideale ce transcende posibilele ocurențe din planul realității empirice. Tocmai în acest sens, consider că poezia *Risipei se dedă Florarul* creează, la nivelul sensului instituit, o esență semnificativă-metaforică, inedită și universală, care surprinde ipostaza ființei umane de a fi supusă inevitabil unui drum unic, orientat în permanență de fiecare alegere și care omite, inevitabil și concomitent, virtualități, posibilități-imposibile („păduri ce ar putea să fie / și niciodată nu vor fi”)². Iar crearea acestui sens textual global se realizează, așa cum am demonstrat³, prin integrarea unei dinamici metaforice revelatoare, în care tensiunea semantică – acea „suprapunere analogic-dizanalagică” de care vorbește Blaga, definind mecanismul intrinsec al metaforei revelatoare – surprinde coexistența până la amalgamare a posibilității și a imposibilității împlinirii iubirii, situată într-o proiecție cosmică. La crearea sensului poetic și a lumii metaforice concură și aspecte specifice imaginarului poetic blagian, precum amalgamarea dintre Antropos, Cosmos și Eros. Așa cum remarca Ileana Oancea, în lirica lui Lucian Blaga, erosul are o „semnificație existențială”, stând sub semnul „misterului absolut al existenței”, în care sentimentul erotic atinge „frenesia participării la un mare ritual de dezmarginire a simțirii”: „ca participare la substanța originară a lumii, iubirea nu mai este un eveniment pur biografic, ci, esențializată, ea este o trăire a eului smuls din contingent și integrat marilor ritmuri ale universului.” (Oancea 1999, 65). La fel, în aceeași coerență a imaginarului poetic, și în poemul *Risipei se dedă Florarul*, poetul construiește un univers erotizat, prin sugestii de fecunditate vegetală, printr-o explozie

¹ „Visând, întrezărim prin doruri – / latente-n pulberi aurii – / păduri ce ar putea să fie / și niciodată nu vor fi.”

² Pentru o analiză a acestui poem blagian, vezi Boc 2020, text în care am relevat rolul esențial al metaforei în instituirea sensului poetic, nu doar la nivel sintagmatic, în calitate de figură de stil, ci mai ales, la nivel macrotexual, ca strategie semantică globală.

³ Vezi Boc 2020.

cromatică, sugerând lumina și căldura propice acestei fecundități (*jar, alb, galben*). Se produce o izbucnire a sentimentului de iubire care este transpus în natură, o natură transfigurată metaforic prin proiecția afectivă a umanului, și apoi întors din natură spre cuplul de îndrăgostiți: *Pe umeri cade-ne și-n gene. // Ne cade-n gură când vorbim, / și-n ochi când nu găsim cuvântul*.

De asemenea, revenind la conceptul de univers de discurs la care ne-am referit mai sus, observăm că lingvistica integrală confirmă, pe baza unor concepte clar delimitate și descrise, un postulat esențial pentru înțelegerea literaturii (format de altfel și din alte perspective teoretice) și anume, că poezia nu reprezintă versificarea unor întâmplări empirice, oricâte similitudini s-ar putea identifica între un text poetic și o experiență concretă, „adevărată” (din perspectiva universului de discurs empiric) a poetului. Altfel spus, poezia nu investighează lumea naturală, „reală” și nici nu „traduce în simboluri” această lume. Astfel, chiar dacă a existat o situație empirică, o ocazie care a declanșat actul poetic, stă în esența poeziei să transgreseze această ocazie, să o re-creeze în sfera universalității, astfel încât această ocazie particulară este depășită de viziune, rămânând exterioară lumii poetice, universului de discurs poetic. În acest sens, am identificat în studiul coșerian *Informație și literatură*, un exemplu relevant:

„În schimb, faptele care se întâmplă și se spun în opera literară sînt evaluate și selectate în funcție de importanța lor general-umană și pot fi fapte nesemnificative din punct de vedere empiric, dar care, totuși, pot reprezenta moduri constante ale existenței umane. Există un poem al poetului grec Konstantinos Kavafis despre un moment din viața lui Antonius, care înfățișează clipa în care Antonius, învins, își dă seama că zeii l-au abandonat și, pentru ultima oară, cuprinde cu privirea orașul Alexandria; spune Kavafis așa: «nu te gîndi la trecut și ai bucuria de a privi, pentru ultima oară, Alexandria, pe care ești pe cale de a o pierde». Acest moment de îndoială, punct final al destrămării tuturor iluziilor, este un fapt concret din existența lui Antonius, dar, în același timp, el este un moment de universalitate umană. Putem, cum spune Aristotel în *Poetica*, «să-l recunoaștem ca al nostru» și să ținem seama de el ca de o posibilitate a propriei noastre existențe.” (Coșeriu 1916, 184).

Așadar, referindu-ne obiectul cercetării de față, consider că așa cum nu există riscul (cred) ca scrisorile să fie interpretate drept literatură, pe baza expresivității metaforice și a imaginilor de o mare profunzime sugestivă, tot așa nu ar fi potrivit ca poeziile blagiene să fie interpretate drept o convertire în versuri a unor experiențe reale trăite de autor, deoarece, printr-o astfel de interpretare s-ar reduce universalitatea esențelor semnificative create în textul literar la particularitatea empirică a unor fapte individuale. În același timp, consider că, așa cum am demonstrat pe parcursul acestui text, există numeroase coordonate care să susțină ireductibilitatea poeziei la empiric: finalitatea creației de lumi, realizată prin actul revelator, universul de discurs poetic, ca mod de cunoaștere specific, care se definește printr-o obiectivitate/referențialitate, subiectivitate și intersubiectivitate specifice și esențial diferite de cele ale universului de discurs empiric.

Concluzii

Din perspectiva conceptului de univers de discurs, care a constituit una dintre coordonatele majore ale analizei noastre, constatăm că în cazul scrisorilor, obiectivitatea este cea a lumii date, cunoscute prin experiență, subiectul creator este Blaga în ipostaza sa empirică, iar intersubiectivitatea se instanțiază și poate fi reperată cu exactitate în destinatarul scrisorilor, Elena Danillo. În schimb, în poezie, obiectivitatea este cea a lumii metaforice create în și prin sensul textual de către subiectul absolut, iar intersubiectivitatea nu mai este nici ea reperabilă empiric, ci reprezintă chiar proiecția subiectului absolut, potențialul cititor în infinitatea sa de ipostaze, dincolo de timp și de spațiu.

În concluzie, atât scrisorile, cât și poeziile blagiene reprezintă două ipostaze marcate de o impresionantă forță de sugestie a metaforei, însă, așa cum am demonstrat, diferențiate esențial, atât prin universul de discurs care le orientează sensul (empiric vs poetic), cât și prin actul metaforic care le instituie: pe de o parte plasticizant-descriptiv, în cazul scrisorilor, iar pe de altă parte revelator și creator de lume, în cazul poeziei. De fapt, aceste aspecte relevă tocmai distincția, la nivel tipologic, a celor două scriituri, diferențiate prin finalitatea creației de sens pe care o asumă autorul: finalitatea comunicativă, care vizează descrierea și transmiterea unor experiențe și trăiri reale unei persoane, și anume Elenei Daniello, destinatarul scrisorilor, în cazul discursului epistolar; și finalitatea poetică, mai exact, crearea de lumi poetice, prin actul revelator, în discursul poetic.

Referințe bibliografice

- Blaga, Lucian. 1937/1994. *Geneza metaforei și sensul culturii*. București: Editura Humanitas.
- Blaga, Lucian. 2023. „*Plin mi-e sufletul meu de tine, plin*”. *Scrisori către Elena Daniello*. Ediție îngrijită, note și comentarii de Helene Rodica Daniello și Ilie Rad. Prefață, notă asupra ediției și bibliografie de Ilie Rad. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.
- Boc, Oana. 2007. *Textualitatea literară și lingvistica integrală. O abordare funcțional-tipologică a textelor lirice ale lui Argezi și Apollinaire*. Cluj-Napoca: Editura Clusium.
- Boc, Oana. 2020. *Metafora și instituirea sensului poetic. O privire dinspre și înspre Blaga*. În *QVAESTIONES ROMANICAE VIII Interferențe și contraste în România*, vol. 1 – Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și cultură în România europeană (ediția a VIII-a). Szeged: Jatepress, p. 223-232.
- Borcilă, Mircea. 1997. *Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii*. În *Revista de filosofie*, XLIV, nr. 1-2, p. 147-163.
- Coșeriu, Eugeniu. 1955-1956/2009. *Determinare și cadru*. În Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*. Antologie, argumente, note și indici de Dorel Fănuș. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, p. 198-233.
- Coșeriu, Eugeniu. 1971/2009. *Teze despre tema „limbaj și poezie”*. În Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*. Antologie, argumente, note și indici de Dorel Fănuș. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, p. 161-166.
- Coșeriu, Eugeniu. 1981/2013. *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*. Traducere în limba română de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

- Coșeriu, Eugen. 1994. *Prelegeri și conferințe. Supliment al Anuarului de lingvistică și teorie literară al Institutului de Filologie Română „Al. Philippide”*, tom XXXIII. Iași: Institutul de Filologie Română „Al. Philippide”.
- Coșeriu, Eugeniu. 2016. *Informație și literatură*. În *Meridian critic*, no. 2. Traducere în limba română de Dorel Fănuș și Adrian Ionescu. Suceava: Editura Universității din Suceava.
- Coșeriu, Eugenio. 2000/2002. *Prolusione.Orationis fundamenta: La preghiera come testo*. În *I quattro universi di discorso*. Atti del Congresso Internazionale „Orationis Millennium”. L’Aquila, 24-30 giugno 2000, a cura di Giuseppe de Gennaro S.I. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, p. 24-47 și *Bilancio provvisorio. I quattro universi di discorso*, p. 524-532.
- Manolescu, Nicolae. 2002. *Despre poezie*. Brașov: Editura „Aula”.
- Oancea, Ileana. 1999. *Poezie și semioză*. Timișoara: Editura Marineasa.

Emina CĂPĂLNĂȘAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

De la subiect activ la subiect pasiv: biografii românești în predarea RLS

Abstract: (From an Active Subject to a Passive one: Romanian Biographies in Teaching RFL) The current paper aims at exposing some attractive ways of grammar acquisition with a special accent on the passive constructions in Romanian. Learning Romanian in an institutionalised context also involves mastering written communication: reading and producing realistic, real texts, highly likely to be found in usual (official) communication; e.g.: *In Timișoara two neighbourhood cinemas, built in Communism, were renovated.* In order to learn cultural facts about Romania, we will have as a (pre)text for acquiring the mentioned-above grammatical element fragments from the biographies of some relevant personalities for the cultural space our students chose to study in. Having in the centre of our discussion the questions *What?; Who?; By who?*, we put forwardsome practical exercises which have as purpose both learning about Romania and understanding the way passive constructions work and are (to be) used.

Keywords: *passive constructions, famous biographies, RFL, context, practical grammar.*

Rezumat: Prezenta lucrare are ca scop expunerea unor modalități atractive de însușire a unui element gramatical important pentru comunicarea într-o limbă străină: construcțiile pasive. Învățarea românei într-un context instituționalizat presupune și însușirea competenței de comunicare scrisă: de receptare și de producere a unor texte reale, realiste, regășibile, cel mai probabil, în comunicarea (oficială) uzuală. De exemplu: *În Timișoara au fost renovate două cinematografe de cartier construite în timpul comunismului.* Pentru a cunoaște elemente de cultură și civilizație românească, vom avea ca (pre)text pentru însușirea elementului gramatical descris fragmente din biografiile unor personalități relevante pentru spațiul cultural în care au ales studenții străini să studieze. Având în centrul discuțiilor întrebările *Ce?; Cine?; De către cine?*, propunem câteva aplicații care au ca scop însușirea unor elemente de cultură românească, pe de-o parte, și a unui element gramatical important: trecerea de la construcții active la construcții pasive

Cuvinte-cheie: *construcții pasive, biografii celebre, RLS, contextualizare, gramatică practică.*

Introducere

Această lucrare are ca scop principal propunerea unor exerciții care vizează însușirea unui element gramatical esențial în comunicare: *construcțiile pasive*. Elementul declanșator în elaborarea unei fișe de lucru a fost un context real, un fragment din viața culturală timișoreană, subiect de presă în vara anului 2024: *În*

*Timișoara au fost renovate două cinematografe de cartier (care au fost) construite în timpul comunismului*¹.

Obiectivul nostru este, așadar, expunerea unor modalități atractive de însușire a unui element gramatical important pentru comunicarea într-o limbă străină: **construcțiile pasive**. Exercițiile din manuale de limba română ca limbă străină sunt utile, însă profesorului îi revine sarcina de a aduce mereu în fața studenților materiale *autentice, incitante și atractive*, care să răspundă obiectivelor lecției și nivelului de competență lingvistică a cursanților (v. Platon, Bocoș, Roman, Vasiu 2020). Grupul-țintă pe care l-am avut în vedere se constituie din studenții din Programul pregătitor de limbă română pentru cetățenii străini (PPLRCS), care studiază româna ca limbă străină la Universitatea de Vest din Timișoara. Materialele au reprezentat fișa de lucru a unui seminar de *limbaj specializat (științe umaniste și arte)*, din semestrul al II-lea al anului universitar 2023-2024, și au fost propuse unui număr de zece studenți (de nivel A2). Ca element special putem nota îmbinarea unui element gramatical (*construcțiile pasive*) cu un element cultural² (*biografii celebre*), accentul fiind pus pe *contextualizare* și pe aspectul practic al *gramaticii*. Competența de comunicare scrisă: de receptare și de producere a unor texte reale, realiste, regășibile, cel mai probabil, în comunicarea (oficială) uzuală nu poate fi dobândită în afara ideii de corectitudine a mesajului. Așa cum se observă într-un articol dedicat RLS,

„deși în învățarea unei limbi străine accentul este pus pe atingerea scopului comunicativ, **cunoașterea regulilor gramaticale este esențială** [subl. n. E.C], deoarece, pentru a atinge un scop comunicativ, este esențial să fim în posesia mijloacelor necesare și nu putem neglija faptul că mesajul transmis trebuie să fie corect.” (Krieb Stoian 2020: 85)

În acest context, strategia care a stat la baza elaborării fișei de seminar a fost folosirea unor elemente de cultură și civilizație românească ca (pre)text pentru însușirea elementului gramatical. Pe scurt, am folosit câteva fragmente din biografiile unor personalități relevante pentru spațiul cultural românesc și am plecat de la întrebările *Ce?*; *Cine?*; *De către cine?* pentru a ajunge la crearea unor aplicații ce au ca scop însușirea unor elemente de cultură românească și a unui element gramatical important: trecerea de la construcții active la construcții pasive.

¹ Diateza este, ca și modul, timpul, persoana și numărul, o categorie gramaticală a verbului, dar, spre deosebire de acestea, are o manifestare predominant sintactică, cele două valori – activ vs pasiv – distingându-se nu numai ca formă a verbului, ci și ca tip de construcție. De pildă, fiecare formă pasivă face parte dintr-o construcție sintactică mai amplă, numită *construcție pasivă*, alcătuită dintr-un subiect + formă verbală pasivă + complement prepozițional (de agent) exprimat sau neexprimat. Pentru detalierea acestui subiect, v. GLR-G, p. 355-358.

² V. Gabriel Bărdășan, Emîna Căpălnășan, *Integrarea aspectelor culturale în predarea românei ca limbă străină la nivelurile A2-B1. Provocări*, în „Studii de știință și cultură”, XIV/2018, p. 123-128, studiu dedicat importanței elementului cultural în învățarea românei ca limbă străină.

Elemente teoretice avute în vedere

În construcțiile pasive:

- S gramatical **suportă** acțiunea pe care o face *altcineva* (C. de agent – *poate lipsi*);
- nu există identitate între subiectul gramatical și autorul acțiunii;
- se formează cu ajutorul verbului auxiliar *a fi* + participiul vb. de conjugat;
- în trecerea de la o constr. activă la una pasivă, CD devine S – *numai vb. tranz. au d. pasivă*: Vlad **a fost învățat** *șah* (de către mine).

Diferențieri esențiale:

Geamurile sunt sparte. – verb copulativ + nume predicativ exprimat prin adjectiv, predicat nominal (analizăm vb. *a fi*).

Geamurile sunt sparte fără milă. (de copil) – verb predicativ, diateza pasivă., predicat verbal (exprimat prin verbul *a sparge*).

Geamurile sunt sparte, dar reparate în aceeași zi. – două acțiuni: două verbe predicative

Situația specială – exemple:

Construcția reflexivă¹ cu sens pasiv (construcția pasivă cu formă reflexivă):

S. **nu** participă propriu-zis la desfășurarea acțiunii, el suferă, de fapt, acțiunea.

Pâinea se face și din făină de secară. (de către cineva = C. de agent);

S-a mai dărâmat o clădire veche.;

Se simte miros de ceapă.;

Din grabă se fac multe greșeli.

Competența gramaticală presupune abilitatea studentului de a recunoaște, de a produce și de a utiliza eficient o structură gramaticală. Conform CECRL, „competența gramaticală este capacitatea de a înțelege și de a exprima sensuri, producând și recunoscând fraze bine formate conform acestor principii și nu de a le memoriza și de a le reproduce ca pe niște formule rigide.” (v. Krieb Stoian 2020: 86)

În esență, când nu e important sau când nu cunoaștem autorul acțiunii folosim acest tip de construcție specială: pasivă (subiectul e pasiv, altcineva face acțiunea). Putem folosi, de asemenea, o construcție reflexivă².

Au fost renovate două cinematografe.

(exemplul simplificat)

S-au renovat două cinematografe. (alternativa)

¹ Construcțiile reflexive sunt cele în care cliticul reflexiv, în acuzativ sau în dativ, se asociază cu un verb. GLR-G (p. 359-368) distinge două tipuri de astfel de construcții: nominale și verbale. Prin urmare, ceea ce se numește tradițional *diateză reflexivă* nu se suprapune perfect cu ceea ce se înțelege prin *construcție reflexivă*. De pildă, vorbim de diateză reflexivă doar atunci când cliticul nu are funcție sintactică, dar construcțiile reflexive sunt cele care includ un clitic reflexiv cu sau fără funcție sintactică.

² Se poate începe o discuție comparativă pornind de la cele două exemple: deconstrucția structurilor, elementele componente, nuanțele (con)textuale.

- De către cine? Cine le-a renovat?
- Nu știu.
- Nu e important/relevant în acest context.

În mod evident, accentul nu se pune pe autor.

(În Timișoara) **au fost renovate** două cinematografe (de cartier (care au fost) **construite** în timpul comunismului).
(exemplul inițial)

Demersul didactic se bazează pe următoarea succesiune logică: *simplificăm* – recunoaștem structura nouă – izolăm – reținem – deconstruim – notăm – generalizăm, observând importanța diferenței dintre răspunsurile la întrebările: *Ce?*; *Cine?*; *De către cine?*.

Considerăm că alegerea unui element cultural ca (pre)text este oportună întrucât le atrage și le menține curiozitatea studenților și le oferă posibilitatea realizării unor paralele și chiar realizarea unor conexiuni personale (de exemplu, citind textul despre Mihai Eminescu, am aflat că în Pakistan există un monument dedicat poetului¹). Un astfel de text este destul de accesibil la nivel de vocabular, poate deschide discuții despre patrimoniu, turism cultural, internaționalizare². Elementul cultural poate fi un element familiar și poate introduce perfect un element de gramatică practică, fiind și un pas înspre realizarea unor compuneri gramaticale.

Folosind ceea ce studenții știu deja (putem verifica acest lucru prin adresarea unor întrebări: *Ce personalități apar pe bancnotele de 5 lei și de 20 de lei? De ce/pentru ce sunt cunoscute?*), putem începe discuția despre personalitățile culturii românești.

Biografii celebre – fragmente

„Literatura română are o tradiție bogată și diversă, începând cu primele scrieri medievale, cronicile moldovenești (Dimitrie Cantemir, Grigore Ureche, Ion Neculce și Miron Costin) și continuând până în perioada contemporană. Astfel, poezia, proza și teatrul românesc au primit aprecieri chiar și la nivel internațional și au contribuit la înflorirea culturii literare globale. Operele artiștilor români sunt recunoscute pentru valoarea lor literară și influența culturală, fiind traduse în mai multe limbi. În continuare, sunt amintiți unii dintre cei mai cunoscuți și îndrăgiți artiști ai penelului.

¹ V. <https://www.mae.ro/node/36146>: Monument dedicat poetului național al României, Mihai Eminescu, respectiv poetului național al Pakistanului, Allama Iqbal, accesat în 17.12.2024.

² Deși vorbim de nivelul A2 al studenților (după un semestru de RLS), astfel de teme sunt de interes pentru ei, iar o formă adecvată a mesajului îi poate ajuta să dialogheze (ei sunt expuși activ sau pasiv la elemente culturale: afișe, reclame din spațiul public, invitații la diverse evenimente culturale organizate la universitate).

Mihai Eminescu (1850-1889) este considerat a fi cel mai valoros poet român. În poeziile sale, abordează teme legate de iubire, natură, spiritualitate, istorie, univers și filozofie. Pe lângă opera poetică, Eminescu a fost deopotrivă un prozator prolific și un jurnalist incisiv. Inspirat din romantismul european caracteristic secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, scriitorul a inclus viziunea poetică occidentală în creațiile sale; se consideră că opera sa aparține unui așa-numit romantism literar întârziat.” (Georgescu, Bucuroiu 2023, 75);

„**Ion Luca Caragiale (1852-1912)** a fost cel mai important dramaturg român, considerat un clasic al literaturii române, alături de Mihai Eminescu, Ion Creangă și Ioan Slavici. De asemenea, prin activitatea sa, Caragiale este cunoscut și ca nuvelist, pamfletar, poet, revizor școlar, copist, corector, registrator, sufleur, director de teatru, ziarist și comentator politic. Din scrierile sale reiese apetitul lui excepțional pentru satirizarea societății românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Caragiale fiind considerat întemeietor al teatrului comic din România, precum și unul dintre principalii fondatori ai Teatrului Național.” (Georgescu, Bucuroiu 2023, 77);

„Muzica românească are o istorie bogată și acoperă o gamă largă de genuri, de la muzica populară tradițională până la muzica clasică, rock, pop și electronică. Înainte ca muzica modernă și cea contemporană să înflorească, România avea o bogată tradiție muzicală populară. Acest gen al muzicii populare era reprezentat doar de diverse stiluri regionale, care includeau doine, balade, colinde și alte cântece transmise din generație în generație. În secolul al XIX-lea, muzica clasică românească a fost genial reprezentată de compozitori precum **George Enescu (1881-1955)**, care a adus contribuții semnificative și care a lăsat moștenire țării natale, dar și umanității, o operă diversă, care cuprinde muzică clasică, lucrări simfonice și alte opere muzicale, punând România pe harta muzicii academice europene.

Enescu a fost un virtuoz al viorii și a compus lucrări notabile de muzică clasică, inclusiv *Rapsodia Română*. În timpul regimului comunist, artiștii erau adesea restricționați în ceea ce privește libertatea creațiilor muzicale, toate fiind promovate într-un mod controlat prin cenzură direct de stat.” (Georgescu, Bucuroiu 2023, 81);

„În toamna anului 1861, tânărul **Grigorescu** pleacă la Paris, unde intră la Școala de Belle-Arte, frecventând atelierul lui Sébastien Cornu (1804-1870), unde este coleg cu Auguste Renoir (1841-1919). Conștient de propriile lui lacune în formația artistică, va studia în primul rând desenul și compoziția. Părăsește însă curând acest atelier și, atras de concepțiile artistice ale Școlii de la Barbizon, se stabilește în această localitate, desăvârșindu-și educația sa picturală.

În anii 1873-1874, face călătorii de studii în Italia (Roma, Napoli, Pompei), Grecia și la Viena. În 1877, este chemat să însoțească armata română în calitate de «pictor de front», realizând la fața locului, în luptele de la Grivița și Rahova, desene și schițe ce vor sta la baza unor compoziții.” (Săftoiu 2022, 137).

Exerciții. Propuneri

1. Identificați structurile formate din *A FI* + participiu în textele de mai sus.

Observați diferențe între structurile identificate? (v. prezent – trecut – viitor; prezența/absența celui care face acțiunea). Există situații în care verbul *A FI* lipsește/ poate lipsi?

2. Notați structurile care se repetă. Ce observații puteți face?

3. Ce verbe recunoașteți? Care sunt formele de infinitiv ale acestora?

4. Transformați contextele după modelul:

Între 1860 și 1870, Grigorescu **a pictat** *Bătrâna cu găștele, Paznicul de la Chailly, Interior de curte la Barbizon, Peisaj cu turmă de oi, Margine de pădure la Barbizon, Apus de soare la Barbizon, Peisaj cu stânci la Fontainebleau, Intrarea în pădurea din Fontainebleau.*

Între 1860 și 1870 **au fost pictate** *Bătrâna cu găștele, Paznicul de la Chailly... de (către) Nicolae Grigorescu.*

a. Mihai Eminescu a scris *Luceafărul* în 1883, la vârsta de 33 de ani.

b. George Enescu a compus *Rapsodia română* la 20 de ani.

c. În 1920, Constantin Brâncuși a sculptat prima versiune a *Coloanei Infinitului* în lemn de stejar.

Ce schimbări apar în receptarea mesajului dacă omitem autorul? Dar în structura mesajului?

5. Creați exemple similare, folosind elemente din culturile voastre. (**Cine** a creat/construit/pictat/proiectat **ceva?**/ **Ce** a fost creat (**de către cine?**).

6. Puneți verbele din paranteză la forma corectă:

a. *O scrisoare pierdută*, o comedie de moravuri sociale și politice, _____ (a scrie) în 1884 de către dramaturgul român Ion Luca Caragiale.

b. Sculptura *Pasărea de aur*, _____ (a realiza) de marele sculptor gorjean Constantin Brâncuși, _____ (a vinde) la licitație.

c. Colecția *Pasărea în văzduh*, împreună cu alte 19 sculpturi ale lui Brâncuși, _____ (a transporta) la New York.

7. Reformulați astfel încât accentul să fie pus pe obiect.

a. George Enescu a compus la doar cinci ani prima sa operă pentru vioară și pian *Țara românească*.

b. Ciprian Porumbescu a făcut România celebră în prestigioasele săli de concerte din capitale europene.

c. Mircea Cărtărescu a câștigat premiul International Dublin Literary Award pentru romanul *Solenoid*.

8. Numiți trei personalități din România și trei personalități din țara unui coleg. Pentru ce sunt ele cunoscute?

9. Transformați după tiparul:

În Timișoara se construiesc multe blocuri noi. → În Timișoara s-au construit multe blocuri noi.

a. În oraș se deschid galerii noi de artă.

- b. În capitala europeană a culturii se organizează multe evenimente.
- c. În reședința județului Timiș se pot vizita expoziții de artă speciale și galerii permanente.

Concluzii

1. Competența gramaticală, care constă în cunoașterea resurselor limbii și capacitatea de a le folosi (după CECRL), este necesară a fi dobândită, gramatica fiind unul dintre principalele instrumente în comunicare. Prin urmare, cei care învață româna ca limbă străină într-un cadru instituțional trebuie să și-o dezvolte.

2. O succesiune de exerciții care vizează în mod direct însușirea elementului gramatical ar putea fi monotona. Prin urmare, un context cultural ar putea face parcurgerea unor exerciții mai dinamică, mai apropiată de backgroundul cultural în care studenții străini studiază.

3. Alegerea unui element cultural ca (pre)text este oportună întrucât le atrage și le menține curiozitatea studenților. În plus, le oferă posibilitatea realizării unor paralele și chiar realizarea unor conexiuni personale. Poate fi, de asemenea, o deschidere spre subiecte de interes general și personal: momente din istorie, artă, turism etc.

4. Diateza pasivă nu este un element gramatical greu de asimilat, însă necesită repetiție. De aceea, plasarea acestei chestiuni de gramatică într-un cadru cultural poate face din gramatică un mijloc, iar nu un scop.

5. Folosind ceea ce studenții știu deja, un set de exerciții ca cel propus constituie un liant cu niște cunoștințe acumulate și, totodată, o punte înspre elemente noi de gramatică practică: construcțiile reflexive.

Referințe bibliografice

- Bărdășan, Gabriel, Căpălnășan, Emina, *Integrarea aspectelor culturale în predarea românei ca limbă străină la nivelurile A2-B1*. Provocări, în „Studii de știință și cultură”, XIV/2018, p. 123-128.
- Georgescu, Bogdan-Gabriel, Bucuroiu, Florentina. 2023. *Incursiune în patrimoniul lingvistic, cultural și de civilizație din spațiul românesc. Mic ghid pentru călători, turiști și cetățeni străini*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Gramatica limbii române pentru gimnaziu*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2019 / ediția a II-a – 2022.
- Kohn, Daniela. *Puls. Manual de limba română ca limbă străină. Nivelurile B1-B2*. 2012. Editura Polirom.
- Krieb Stoian, Silvia, *Dificultăți în procesul de predare-învățare a gramaticii limbii române ca limbă străină*, în JIEANU, Ioana, NETEDU, Loredana, NANU, Paul (editori). 2020. *Predarea, receptarea și evaluarea limbii române ca limbă străină. Actualitate și perspectivă*. Finlanda: Universitatea din Turku.
- Pănă Dindelegan, Gabriela (coord.), *Gramatica limbii române pentru gimnaziu*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2022.
- Platon, Elena, Bocoș, Cristina, Roman, Diana, Vasiu, Lavinia (editori). 2020. *Actele conferinței internaționale Discurs polifonic în Româna ca limbă străină (RLS)*. Ediția a II-a, 18-19 octombrie 2019. Editura Presa universitară clujeană.
- Săftoiu, Răzvan (coord.). 2022. *Limba română pentru străini. Limbaje specializate. Vol. 3. Științe umaniste și arte*. Editura Universității Transilvania din Brașov.

Sonea, Ioana, Vasiu, Lavinia, Vîlcu, Dina. 2021. *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). Nivelul B1*. Presa universitară clujeană.

Eliana-Alina COMAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Situații problematice actuale
în predarea limbii române
ca limbă străină:
construcțiile cu pronume reflexiv**

Abstract: (Current problematic situations in the teaching of Romanian as a foreign language: constructions with reflexive pronouns) Romanian as a foreign language enjoys increased interest and, as innovative materials and researches appear in this domain, the challenges are not slow to make their presence felt. The work we propose considers the problems created by the teaching of constructions with reflexive pronouns. Being a complex topic in the grammar of Romanian, these constructions are encountered since the first contacts of foreign learners with the Romanian language. The European Framework of Reference for Languages introduces a series of descriptors for each level, and their adaptation to Romanian continues to generate new research horizons. The proposed work, *Current Problematic Situations in the Teaching of Romanian as a Foreign Language: Constructions with Reflexive Pronouns*, considers the complex problem of constructions with these pronouns, assessing the situation from the perspective of the current educational process. The first part of the paper consists of an introduction in which the approach of this topic is presented within the specialized bibliography and existing materials for teaching Romanian to foreigners. At the level of the practical part, a series of challenges encountered in the teaching process are discussed, as well as a series of proposals to facilitate the teaching of these constructions with reflexive pronouns.

Keywords: *grammar, verb, students, reflexive pronouns, teaching.*

Rezumat: Limba română ca limbă străină se bucură de un interes sporit și, pe măsură ce apar materiale și cercetări cu caracter inovator în acest domeniu de cercetare, provocările nu întârzie să își facă simțită prezența. Lucrarea pe care o propunem este concentrată asupra predării construcțiilor cu pronume reflexive. Fiind o temă complexă în gramatica limbii române, aceste construcții sunt întâlnite încă de la primele contacte ale cursanților străini cu limba română. De asemenea, *Cadrul european de referință pentru limbi* propune descriptori pentru fiecare nivel, iar adaptarea acestora la nivelul limbii române generează orizonturi noi de cercetare. În lucrarea propusă, *Situații problematice actuale în predarea limbii române ca limbă străină: construcțiile cu pronume reflexiv*, sunt evidențiate problemele întâlnite în predarea acestor construcții, evaluând situația din prisma procesului educațional actual. Prima parte a lucrării constă într-o introducere destinată prezentării acestei teme în cadrul bibliografiei de specialitate și a materialelor de predare a limbii române pentru străini. La nivelul părții practice sunt aduse în discuție o serie de provocări întâlnite în procesul de predare, precum și o serie de propuneri în facilitarea predării construcțiilor cu pronume reflexive.

Cuvinte-cheie: *gramatică, verb, studenți, pronume reflexiv, predare.*

Studiul constă în prezentarea provocărilor întâlnite în procesul de predare a construcțiilor cu pronume reflexiv din prisma paradigmei gramaticale actuale, cu propunerea unor soluții practice de îmbunătățire a procesului educațional. Am reținut problemele pe care le ridică toate aspectele privitoare la aceste construcții, mai puțin formele mai rare, în care pronumele reflexiv apare cu statut de atribut, cum este cazul: *În grădina-ți plină de flori, fă un loc de reculegere și odihnă!* Nu m-am referit, de asemenea, nici la formele accentuate ale pronomelor reflexive (*sine, sieși*).

Încă de la nivelul A1, studenții iau contact cu o serie de structuri care integrează pronume caracterizate printr-o varietate nu întotdeauna menită să înlesnească achiziția acestora: *eu, mine, mă/m-, mie, îmi/mi-, tu, tine, ție, îți/ți-, te/-te/te-, el/ea, lui, ei, îl,-l/-, o/-o, noi, ne/ne- voi, vă/v-, ei, ele, lor, le/le-*. Structuri de tipul *Mă cheamă, Îmi place, Mi-e foame* etc. constituie numai un set minim de exemple care ilustrează o paletă generoasă de forme pronominale pe care străinii le vor utiliza atât în producerea de texte scrise, cât și în comunicarea orală.

Potrivit descriptorilor *Cadrului european comun de referință pentru limbi*, încă de la nivelul A1, orice străin care învață limba română va avea contact cu structuri care vor include, inevitabil, construcții de tipul *mă spăl, se trezește, mă plimb, se spală* etc., urmând ca la nivelurile următoare să fie introduse construcții precum: *se înnoptează, se înserează, se zice, se face, își amintește* etc. Experiența didactică a probat faptul că la nivelurile de bază (A1-A2) structurile însoțite de pronume reflexiv se pot memora fără confuzii majore. Pe măsură ce astfel de structuri vor fi în număr tot mai mare, va crește și probabilitatea confuziilor la nivelul acestora.

Introducerea formelor pronomelui reflexiv amplifică dificultatea de înțelegere și întrebuințare de către străini atât la nivel semantic, cât și fonetic și grafic (*se, -se, s-, își, -și, și-*). Aceste forme se încadrează într-o paradigmă complexă și cu necesități de repetare îndelungată de către străini, întrucât posibilitățile combinatorii le plasează într-un cadru în care se impune distingerea de caz, de statut gramatical și de comprehensiune la nivel semantic. Mai mult, observațiile asupra erorilor întâlnite în cazul străinilor încadrează pronumele reflexiv în descrierea următoare: „Referitor la pronumele reflexive în acuzativ (formele clitice), am identificat situațiile în care acestea au fost utilizate corect, precum și situațiile în care nu s-au respectat condițiile de ocurență ale pronomelui reflexiv (de exemplu, când acesta s-a atașat unui verb care nu cere un reflexiv (*El se dansează.*) sau în contexte în care verbul regizează deja, pe lângă subiect, un alt complement direct (*Ne jucăm fotbal.*), dar și situațiile în care subiectul și pronumele reflexiv nu sunt corelate sintactic și referențial (*Eu se trezesc la ora 8.*)” (Vasiu 2020, 109).

Conform GALR, construcțiile reflexive sunt definite ca fiind „organizate în jurul unui centru verbal, la formă verbală sau nepersonală, în care verbul, în funcție de caracteristicile sintactice inerente și de utilizarea contextuală, își asociază un clitic reflexiv sau o formă accentuată de reflexiv.” (GALR 2008, 148). Din descrierea redată, se poate reține utilizarea contextuală, o trăsătură asupra căreia se impune o abordare extinsă, datorată „eterogenității structurale și funcționale a construcțiilor verbale cu

reflexiv.” În cazul limbii române ca limbă străină, construcțiile cu pronume reflexiv implică o dimensiune suplimentară de ambiguitate, care derivă atât din confuzia cu pasive, cât și cu unele construcții impersonale.

Abordarea construcțiilor cu pronume reflexiv în gramaticile actuale trimite la o serie de aspecte, care, aplicate limbii române ca limbă străină, demonstrează un grad sporit de dificultate în procesul de predare: construcțiile cu pronume reflexiv pot avea atât forme pentru cazul acuzativ, cât și pentru cazul dativ; au proprietatea de a-și modifica forma din punct de vedere grafic și fonetic; legătura cu pronumele personale prin împrumutarea unui număr generos de forme; statutul complex al mărcii *se*, atât ca valoare referențială, cât și ca marcă a construcției impersonale sau pasiv-reflexive; dependența de latura contextuală a formelor pronominale în discuție (GALR 2008).

Construcțiile verbale cu pronume reflexiv în acuzativ sunt printre primele structuri cu care studenții străini intră în contact, datorită prezenței acestora în cadrul sferei lexicale caracteristice nivelurilor A1-A2: *a se juca*, *a se duce*, *a se spăla*, *a se trezi* etc. Cu toate că într-o primă etapă acestea se memorează la timpul prezent al modului indicativ, odată cu trecerea lor la perfect compus, conjunctiv sau viitor, cliticile în discuție se încadrează într-un spectru larg de confuzii, cratima fiind cea care intervine și modifică structurile învățate inițial. În aceste condiții, vor apărea forme ca: **mă am spălat*, **se-a spălat* etc.

Faptul că pronumele reflexiv „împrumută” o parte din forme de la pronumele personal conduce, în contextul nivelurilor mai avansate, la necesitatea diferențierii exacte a referentului și a subiectului, un obiectiv nu întotdeauna realizabil, având în vedere că la aceste niveluri sunt introduse din ce în ce mai multe forme pronominale, iar uneori pot avea loc și confuzii la nivelul conjugării verbului.

În ceea ce privește marca *se*, în cazul valorii sale pronominale, nu s-au întâlnit multe aspecte complicate pentru studenții străini, cu excepția modificărilor de formă și la nivel fonetic. Situația care ține însă de valoarea pasiv-reflexivă sau impersonală a elementului *se* generează un grad de dificultate ridicat pentru cursanții străini, în speță pentru necunoscătorii unei limbi de sorginte romanică. Apariția unui număr mare de verbe cunoscute inițial ca nereflexive într-o formă reflexiv-pasivă sau impersonală generează o notă suplimentară de ambiguitate. De exemplu, verbe cunoscute inițial ca nereflexive apar în situația pasiv-reflexivă sau chiar se impersonalizează. Dacă ipostaza reflexiv-pasivă se sprijină pe cunoașterea prealabilă a formei pasive realizată cu auxiliarul *a fi*+ participiul verbului de conjugat, valoarea impersonală se adaugă unui tablou deja aglomerat de forme pronominale. De pildă, verbul *a ști* poate apărea cu formele: *mă știu*, *se știu* etc. și *El se știu cu probleme.*, *Ei se știu din liceu.*, într-o complexitate de posibilități combinatorii. Toate erorile survenite în urma confuziilor la nivelul acestor structuri se vor remarca în comunicarea orală, în producerea de texte scrise, mai puțin în exercițiile gramaticale.

O problemă complexă a construcțiilor cu pronume reflexiv ține pe de o parte de cliticul cu statut de component obligatoriu al verbului sau al locuțiunii verbale, iar pe de altă parte de perechile de verbe reflexive/nereflexive, diferite ca sens. În ceea ce

privește categoria de verbe în care cliticul poate lipsi, aceasta include verbe și locuțiuni verbale identificabile atât în repertoriul nivelurilor A1-A2, cât și în cel al nivelurilor mai avansate, fiind indispensabile verbe și locuțiuni ca: *a se juca*, *a se uita*, *a se întuneca*, *a se înnopta*, *a-și da seama*, *a-și bate joc etc.* Mai mult, materialele de învățare a limbii române pentru străini prezintă tablouri generoase ale acestora, în cazul celor mai uzuale, prezentând și forma nereflexivă (Brâncuș, Ionescu, Saramandu 2003, 197, Sterpu 2012, 140, 187, Platon, Sonea, Vîlcu 2021, 113).

Partea în măsură să ambiguizeze discursul despre construcțiile cu pronume reflexiv obligatoriu este dată de perechile reflexiv/nereflexiv, care sunt o categorie amplă. Dacă o parte pot fi încadrate în scheme și liste destinate memorării (Iliescu 2005, 58), sunt multe cazuri în care străinii tind să le atașeze verbelor forme pronominale greșite, să le omită pe cele corecte sau să încurce poziția pronumelui în cadrul unor structuri cu moduri și timpuri verbale specifice nivelurilor avansate (timpul perfect compus, timpul viitor, modul imperativ, modul condițional), după cum reiese din exemplele întâlnite în diferite producții scrise ale cursanților: *El *se-a pierdut banii.*, *Ea *își a ajutat familia.*, *El *si-a cumpărat o casă nouă.*, *Când o să aibă chef*, *Mihai *o să plimbe prin oraș.*, *Când va avea chef*, *Mihai *va plimba prin oraș.*, *Nu *relaxează te atât de repede!* *Nu *și-ar fi așteptat niciodată la asta.*, *Dacă ar avea timp*, **ar se relaxa.*

Cliticele reflexive în cazul dativ îmbogățesc paleta formelor pronominale cunoscute, în vreme ce sunt introduse și moduri sau timpuri verbale noi. Cu formele proprii *își*, *-și*, *și-*, pronumele reflexiv în cazul dativ reunește o seamă de elemente care conduc la dificultăți în predarea acestora studenților străini. Formele *mi-*, *ți-*, *și-*, pot fi lesne confundate cu *mă-*, *te* sau *se*, în situații ca: **m-am făcut o cafea*, **te-am făcut o cafea*, **se-a făcut o cafea*.

În cazul construcțiilor cu pronumele reflexiv *își*, *și-*, *-și*, experiența didactică a probat faptul că reciprocitatea ridică o serie de probleme în asimilarea acestor construcții. Atât exemplul: *Ea își atribuie rolul de mamă.* (construcție prin care se exprimă atribuirea acțiunii, reflexivul obiectiv), cât și *Ea își face temele* (construcție cu reflexiv posesiv, complement indirect posesiv: atribuirea acțiunii + posesor), sunt receptate diferit de *Ei își spun vorbe grele.* (construcție reciprocă). Reciprocitatea poate fi un impediment în ceea ce privește comprehensiunea semantică: *Ei își spun vorbe grele.*, diferit de *Ei își așteaptă copiii.* Experiența de predare a demonstrat că este vorba de un raport de reciprocitate mai dificil de intuit decât în cazul verbelor cu pronume reflexiv în cazul acuzativ. Latura care exprimă posesia, extrem de prezentă în româna actuală, face din pronumele reflexiv în dativ o parte cu nevoi îndelungate de exersare, mai cu seamă că ea poate fi atașată unei umbrele generoase de verbe. Tot în această situație, este de amintit dificultatea distingerii între valoarea reflexivă a cliticului și cea personală: *Eu îmi fac tema./Eu îți fac tema.* În cel dintâi exemplu, *îmi* este pronume reflexiv în dativ, complement indirect posesiv. În această situație, atât subiectul-agent, cât și complementul indirect-beneficiar trimit la același referent: *Eu fac tema pentru mine*, la care se adaugă și ideea de posesie: *Eu fac tema mea.* În cazul exemplului *Eu*

îți fac tema., (*îți* pronume personal în dativ, complement indirect posesiv), subiectul-agent și complementul indirect-beneficiar al acțiunii trimit la referenți diferiți: *eu* versus *tu*.

La nivel grafic și de pronunțare, construcțiile cu pronume reflexiv în dativ întrunesc o serie de elemente specifice, generate de atașarea acestora la verbe aflate la diferite moduri și timpuri. Mai mult, posibilitățile de tipul *îmi amintesc/mi-amintesc*, *îți amintești/ți-amintești*, *își amintește/și-amintește* etc. generează confuzii la nivelul de receptare și de comunicare orală în ceea ce privește înțelegerea/întrebuintarea formei pronominale corecte.

Limba română ca limbă străină are deja o tradiție în prezentarea construcțiilor cu pronume reflexiv, mai ales din prisma gramaticilor tradiționale. Seria de manuale Grigore Brâncuș, Adriana Ionescu, Manuela Saramandu (*Limba română, manual pentru studenții străini*, Ediția a 5-a, București, Editura Universității din București, 2003, p. 124) prezintă pronumele reflexiv în acuzativ paralel cu formele clitice ale pronumelui personal în acuzativ, subliniind poziția pronumelui față de verb în asociere cu diferite timpuri verbale. Perechile reflexiv/nereflexiv sunt prezentate ca „verbe pronominale”, pe când cele reflexive de tipul *a se odihni*, *a se gândi*, *a se bucura*, *a se duce*, *a se distra*, *a se simți*, *a se uita* apar în cadrul unei categorii distincte. Mai mult, ediția amintită conține și o notă în care se subliniază diferența dintre *a se duce/a duce*, *a se simți/a simți*, *a se juca/a juca* (Brâncuș, Ionescu, Saramandu 2003, 197). Același material prezintă pronumele reflexiv în cazul dativ în oglindă cu pronumele personal și, potrivit interpretării tradiționale, *a-și aminti* și *a-și aduce aminte* sunt incluse în categoria *verbelor pronominale*, în vreme ce *a-și închipui*, *a-și imagina*, *a-și da seama* și *a-și lua rămas bun* sunt încadrate în categoria *verbelor reflexive*.

Valoarea posesivă a pronumelui reflexiv apare în partea numită „dativul posesiv”, care privește atât pronumele personal în cazul dativ, cât și pronumele reflexiv: „Îi cunosc pe părinții tăi./Îți cunosc părinții, N-ați ascultat sfatul lui?/Nu i-ați ascultat sfatul?, O să luăm bagajele voastre de la gară./O să vă luăm bagajele de la gară., Prietenii mei au plecat./Mi-au plecat prietenii.” (Brâncuș, Ionescu, Saramandu 2003, 200).

Deși scopul lucrării nu este analiza exhaustivă a modului în care materialele de învățare a limbii române descriu construcțiile cu pronume reflexiv, este de menționat lucrarea Iolande Sterpu, *Limba română pentru străini, gramatică și exerciții*. Fiind un manual care propune un tablou extrem de generos al gramaticii limbii române, construcțiile cu pronume reflexiv sunt încadrate astfel: „Verbe cu pronume reflexiv în cazul acuzativ (tipul *a se spăla*), Verbe cu pronume reflexiv în cazul dativ (tipul *a-și aminti*), (Sterpu 2012, 140, 187). „Diateza reflexivă”, respectiv „verbe cu pronume reflexiv în acuzativ” sunt numite construcțiile reflexive în *Manual de limba română ca limbă străină (RLS): A1-A2* (Platon, Sonea, Vîlcu 2021, 113), cu includerea verbelor specifice nivelului, *a se trezi*, *a se plimba*, *a se uita* etc.

Nivelurile B1-B2 integrează utilizări noi ale verbelor cu pronume reflexiv, prin intermediul unor construcții de tipul: *se gătește*, *se bea*, *se călătorește*, *se cântă*, *se*

dansează, se crede, se spune, incluse în cadrul unor exerciții practice (Sonea, Vasiu, Vilcu 2021, 21). Construcțiile cu pronume reflexiv sunt cuprinse la nivelul B2, în *Manual de limba română ca limbă străină (RLS): B2* (Platon, Arieșan, Burlacu 2021, 31), subliniind și distincția dintre pronumele personal în dativ și pronumele reflexiv în dativ.

Printre soluțiile de înlesnire a achiziției construcțiilor cu pronume reflexiv de către studenții străini se numără o serie de activități prin care să se distingă principalele valori ale formelor pronominale:

- Diferențierea dintre construcția reflexivă și cea nereflexivă, cu scopul de a identifica asupra cui se răsfrânge rezultatul acțiunii, o activitate camuflată în cadrul unor exerciții practice care va consolida nivelul de comprehensiune a acestor construcții. Exemplu: Construiți enunțuri cu verbele: *a se spăla, a spăla, a se plimba, a plimba, a-și construi, a construi*.
- Evidențierea reciprocității prin exerciții care să delimiteze structurile în care se indică acest raport. Exemplu: Subliniați enunțurile în care cliticul reflexiv deține semnificație reciprocă : *El se laudă cu realizările lui. În fiecare zi se laudă unul pe altul. Maria își scrie gândurile într-un jurnal. Ei își scriu mesaje în fiecare zi. Colegii și-au dat cadouri între ei. Ei și-au dat toți banii pentru renovarea biroului*.
- Exercițiile de pronunțare cu caracter repetitiv s-au dovedit de ajutor în asimilarea acestor construcții, mai cu seamă că tehnologia actuală pune la dispoziție programe în care se pot exersa, la nivel de dicție, diferențele dintre: *Mă trezesc/M-am trezit/M-aș trezi, Mă voi trezi/O să mă trezesc și Îmi trezesc vecinii./Mi-am trezit vecinii./Mi-aș trezi vecinii./Îmi voi trezi vecinii./O să-mi trezesc vecinii*. În cel din urmă exemplu, cratima vine să marcheze grafic și fonetic felul în care pronumele se atașează verbului, astfel încât este nevoie de exerciții repetitive la nivel de pronunție, care să includă: *M-aș trezi de dimineață. /Nu mi-aș trezi vecinii de dimineață*.

În concluzie, construcțiile cu pronume reflexiv reprezintă o parte complexă și provocatoare în raport cu alte forme pronominale. Multiplele abordări existente deja la nivelul materialelor de învățare a limbii române constituie o bază solidă pe marginea căreia poate fi aplicat modelul gramaticilor recente. De asemenea, posibilitățile tehnologice existente contribuie la crearea unor bune practici de învățare, înlesnind achiziția limbii române ca limbă străină.

Referințe bibliografice

- CECRL, 2003 – *** Cadrul european comun de referință pentru limbi: Învățare, predare, evaluare (CECRL), Strasbourg, Divizia Politici Lingvistice, Consiliul Europei, 2003 CEFR-CV 2020 – *** Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment – Companion volume, Strasbourg, Council of Europe Publishing, 2020, <https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languageslearning-teaching/16809ea0d4>

- Brâncuș, Grigore, Ionescu, Adriana, Saramandu Manuela. 2003. *Limba română, manual pentru studenții străini*, Ediția a 5-a. București: Editura Universității din București.
- Guțu Romalo, Valeria (coord.). 2005. *GALR*, vol. I. *Cuvântul*. București: Editura Academiei Române.
- Iliescu, Ada. 2005. *Predarea verbelor pronominale din perspectiva românei ca limbă străină*, în „Analele Universității din Craiova”. Seria Științe Filologice, Limbi străine aplicate, Anul I, nr. 1-2/2005, p. 54-60.
- Platon, Elena, Sonea, Ioana, Vîlcu, Dina. 2021. *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). A1-A2*. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.
- Sonea, Ioana, Vasîu, Lavinia, Vîlcu, Dina. 2021. *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). Nivelul B1*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană.
- Platon, Elena, Arieșan, Antonela, Burlacu, Diana. 2021. *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). Nivelul B2*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană.
- Sterpu, Iolanda. 2012. *Limba română pentru străini, gramatică și exerciții*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Vasîu, Lavinia-Iunia. 2020. *Achiziția limbii române ca L2. Interlimba la nivelul A1*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană.

Maria-Mihaela GROSU
(Universitatea de Medicină
și Farmacie „Iuliu Hațieganu”
Cluj-Napoca)

Gramatica în didactica limbilor-culturi – abordare acțională

Abstract: (Grammar teaching-learning within Language-cultures – an Action-oriented Approach)

The study aims to describe a pattern of teaching scenarios that aim at familiarizing with a new grammar concept and using it in different communicative activities – reception (oral and written), production (oral and written), mediation and interaction. The theoretical vision to which this pattern subscribes is the action approach. The teaching scenarios also aim to develop communicative competence, but also general competences – *savoir*, *savoir-faire*, *savoir-être*, *savoir-apprendre*. While traditionally grammar is taught according to logical patterns, through neutral examples, far from the learners' personal experiences and constructed by the teacher to highlight the targeted grammar content, the pattern we propose aims at a deep fusion between the learners' personal experience and the grammar notions, as well as between authentic documents in the target language and the targeted grammar notions. The benefits that this pattern brings to the teaching-learning of grammar content in the target language-culture are broadly the following: increased motivation and involvement of learners, through items that address their personal experience and that aim at interknowledge; the satisfaction of accessing authentic documents for the purpose of documenting a socio-cultural or specialist subject and, implicitly, familiarising themselves with the grammatical content; the freedom to document a subject tangential to the grammatical content proposed for use and to present to colleagues an aspect of their personal life or of their socio-cultural area of origin, in the context of very culturally diverse groups of students. Through the pattern that we will describe, the grammar notion aimed at, which is necessary to move from one level to another in the use of a foreign language, is naturally part of authentic interactions and mediations and integrates, like a bond, all the activities of communication, reception, production, mediation and interaction.

Keywords: *grammar, authentic documents, action-oriented approach, communication skills and general skills.*

Rezumat: Studiul își propune să descrie un tipar al scenariilor didactice care au ca obiectiv familiarizarea cu un concept de gramatică nou pentru cursanții care învață o limbă străină și utilizarea acestuia în diferite activități de comunicare – receptare (orală și scrisă), producere (orală și scrisă), mediere și interacțiune. Viziunea teoretică la care subscrie acest tipar este abordarea acțională în didactica limbilor-culturi. De asemenea, scenariile didactice au în vedere dezvoltarea competenței comunicative, dar și a competențelor generale – *savoir*, *savoir-faire*, *savoir-être*, *savoir-apprendre*. Dacă în mod tradițional gramatica este predată după tipare logice, prin exemple neutre, departe de experiențele personale ale cursanților și construite de profesor pentru a evidenția conținutul de gramatică vizat, tiparul pe care noi îl propunem vizează o profundă fuziune între experiența personală a cursanților și noțiunile de gramatică, precum și între documentele autentice în limba țintă și noțiunile de gramatică vizate. Beneficiile pe care le aduce acest tipar în predarea-învățarea unui conținut de gramatică în limba-cultură țintă sunt, în mare, următoarele: creșterea motivației și a implicării studenților, prin itemi care vizează experiența lor personală și care au ca obiectiv intercunoașterea; satisfacția de a accesa documente autentice în scopul documentării pe un subiect socio-cultural sau de specialitate și implicit, al familiarizării cu conținutul gramatical; libertatea de a se documenta pe un subiect tangent cu conținutul gramatical propus spre utilizare și de a le prezenta colegilor un aspect din viața personală sau din spațiul socio-cultural de origine, în contextul unor

grupe de studenți foarte diverse din punct de vedere cultural. Prin tiparul pe care îl vom descrie, noțiunea de gramatică nouă ce urmează a fi predată, necesară trecerii de la un nivel la altul în utilizarea unei limbi străine, se înscrie natural în interacțiuni și medieri autentice și integrează, ca un liant, toate activitățile de comunicare, receptare, producere, mediere și interacțiune.

Cuvinte-cheie: *gramatică, documente autentice, abordare acțională, competențe de comunicare și competențe generale.*

Introducere

Studiul își propune să descrie un tipar al scenariilor didactice care au ca obiectiv familiarizarea cu un concept de gramatică nou pentru cursanții care învață o limbă străină și utilizarea acestuia în diferite activități de comunicare – receptare (orală și scrisă), producere (orală și scrisă), mediere și interacțiune. Viziunea teoretică la care subscrie acest tipar este abordarea acțională în didactica limbilor-culturi. De asemenea, scenariile didactice au în vedere dezvoltarea competenței comunicative, dar și a competențelor generale – *savoir, savoir-faire, savoir-être, savoir-apprendre*. Dacă în mod tradițional gramatica este predată după tipare logice, prin exemple neutre, departe de experiențele personale ale cursanților și construite de profesor pentru a evidenția conținutul de gramatică vizat, tiparul pe care noi îl propunem vizează o profundă fuziune între experiența personală a cursanților și noțiunile de gramatică, precum și între documentele autentice în limba țintă și noțiunile de gramatică vizate. Beneficiile pe care le aduce acest tipar în predarea-învățarea unui conținut de gramatică în limba-cultură țintă sunt, în mare, următoarele: creșterea motivației și a implicării studenților, prin itemi care vizează experiența lor personală și care au ca obiectiv intercunoașterea; satisfacția de a accesa documente autentice în scopul documentării pe un subiect socio-cultural sau de specialitate și implicit, al familiarizării cu conținutul gramatical; libertatea de a se documenta pe un subiect tangent cu conținutul gramatical propus spre utilizare și de a le prezenta colegilor un aspect din viața personală sau din spațiul socio-cultural de origine, în contextul unor grupe de studenți foarte diverse din punct de vedere cultural. Prin tiparul pe care îl vom descrie, noțiunea de gramatică nouă ce urmează a fi predată, necesară trecerii de la un nivel la altul în utilizarea unei limbi străine, se înscrie natural în interacțiuni și medieri autentice și integrează, ca un liant, toate activitățile de comunicare, receptare, producere, mediere și interacțiune.

În prima parte vom prezenta premisele teoretice la care subscriem, iar apoi vom arăta cum am implementat aceste concepte teoretice, în scenarii didactice de tip acțional. De asemenea, vom ilustra beneficiile pe care le aduce introducerea noțiunilor noi de gramatică, prin prisma viziunii acționale, atât în planul competențelor comunicative ale cursanților, cât și în planul competențelor generale.

1. Premise teoretice – gramatica în abordare acțională

1.1. Abordarea acțională în didactica limbilor-culturi – viziune diacronică

Menționăm încă de la început că abordarea acțională în predarea limbilor-culturi, care este în strânsă fuziune cu didactica proiectelor, reprezintă premisa teoretică ce stă la baza studiului nostru. Spre deosebire de abordarea comunicativă, care a cunoscut o dezvoltare extraordinară în anii 1970, abordarea acțională, promovată de CECRL, începând cu anii 2000, pune comunicarea în slujba acțiunii. Dacă în abordarea comunicativă, comunicarea este atât mijloc, cât și scop, în abordarea acțională, comunicarea este mijloc pentru acțiune, iar sarcina de lucru este rezolvarea unei probleme și vizează acționarea prin limbaj.

Margaret Bento urmărește evoluția viziunii teoretice a perspectivei acționale în predarea limbilor în Franța, în ultimii aproximativ 20 de ani, având la bază un corpus de texte teoretice din domeniul didacticii limbilor-culturi care tratează problematica viziunii acționale. Urmărind evoluția celor patru câmpuri disciplinare evocate de didacticieni în interpretarea CECRL, teoriile învățării, lingvistica, medierea și sociologia, acest studiu evidențiază revenirea în forță a lingvisticii în interpretarea CECRL și pune în lumină reflecții asupra medierii (Bento 2023, 30). Revenirea în forță a studiilor care tratează domeniul lingvisticii în interpretarea CECRL este una dintre rațiunile care stau la baza acestui studiu. Prin actualul demers, vom arăta că abordarea comunicativă a componentei lingvistice în predarea-învățarea limbilor-culturi nu e suficientă, fiind necesară nu înlocuirea, ci susținerea acesteia prin baza didactică a abordării acționale. Cu alte cuvinte, introducerea noțiunilor de lingvistică, prin exemple îndepărtate de experiența personală a cursanților, urmate de exerciții structurale și funcționale, nu e suficientă pentru actualele generații de cursanți care au resurse de documentare în domeniul limbilor străine mult mai multe decât generațiile pentru care abordarea comunicativă era funcțională.

Margaret Bento evidențiază faptul că didacticienii care au interpretat CECRL au convocat patru câmpuri disciplinare: teoriile învățării, lingvistica, medierea și sociologia. Analizând studiile teoretice care au în centru conceptele viziunii acționale, autoarea subliniază faptul că abordarea acțională a avut ca domeniu de referință, încă de la început, socio-constructivismul. Conceptele vehiculate în teoretizarea abordării acționale, cu rădăcini în socio-constructivism, sunt: *sarcina de lucru* reprezentată ca fiind problemă de rezolvat, acțiune cu scop precis (Bento, Cavalli, Coste), *cooperare* și *metacogniție*. Aceste trei concepte sunt cele care asociază definitiv abordarea acțională cu socio-constructivismul (Bento 2023, 27). În schimb, în primii ani de teoretizare a viziunii acționale, referințele la cunoștințele lingvistice (fonetice, lexicale, gramaticale, textuale) au fost puține în studiile care teoretizează abordarea acțională în didactica limbilor-culturi, în raport cu cunoștințele asupra proceselor de învățare (sarcină de lucru, metacogniție, cooperare). Analiza comparativă a studiilor teoretice publicate înainte de 2012 și după 2012, realizată de Margaret Bento ilustrează o intrare puternică în scenă a lingvisticii, cu centrare pe gramatică și pe fonetică. Medierea își face, de asemenea, intrarea în forță, în domeniul didacticii limbilor-culturi, în mod

special medierea lingvistică și culturală, după cum evidențiază Bento (2023, 28). În continuare, vom pune în centrul atenției componenta lingvistică din didactica acțională a limbilor-culturi.

1.2. Modelul procedură vs modelul proces în didactica limbilor-culturi

Încă de la început, ne situăm pe poziția epistemologiei modelizării în didactica limbilor-culturi. Christian Puren pune în opoziție două modele în predare-învățare-utilizare a limbilor-culturi: *modelul procedură* vs *modelul proces* (*modelul modelizării*). Dacă *modelul procedură* e linear, conținând un algoritm și un ansamblu de sarcini determinate care trebuie realizate în ordine determinată, iar reușita fiecărei sarcini asigură reușita finală a activității globale (Puren 2022 b, 20), *modelul proces* sau demersul proiectului, cel mai complex în pedagogie, în relație cu emergența perspectivei acționale în versiunea sa forte, sarcinile sunt caracterizate prin operații de retroacțiune. Retroacțiunea, spre deosebire de feedback, care e o oferire pasivă a informațiilor pe o sarcină realizată, modifică date anterioare, schimbă etape anterioare, reorganizează munca, pentru a îndeplini obiectivele proiectului (Puren 2022 b, 24). Ceea ce face din *modelul proces* cel mai complex model din pedagogie este faptul că acest model dezvoltă autonomia și responsabilizarea individuală și colectivă a studenților. Acest lucru implică din partea lor reglarea reflexivă permanentă, metacogniția și, din partea profesorului, necesitatea de a se adapta în permanență la alegerile studenților. Așadar, subscriind *modelului proces*, nu vom descrie un algoritm de predare a gramaticii din perspectivă acțională, ci niște principii și niște exemple de implementare a acestora. Procesul de recursivitate în predarea gramaticii nu implică perfecționarea unui algoritm, ci adaptarea procesuală permanentă la contextul de învățare – conținutul gramatical vizat, grupul țintă, resursele documentare autentice disponibile etc. Didacticianul Christian Puren susține că, chiar dacă modelul procedural este absolut necesar în proiectarea scenariilor didactice, transformarea acestuia în model-proces, dar și invers, reprezintă apanajul profesorilor experți care pregătesc un scenariu pe secvențe, dar lasă o marjă de libertate și de impredictibil între ceea ce proiectează și ceea ce implementează la clasă pentru adaptarea la cererile și nevoile emergente ale cursanților (Puren 2022 b, 30). Capacitatea de procesualizare / proceduralizare a profesorilor este dată de logica recursivă a gândirii complexe și este criteriu de performanță în predarea-învățarea-utilizarea unei limbi-culturi.

1.3. Logica documentării vs logica suportului

Pedagogia proiectului are în centru logica documentării, logică ce presupune accesul cursanților la documente autentice, cercetarea și explorarea acestora de către cursanți, selecționarea și utilizarea lor în vederea obținerii produselor cerute prin proiectul propus cursanților. Așadar, în logica documentării, caracteristică abordării acționale, marja de determinare este mai mică decât în cazul scenariilor didactice bazate pe logica suportului, caracteristică abordării comunicative, logică în care toți cursanții utilizează același document adaptat nivelului lor. Astfel, dacă în scenariile de tip comunicativ, toți cursanții grupului de lucru accesează același document (text scris

sau text audio), în scenariile de tip acțional, fiecare cursant alege un document, dintr-o bază de resurse documentare creată de profesor (Puren, 2013). Prin activități de interacțiune și mediere, studenții selectează și interpretează informațiile găsite în sursele de documentare prin grila oferită de experiențele personale și de sistemul socio-cultural din care provin. Tocmai modul în care studenții selectează și interpretează printr-o grilă subiectivă informațiile oferite de textele sursă face din scenariul didactic unul procesual mai mult decât unul procedural. Astfel, experiența didactică de tip acțional este un continuu proces de adaptare la documentele găsite de cursanți, precum și la modul de utilizare a acestora. Margaret Bento pledează pentru adoptarea logicii documentării, în procesele de predare a gramaticii prin instrumentele viziunii acționale în didactica limbilor-culturi. Incitarea cursantului să colecteze el însuși documentele necesare pentru familiarizarea cu un conținut de gramatică și pentru conceptualizarea lui este soluția propusă de specialistul în didactica limbilor-culturi. Profesorului i-ar reveni sarcina de a asambla documentele care-i permit cursantului să caute informațiile de care are nevoie pentru a acționa ca actor social (Bento 2019, par. 29). Exemplele de predare a gramaticii în perspectivă acțională pe care le vom descrie mai jos nu reprezintă algoritmi de urmat, ci modele proceduralizate în urma proceselor experimentate la clasă, modele care, la rândul lor, vor fi, în continuare, procesualizate prin adaptarea la contexte de învățare unice în cazul fiecărei interacțiuni profesor-student și student-student.

1.4. Modele de unitate didactică

Christian Puren descrie trei modele de unitate didactică disponibile la ora actuală în predarea limbilor-culturi:

1. Modelul *pre-task – task – post-task*, după modelul anglosaxon, dezvoltat în 1980.
2. Modelul scenariului de sarcini care pune în operă versiunea slabă a perspectivei acționale, în care sarcinile de lucru predeterminate ar conduce la realizarea proiectului final de către cursanți.
3. Modelul proces – versiunea forte a perspectivei acționale, în care sarcinile sunt concepute ca punere în operă a unui proiect, iar cursanții participă activ la conceperea, realizarea și evaluarea proiectului (Puren 2022 b, 28).

Exemplele de predare-învățare-utilizare a gramaticii, pe care le vom descrie mai jos, reprezintă un amestec între aceste trei modele. Modelizarea, procesualizarea, adaptarea continuă la contextul de învățare nu presupune excluderea unor viziuni teoretice în favoarea altora, ci mutarea accentelor și a proporțiilor de la o viziune teoretică la alta, în vederea atingerii obiectivelor finale, dezvoltarea autonomiei și responsabilizarea cursanților în învățarea unei limbi-culturi.

1.5. Gramatica – între științele exacte și științele umaniste

Cu toate că gramatica este o zonă esențială în predarea, învățarea și utilizarea unei limbi, aceasta nu mai poate fi tratată exclusiv ca în științele exacte, așa cum propune primul dintre cele trei modele descrise mai sus: familiarizare cu noțiunea,

automatizare prin exerciții structurale și funcționale și utilizare, prin producere de texte adaptate conținutului gramatical vizat. Acest model poate fi funcțional, dar este insuficient pentru actualele generații de cursanți. Întrucât programele de traducere automată disponibile online, precum și resursele oferite de inteligența artificială oferă deja produsele / structurile lingvistice pentru care cursanții ar trebui să depună un efort intelectual considerabil, motivația cursanților scade. În schimb, dacă conținuturile de gramatică sunt scoase din zona neutră a științelor exacte și sunt aduse în zona științelor umaniste, prin impregnarea lor cu experiența personală a cursanților, precum și prin introducerea lor tangențială în realizarea proiectelor, acestea, conținuturile lingvistice, au șanse mult mai mari să fie apropiate de către cursanți, în mod natural, într-un mediu tolerant la greșeală, umanistic și nu într-un mediu al științelor exacte, unde greșeala e inadmisibilă.

Exemplele de predare, învățare și utilizare a gramaticii pe care le vom descrie mai jos vizează experiența personală a cursanților, iar marja de determinare a informațiilor care se vehiculează în timpul experiențelor de învățare e destul de mică. Cu toate că există un scenariu bazat pe un model procedural, experiența de predare-învățare-utilizare a limbii devine un model procesual, prin adaptarea continuă la contextele unice de învățare date de experiențele personale unice ale cursanților, precum și de documentele selectate și utilizate de aceștia, mereu altele. În ceea ce privește componenta lingvistică a limbii-culturi țintă, cursanții fac referire la experiențele lor personale și accesează documente autentice, în funcție de interesele și de preferințele lor, urmând să realizeze medierea și interacțiunea, pornind de la aceste surse – experiențele personale, documentele autentice consultate în etapa de documentare.

Christian Puren argumentează faptul că epistemologia didacticii limbilor străine e foarte îndepărtată de cea a didacticii școlare a științelor exacte. Didactica științelor exacte a fost dezvoltată în principal de didacticienii în matematică și în general, preluată de specialiștii în științele exacte (Puren 2019, 4). Didacticianul francez susține că învățarea colectivă a unei limbi străine e, de fapt, un tip de „gimnastică culturală”, clasa fiind locul unde profesorul îi acompaniază, îi ghidează și îi ajută pe cursanți să se formeze, într-un mediu intensiv, securizat, exigent și binevoitor, cu componentele culturale solicitate în lumea profesională, dar și gustul pentru munca colaborativă, spiritul de inițiativă, gestionarea informațiilor, deschiderea la diferență și la noutate, creativitate, dezbateri colective, toleranță la incertitudine, controlarea / reglarea diferitelor tipuri și moduri de evaluare, capacitatea de a învăța din propriile erori și din ale altora, capacitatea de a gestiona complexitatea printr-o atitudine proactivă, demers reflexiv, învățarea conduitei proiectului (Puren 2019, 5). Exemplele de predare-învățare-utilizare a gramaticii pe care le vom descrie mai jos sunt contexte în care cursanții vorbesc despre ei și acționează prin limbaj, așadar gradul de personalizare a discursurilor acestora este foarte mare. În consecință, și gradul de implicare personală în activitățile propuse de profesor este mai mare, fapt ce conduce la o rată mai mare de reușită. Activitățile pe care le vom descrie în continuare conduc la dezvoltarea atât a

competențelor comunicative, cât și a competențelor generale (*savoir, savoir-faire, savoir-être, savoir-apprendre*) descrise de CECRL ca obiective în învățarea unei limbi străine. De asemenea, activitățile reprezintă o fuziune între toate cele patru activități de învățare a unei limbi-culturi – receptare, producere, mediere și interacțiune.

Spre deosebire de scenariile mai apropiate de științele exacte, în care toate etapele sunt predeterminate, resursele fiind cunoscute, în predarea-învățarea-utilizarea conținuturilor lingvistice în scenarii de tip acțional, cursantul este responsabilizat în accesarea documentelor autentice și în medierea acestora în vederea interacțiunii cu colegii. Scăderea gradului de directivitate a profesorului conduce la creșterea gradului de autonomie și responsabilizare a cursanților (Puren 2023, 1).

1.6. Gramatica – descrierea teoretică a limbii vs descrierea modelizatoare a limbii

În ceea ce privește gramatica, Christian Puren pune în opoziție două modele de predare-învățare-utilizare a gramaticii: *descrierea teoretică a limbii vs descrierea modelizatoare a limbii*. Dacă descrierea teoretică a limbii oferă un tablou complet și o bază solidă pentru a învăța o limbă străină, descrierea modelizatoare ajută practica în clasă, oferind soluții punctuale, nu un tablou complet al sistemului limbii. În descrierea modelizatoare a gramaticii, cursanții învață limba practicând-o, nu vorbind despre ea. Dacă descrierea teoretică a gramaticii furnizează mijloace necesare pentru formarea intelectuală, elevii învățând regulile prin exemple și apoi aplicând conștient regulile, în descrierea modelizatoare, gramatica oferă un ajutor provizoriu, pentru ca în final, cursanții să aplice regulile intuitiv, nu conștient. Dacă descrierea teoretică a gramaticii oferă un ajutor constant și o sursă principală de referință pentru progresul individual, descrierea modelizatoare a gramaticii oferă un ajutor punctual în timpul utilizării, când cursantul nu are acces la „sensul limbii”. De asemenea, descrierea modelizatoare a gramaticii oferă un ajutor compensatoriu în timpul învățării, cursantul putând construi enunțuri corecte, înainte ca acesta să aibă „sensul limbii” (Puren 2022 a).

Exemplele următoare vor arăta cum cursanții pot avea acces la „sensul limbii”, consultând documente autentice, prin calea deschisă de conținutul gramatical nou vizat pentru familiarizare și practicare, în scenarii didactice de tip acțional.

2. Gramatica în abordare acțională – exemple de activități

2.1. Timpul imperfect al verbelor

Într-o unitate de tip acțional, dintr-un manual de limba română ca limbă străină realizat pentru nivelul A2+¹, destinat studenților de la UMF „Iuliu Hațieganu” Cluj-Napoca, în unitatea cu titlul *Integrarea într-o comunitate – viața de student internațional*, li s-a propus studenților ca până la finalul unității să scrie, din ipostaza de student internațional, un proiect de integrare într-o colectivitate diferită de cea din care fac parte. Studenții au putut alege între un proiect care vizează viața lor de studenți

¹ Autoarele manualului de tip acțional în curs de publicare sunt: Maria Grosu, Alexandrina Tomoiagă, Elisa Gorry și Denisa Tout.

internaționali la Cluj și un proiect de voluntariat realizabil la Cluj sau în alte spații culturale. Cerințele pentru realizarea proiectelor propun evidențierea experienței personale a cursanților, evidențierea informațiilor de interes pentru proiectele lor viitoare, precum și descrierea proiectelor de integrare propuse (loc, timp, activități, beneficii). Structura unităților din manualul în curs de publicare este următoarea: *Conceperea proiectului, Resurse documentare și lingvistice, Prezentarea proiectului, Autoevaluare și interevaluare a proiectelor*. În ceea ce privește resursele lingvistice, conținutul gramatical asociat primului proiect, cel referitor la viața de student internațional, este timpul imperfect al verbelor, în timp ce conținutul gramatical asociat proiectului referitor la voluntariat, este imperativul. Stabilirea conținutului gramatical asociat primului proiect s-a realizat în funcție de necesitățile lingvistice pentru realizarea proiectului. Pentru a prezenta experiența personală și modul în care s-au schimbat de când au venit la Cluj, în calitate de studenți internaționali, cursanții au nevoie să folosească timpul imperfect. Cerința pentru realizarea proiectului este următoarea:

Proiectul 1: Viața de student – proiect de dezvoltare personală și de integrare

Prezentați un mini-proiect de integrare a studenților internaționali în comunitățile studențești sau sociale din Cluj-Napoca.

1. Vorbiți despre experiența personală de integrare în primii doi ani de studiu la Cluj-Napoca. Evidențiați factorii care v-au ajutat să vă integrați și prezentați fotografii relevante. Precizați, pentru fiecare fotografie, câteva date de referință – locul (*unde erați*), data aproximativă, persoane (*cu cine erați*), activitate (*ce făceați*).
2. Precizați cum v-ați dezvoltat / schimbat în acești aproape doi ani – caracteristici fizice, motivație, confort emoțional, prieteni, orientare, modul de a petrece timpul liber, alimentație, sport etc. *Cum erați și ce făceați înainte, în comparație cu ipostaza de acum?*
3. Evidențiați posibilitățile de integrare a studenților de la Cluj, în prezent, în comparație cu viața studenților de acum 30-50 de ani, din România sau din alte țări. *Cum era viața de student în România, în perioada comunistă? Dar în țările voastre, acum câteva decenii?*
4. Propuneți o activitate care i-ar ajuta pe studenții internaționali să se integreze mai repede și mai bine în mediul studențesc de la Cluj-Napoca.

După etapa de concepere a proiectului, etapă în care studenții au răspuns la un chestionar privind gradul lor de integrare la Cluj-Napoca și au pus în relație concepte tangente cu integrarea, în cerințe care vizează exprimarea opiniei și justificarea ei, exprimarea surprizei și adresarea întrebărilor, în etapa a doua, numită *Resurse documentare și lingvistice*, cursanții au accesat documente în vederea documentării

despre viața de student în România, în perioada comunistă, viața de student în țările lor, acum câteva decenii, când părinții sau bunicii lor au fost studenți. Un obiectiv atins prin aceste resurse documentare a fost acela de a evidenția și de a înțelege mai bine caracteristicile contextului socio-politic actual în care cursanții studiază la Cluj. Un alt obiectiv a fost acela al introspecției, cursanții analizând modul în care s-au schimbat în ultimii ani. Timpul imperfect este o zonă lingvistică aflată la intersecția acestor subiecte, frecvent folosit în documentele care tratează subiectele prezentate mai sus și necesară în realizarea proiectului de integrare a studenților internaționali. Tiparul proceduralizat în urma experiențelor procesuale, în predarea-învățarea-utilizarea imperfectului în limba română a fost următorul:

1. **Familiarizare** – chestionar de intercunoaștere, cu întrebări care conțin verbe la modul imperfect și care vizează experiența lor de studenți internaționali, în anul I.

1. **Precizați dacă următoarele afirmații sunt adevărate (A) sau false (F).**

1. La începutul anului I, *eram* mai timid / timidă. ☐
2. La începutul anului I, *eram* mai motivat / motivată. ☐
3. La începutul anului I, *aveam* mai puțini prieteni decât acum. ☐
4. La începutul anul I, *aveam* mai mult timp liber. ☐
5. La începutul anului I, *nu-mi plăcea* la Cluj. ☐
6. La începutul anului I, *voiam* să renunț la studiile la Cluj. ☐
7. La începutul anului I, *făceam* mai mult sport. ☐
8. La începutul anului I, *eram* mai slab / slabă. ☐
9. La începutul anului I, *eram* mai puțin matur / matură. ☐
10. La începutul anului I, *ieșeam* mai des în oraș. ☐

2. **Lucrați în perechi, schimbați idei referitoare la afirmațiile de mai sus și precizați frontal ce nu ați știut despre colegii voștri.**

3. **Lucrați în perechi. Completați spațiile libere cu pronumele personal corespunzător: *eu, tu, el / ea, noi, voi, ei / ele*.**

1. **aveam** mai mult timp liber.
2. **aveați** mai mult timp liber.
3. **avea** mai mult timp liber.
4. **aveam** mai mult timp liber.
5. **aveau** mai mult timp liber.
6. **aveai** mai mult timp liber.

2. **Documentare**

1. **Consultați documentul de mai jos despre viața de student în perioada comunistă, în România și identificați similitudini și diferențe cu viața voastră de studenți internaționali la Cluj.**

- Cum era viața de student în perioada comunismului: De la căminele studențești la practica agricolă și muzica rock - Stirileprotv.ro

- <https://jurnalul.ro/scinteia/special/studenti-straini-in-romania-508497.html>

- <https://ziarulumina.ro/societate/reportaj/povestea-necenzurata-a-studentiei-in-comunism-142166.html>

2. Lucrați în perechi, schimbați idei notate și articolul consultat și reformulați frontal o idee care vă surprinde.

VERBUL LA IMPERFECT		
Grupa I – -a	Grupa a II-a – -ea	Grupa a III-a – -e
a pleca – eu	a avea – eu	a face – eu
a asculta – eu a dansa – eu a vizita – eu a mânca – eu a studia – eu a da – eu a sta – eu	a bea – eu a părea – eu a dura – pe mine mă a cădea – eu a vedea – eu a putea – eu a vrea – eu	a pierde – eu a face – eu a începe – eu a cere – eu a merge – eu a ajunge – eu a rămâne – eu a duce – eu a aduce – eu a conduce – eu a zice – eu a spune – eu a pune – eu a scrie – eu
Grupa a IV-a – -i	Grupa a IV-a – -î	
a ieși – eu	a urî – eu	
a iubi – eu a vorbi – eu a dori – eu a fugi – eu a găsi – eu a ieși – eu a privi – eu a ști – eu a fi – eu	a coborî – eu a hotărî – eu	

3. Conceptualizare și aplicare prin exerciții structurale și funcționale

1. Lucrați în perechi. Folosiți informațiile din exercițiile anterioare și resurse online, pentru a completa tabelul de mai jos.

2. Lucrați în perechi. Conjuțați la imperfect minimum 7 verbe și verificați-vă reciproc.

3. Completați spațiile libere cu verbe la imperfect.

1. Când eram mai mic / mică, ... (a face / a nu face) mult sport. Tu (a face / a nu face)?

2. Când eram în liceu, ... (a ieși / a nu ieși) mult în oraș. Tu (a ieși / a nu ieși)?

3. Când eram în școala primară, ... (a avea / a nu avea) mult timp liber. Crezi că el / ea (numiți un coleg) (a avea / a nu avea) mult timp liber?

4. Când eram la grădiniță, ... (a dormi / a nu dormi) la amiază. Tu (a dormi / a nu dormi) la amiază?

5. Când eram în anul I, în vacanța de iarnă, ... (a studia / a nu studia) mult / puțin. Cred că noi toți (a studia / a nu studia) mult / puțin.

4. Ce diferențe sunt între ipostazele voastre actuale de studenți la UMF și ipostazele de copii mici / elevi la școală. Formulați minimum 8 enunțuri.

- Când eram mic / mică, ...
- Când eram elev / elevă, ...
-
-
-
-
-
-

5. Lucrați în perechi. Adresați întrebări colegilor și raportați frontal ce vă surprinde sau nu în legătură cu răspunsurile primite.

1. Ce făceai dimineața când erai la școala primară? Dar acum?

2. Ce făceai după-amiază când erai la școala primară? Dar acum?

3. Ce făceai în weekend când erai la școala primară?

4. Ce făceai în vacanța de vară când erai la grădiniță?

5. Ce făceai în vacanța de iarnă când erai în liceu?

6. Ce făceai seara, în timpul săptămânii, când erai student în țara ta? Dar în weekend?

7. Ce crezi că făceau bunicii tăi când aveau vârsta ta?

8. Ce crezi că făceau părinții sau bunicii tăi când erau la universitate?

4. Mediere interlingvistică și interculturală.

1. Căutați informații despre viața de student în țara voastră, acum 50 de ani (când, poate, erau bunicii voștri studenți) sau acum 30 de ani (când, poate, erau părinții voștri studenți). Puteți folosi documente în limba română, în limba maternă sau ChatGPT. Notați minimum trei idei interesante:

-
-
-

2. Lucrați în perechi, schimbați idei și apoi menționați frontal ce v-a surprins în dialogul cu colegii voștri.

2.2. Forma de genitiv a substantivelor

O altă unitate a manualului de tip acțional menționat mai sus vizează forma de genitiv a substantivelor. Titlul unității este *Proiecte de călătorie – diversitatea socio-culturală ca sursă de dezvoltare personală și profesională*. Studenții au avut de realizat, la alegere, fie un proiect de călătorie într-un spațiu exotic, fie un proiect de călătorie în propriul spațiu cultural, proiect destinat outsiderilor. După etapa de concepere a proiectului, în care studenții au avut activități care vizează, în conținut, experiențele lor personale și opiniile personale în raport cu diferite concepte legate de călătorii, iar în formă, exprimarea procentajului, exprimarea referinței la ceva și a alternanței, în a doua parte a unității, numită *Resurse documentare și lingvistice*, studenții au avut două subiecte centrale de documentare: forma de genitiv a substantivelor și riscurile epidemiologice în diferite destinații turistice. Nu voi detalia ca mai sus demersul didactic, ci voi sintetiza etapele scenariului de tip acțional care, spre deosebire de scenariul de tip comunicativ, are la bază logica documentării, nu a suportului. Studenții accesează documente autentice în vederea identificării informațiilor necesare realizării proiectului, precum și în vederea familiarizării cu conținutul lingvistic vizat (forma de genitiv a substantivelor). De asemenea, posibilitatea permanentă a cursanților de a alege, necesitatea de a lua o poziție personală în raport cu subiectul de documentare, precum și solicitarea permanentă de a relaționa informațiile vehiculate cu experiența personală a cursanților fac din acest demers unul acțional, diferit de cel construit în viziune comunicativă. Etapele parcurse în acest scenariu didactic au fost următoarele:

1. **Familiarizare** cu forma de genitiv a substantivelor, prin consultarea unor documente autentice foarte scurte cu cerințe punctuale care vizează exclusiv forma de genitiv a substantivelor, precum și printr-un chestionar scurt care vizează experiența personală în domeniul călătoriilor, cu întrebări în care sunt marcate substantivele în genitiv.
2. **Conceptualizare prin documentare** – a fost etapa în care cursanții au asociat pronumele personale în cazul genitiv (*lui, ei, lor*) cu articolele hotărâte pentru forma de genitiv a substantivelor, activitate urmată de consultarea unui site (STRAZI CLUJ-NAPOCA - Orasul.biz) cu numele tuturor străzilor din Cluj-Napoca. Studenții au identificat minimum cinci străzi cu denumiri care conțin forma de genitiv a substantivelor (*Strada Lalelor, Strada Cometei, Strada Observatorului* etc.) și au tradus aceste toponime în limba de contact (limba franceză). Apoi, studenții au propus alte denumiri pentru străzile pe care ei le frecventează, în funcție de propriile viziuni asupra acestor locuri. Astfel, *Strada Marinescu* poate fi denumită *Strada Studenților, Strada Piezișă, Strada Barurilor* etc.
3. **Conceptualizare clasică prin completarea și memorarea unor tabele** relativ complete, din punctul de vedere al situațiilor de obținere a formei de genitiv a substantivelor în limba română.
4. **Documentarea privitoare la diferite destinații exotice.** Studenții au ales o destinație exotică unde ar vrea să călătorească și apoi s-au documentat în privința riscurilor epidemiologice din zona respectivă, precum și în privința zilelor celebrate la nivel național în zona respectivă, accesând site-uri în care utilizarea formei de genitiv a substantivelor este frecventă. În cazul riscurilor epidemiologice, studenții au ales o boală tropicală și au identificat zona de risc, simptomele, cauzele și tratamentul, accesând următorul site: Medicina de călătorie (srmv.ro). Activitatea pe care au făcut-o în acest sens a presupus completarea unor fraze care îi obligă să folosească forma de genitiv a termenilor identificați prin documentare: *Boala apare din cauza Primele simptome sunt apariția În privința profilaxiei, se recomandă evitarea / utilizarea / administrarea* În cazul zilelor celebrate la nivel național în spațiul exotic ales ca destinație de călătorie, studenții au accesat următorul site <https://calendar.city-star.org/ro>, care abundă în substantive în cazul genitiv, cu scopul de a alege data (perioada) în care ar dori să meargă în acea destinație exotică.

3. Concluzii

În raport cu tiparele abordării comunicative în predarea limbilor-culturi, în ceea ce privește predarea-învățarea conținuturilor lingvistice, scenariile didactice descrise mai sus, informate de principiile acționale în didactica limbilor-culturi, se diferențiază prin:

1. Modelizarea scenariului didactic – gradul de determinare a procesului de predare-învățare-utilizare a limbii este mult mai mic decât în cazul scenariilor din manualele de tip comunicativ. Există o mare marjă de impredictibilitate în ceea ce privește informațiile care se vehiculează, din mai multe motive:
 - Studenții au tot timpul posibilitatea să aleagă dintre mai multe documente pentru a se documenta.
 - Studenții au tot timpul posibilitatea de a selecta informații relevante pentru ei, în raport cu subiectul de documentare, noțiunea de exhaustivitate fiind cu totul exclusă.

În plus, chiar dacă etapele predării-învățării unei noțiuni lingvistice pot fi asociate unui model-procedură, având secvențele familiarizare – documentare – teoretizare – utilizare, asocierea la un model-proces, posibilitatea de modelizare, de adaptare la contextul de predare-învățare este foarte mare. Atât timp cât textele propuse pentru documentare sunt adecvate conținutului gramatical vizat, etapele își pot schimba ordinea, fără consecințe în planul eficienței didactice. Documentarea poate preceda familiarizarea, la fel cum utilizarea poate preceda familiarizarea și teoretizarea. În acest sens, Christian Puren propune o soluție inovativă pentru a răspunde provocării date de posibilitatea de traducere automată a textelor. Soluția propusă de didactician este următoarea: dacă în mod tradițional, predarea și învățarea sunt etape anterioare utilizării, în contextul actual, în care orice se poate traduce automat în orice altă limbă, în timp foarte scurt utilizarea poate fi etapă anterioară învățării. Puren susține că ne putem imagina situația în care studenții produc dialogurile care reprezentau textul suport în unitățile de tip comunicativ, prin programe de traducere, urmând ca predarea și învățarea să presupună strategii de utilizare și de controlare a traducerii automate, precum și mutarea accentului de pe limba neutralizată prin programele de traducere, pe cultură, accesibilă prin medierea lingvistică și culturală (Puren 2024).

2. Activitățile de predare-învățare-utilizare a conținuturilor lingvistice descrise mai sus vizează nu doar dezvoltarea competențelor comunicative, ci și a competențelor generale – *savoir, savoir-faire, savoir-être, savoir- apprendre*. Prin activitățile de documentare, studenții au accesat documente autentice, au avut experiențe imersive în limba-cultură țintă și și-au dezvoltat responsabilitatea pentru informațiile pe care le selectează, urmând să le vehiculeze, în activități pe grupe sau frontal, autonomia în gestionarea informațiilor și a limbajului dintr-un text autentic în limba-cultură țintă, accesând diverse strategii de comprehensiune (selectare doar a ceea ce înțeleg, cercetare pentru a clarifica informații greu de înțeles, mediere lingvistică prin reformulare în limbaj mai simplu, accesibil pentru colegi, în etapa schimbului de informații etc.). De asemenea, schimbul de informații care tratează aspecte din multiple spații culturale îi ajută pe studenți să se distanțeze față de convingerile proprii anterioare interacțiunilor din cadrul cursurilor de limbă-cultură. În plus, întrucât majoritatea activităților vizează experiența personală, preferințele și viziunea personală a cursanților, cursul de limba

română ca limbă străină devine context de autocunoaștere și de valorificare a diferențelor culturale, în grupul de lucru.

Considerăm că în contextul actual care oferă nelimitate posibilități de traducere automată și nelimitate posibilități de informare, explorarea componentei personale și culturale în experiențele de predare-învățare-utilizare a unei limbi-culturi, este zona cea mai reconfortantă, atât pentru cursanți, cât și pentru formator, cu beneficii atât în planul competențelor comunicative, cât și în planul competențelor generale. Gramatica reprezintă în continuare un punct forte în învățarea unei limbi străine, oferind instrumentele necesare pentru o oarecare independență în raport cu programele de traducere, programe pe care nu le putem accesa în interacțiunile spontane. Însă gramatica în abordare comunicativă, depersonalizată și în tangență prea mare cu științele exacte, nu mai e suficientă pentru actualele generații de studenți, fiind absolut necesar suportul viziunii acționale care vine cu o puternică forță de valorificare a experienței personale a studentului, a viziunii personale despre lume, precum și a descentralizării acesteia, prin interacțiune și mediere.

Referințe bibliografice

- ACPLS (Association canadienne des professeurs de langues secondes). 2019. *Manuel de l'approche actionnelle*, online: www.caslt.org, ultima accesare la 5 noiembrie 2023.
- Bento, Margaret. 2023. *Évolution des regards théoriques sur la perspective actionnelle dans l'enseignement des langues en France*, in „Éducation et didactique” 17-2, online: <http://journals.openedition.org/educationdidactique/11581>, ultima accesare la 2 decembrie 2023.
- Bento, Margaret. 2019. *Enseignement de la grammaire dans les manuels de français langue étrangère et approche actionnelle*, in LIDIL, 59. DOI: 10.4000/lidil.6465, online: <https://journals.openedition.org/lidil/6465>, ultima accesare la 18 iunie 2024.
- Conseil de l'Europe. 2021. *Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer – Volume complémentaire*, Strasbourg: Editions du Conseil de l'Europe. Online: www.coe.int/lang-cecr, ultima accesare la 10 iunie 2024.
- Coste, D., Cavalli, M. 2015. *Education, mobilité, altérité. Les fonctions de médiation de l'école*, Conseil de l'Europe, online: <https://rm.coe.int/education-mobilite-alterite-les-fonctions-de-mediation-de-l-ecole/16807367ef>, ultima accesare la 6 iulie 2023.
- Coste, D., Cavalli, M. 2018. *Retour sur un parcours autour de la médiation*, in „Recherches en didactique des langues et des cultures”, 15-2, online: <http://journals.openedition.org/rdlc/2975>, ultima accesare la 29 iunie 2023.
- Piccardo, E. 2012. *Médiation et apprentissage des langues : pourquoi est-il temps de réfléchir à cette notion ?*, in „Éla. Études de linguistique appliquée”, 167, p. 285-297, online: <https://doi.org/10.3917/ela.167.0285>, ultima accesare la 2 decembrie 2023.
- Puren, Christian. 2013. *L'exploitation didactique des documents authentique en didactique des langues-cultures: trois grandes « logiques » différentes*, in CRAP, Cahiers pédagogiques, 508. p. 19-20.
- Puren, Christian. 2019. *L'épistémologie de la didactique des langues-cultures, une épistémologie complexe pour discipline complexe*, online: file:///C:/Users/LM82/Downloads/PUREN_2022e_Epist%C3%A9mologie_discipline_complexe.pdf, ultima accesare la 7 iunie 2024.
- Puren, Christian. 2020. *La littérature dans une perspective actionnelle: une approche intégrative des différentes logiques documentaires*, Actes du Colloque International « Didactique de la littérature en classe de FLE: enjeux linguistiques, pédagogiques et culturels », 3-4 mai 2018, Université de Poitiers, UFR Lettres et Langues, online: *La littérature dans une perspective actionnelle: une approche intégrative des différentes logiques documentaires* (hal.science), ultima accesare la 2 decembrie 2023.

- Puren, Christian. 2022 a. *Questionnaire réflexif sur le statut et les fonctions de la grammaire en classe de langue*, online: file:///C:/Users/LM82/Downloads/084_Grammaire_statuts-fonctions_questionnaire_r%C3%A9flexif_TP.pdf, ultima accesare la 7 iunie 2024.
- Puren, Christian. 2022 b. *Modélisation, types généraux et types didactiques de modèles en didactique complexe des langues-cultures. Essai*, online: <https://www.christianpuren.com/mes-travaux/2022f/>, ultima accesare la 7 iunie 2024.
- Puren, Christian. 2024. *À propos des dispositifs de traduction automatique en temps réel: quelques réflexions didactiques prospective*, online: <https://www.christianpuren.com/2024/01/10/%C3%A0-propos-des-dispositifs-de-traduction-automatique-en-temps-r%C3%A9el-quelques-r%C3%A9flexions-didactiques-prospectives/>, ultima accesare la 7 iunie 2024.

Adriana IEREMCIUC
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Colette între eul empiric și eul fictiv.
Studiu de caz: romanul *Hoinara***

Abstract: (Colette Between the Empirical Self and the Fictional Self. Case Study: *The Vagabond Novel*) Sidonie-Gabrielle Colette is one of the writers whose works are deeply influenced by her biography. One of her novels incorporating biographical elements is *The Vagabond*, translated into Romanian in 1969 as *Hoinara* by Ovidiu Constantinescu. In this article, we will examine the biographical elements identified in *Hoinara* to highlight the parallels between the author's biography and the life of the protagonist, Renée Néré, an avatar of her own existence. In other words, the text addresses the problem of the "I" by presenting its fictional counterpart. Colette illustrates the inherent connection between the biographical self and the fictional self, a duality present in most of her works, which serves to emphasize the multiplicity of voices within a single individual. This technique of bringing the inner voice to life through the characters she created gives rise to two complementary worlds – one that explores the mystery of the human soul and the other that embodies literary creation. We will observe that in Colette's works, the female characters are not reduced to a mere collection of traits, but are depicted as complex beings, with full biographies behind them. Renée Néré's austerity and the sequence of events ultimately shape a form of biographism exploited for aesthetic purposes. Consequently, through a simple yet profound narrative, in which the inner monologue serves as the primary tool for (self)knowledge, the framework of an existence is outlined. Through the protagonist's analepsis, the background is established, revealing the intersection of truth and fiction.

Keywords: Colette, *The Vagabond*, Renée Néré, doubling, biographism.

Rezumat: Sidonie-Gabrielle Colette este una din scriitoarele ale cărei texte sunt profund influențate de biografie. Un roman în care se remarcă existența nucleului subiectiv este *La vagabonde*, tradus în limba română, în 1969, cu titlul *Hoinara*, de către Ovidiu Constantinescu. În acest articol, vom urmări accentele biograficului, identificate în romanul *Hoinara*, pentru a reda interferențele existente între viața autoarei și parcursul protagonistei Renée Néré, avatarul său. Altfel spus, textul vizează problematica „eului”, prin redarea dublului său ficțional. Colette ilustrează inerența *eu biografic – eu ficțional*, recunoscutibilă în majoritatea textelor sale. Această tehnică de a da naștere vocii interioare prin personajele pe care le-a creat asigură existența a două lumi complementare – cea a misterului ființei umane și cea a creației literare. Vom observa că, la Colette, personajele feminine nu sunt reduse la conglomerarea câtorva trăsături, ci reprezintă entități complexe, în spatele cărora transpare o întreagă biografie. Austeritatea lui Renée Néré și înălțuirea evenimentelor determină, în fond, împărțirea unui biografism exploatat în scop estetic. În consecință, printr-un discurs simplu, dar de o mare profunzime, în care este cultivat monologul interior ca principal instrument de (auto)cunoaștere este trasat eșafodajul unei existențe. Grație analepselor protagonistei, se conturează backgroundul în care se remarcă intersecția dintre adevăr și ficțiune.

Cuvinte-cheie: Colette, *Hoinara*, Renée Néré, dedublare, biografism.

Sidonie-Gabrielle Colette este o figură reprezentativă pentru clasicii moderni ai literaturii franceze din prima jumătate a secolului al XX-lea, alături de alte nume arhicunoscute precum: Marcel Proust, André Gide, Paul Valéry, Paul Claudel ș.a.

Textele lui Colette pot fi citite prin prisma teoriei lui Charles Mauron despre mitul personal definit ca „fantasma cea mai frecventă, [...] imaginea care rezistă suprapunerii operelor sale” (Mauron 2001, 209), având la bază inconștientul. Pornind de la ideea că orice individualitate deține un inconștient, cel al unui autor poate reprezenta o sursă de inspirație pentru operele pe care le creează. Astfel, se conturează o relație ternară între scriitor, eul lăuntric conștient și mediul din care provine. Cu toate acestea, procesele rezultate din inconștient au la bază, în general, evenimente sinuoase ale existenței. Produsul finit presupune o sinteză ce expune personalitatea celui care scrie, iar analiza textului evidențiază punctul de intersecție dintre conștient, aflat în legătură cu exteriorul, și inconștient, aflat în relație cu lăuntricul.

O parte dintre textele lui Colette surprind elemente (auto)biografice, însă clivajul dintre adevăr și ficțiune este dificil de realizat. În lucrarea *Literatură și biografie*, Mircea Anghelescu formulează o întrebare de o mare dificultate: *Cât de autentică este literatura autobiografică?*¹. Cu alte cuvinte, ce poate fi considerat credibil și unde intervine ficțiunea. În realitate, subiectivismul se produce în orice text, propunând o viziune unică. În încercarea de a găsi un răspuns plauzibil, George Călinescu definește biografia unui autor astfel: „Este viața în sensul cel mai înalt al cuvântului, succesiunea de momente superioare sufletești explicând opera.” (G. Călinescu 2000, 8). Altfel spus, istoria unei vieți care merită să fie cunoscută celorlalți poartă numele de (auto)biografie. Aceasta este un text retrospectiv, realizat la maturitate sau la bătrânețe. Eugen Simion menționa că o (auto)biografie „trebuie să sugereze o viață exemplară sau să arate cum o viață se transformă în destin” (Simion 2002, 23). În pofida celor menționate, (auto)biografiile presupun o credibilitate redusă din două motive: pe de-o parte, au un grad mare de subiectivitate, iar, pe de altă parte, distanța dintre timpul trăirii și timpul relatării este destul de mare, prin urmare, memoria poate denatura adevărul, distorsionând evenimentele: „scriptorul (narratorul) poate fi de bună-credință, memoria îl poate însă trăda” (Simion 2002, 13).

În textele lui Colette, de cele mai multe ori, sunt relatate evenimente dificile ale vieții scriitoarei, oferind impresia unei confesiuni. Însă, „[...] o sinceritate totală nu-i posibilă. Acolo unde este confesiune este și ficțiune. A scrie înseamnă deja o fabulație” (Simion 2002, 46).

Dintre romanele cu accente autobiografice le menționăm pe următoarele: ciclul *Claudine*, *Hoinara*, *Sido*, *Cârceii de viță*, *Mes apprentissages*, *La maison de Claudine*². Philippe Lejeune a definit autobiografia astfel: „Povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale.” (Lejeune 2000, 12). Însă, pentru ca un roman să poată fi integrat în această categorie, „trebuie să existe identitate a

¹ Vezi Mircea Anghelescu, *Literatură și biografie*, București, Editura Universal Dalsi, 2005, p. 13-16.

² Am păstrat titlurile ca în limba de origine pentru acele romane care nu sunt traduse în limba română.

autorului, a naratorului și a personajului” (Lejeune 2000, 12). Dacă actantul se aseamănă cu autorul, dar firul narativ este relatat la persoana a III-a, înseamnă că se pot identifica anumite *grade*, după opinia teoreticianului francez. Romanului autobiografic îi este specific gradul zero și presupune egalitatea relației dintre autor, narator și personaj, deși autorul nu va declara acest aspect în niciun moment.

Așadar, într-un text autobiografic, există un narator homodiegetic, precum în *Hoinara*, *Sido* și în *Cârceii de viță*¹. Eul textual posedă o putere autoreferențială, relatând acțiunea într-o manieră implicată, trecând-o prin filtrul propriu. De cele mai multe ori, acel „eu” încearcă să găsească răspunsuri la anumite întrebări rămase nelămurite în viața reală. A scrie proză autoreferențială presupune, în viziunea lui Gabriel Liiceanu, a-ți identifica problemele și a încerca să le tratezi². Întrebările retorice, care pot părea, la o primă vedere, automatisme ale gândirii, survin și devoalează frământări lăuntrice, care evidențiază problemele existențiale cu care se confruntă eul empiric. Autobiografia reprezintă, în egală măsură, și un procedeu mnemotehnic, deoarece rămâne în posteritate experiența auctorială, având funcție terapeutică. Văzută din acest unghi, „orice autobiografie devine un roman al înțelepciunii: la finalul lecturii, receptorul este mai bogat, transformat în ființă rațională.”³ (Jacomard 1993, 446), [trad. n.].

Prin urmare, depinde de fiecare lector în parte cum decelează chintesența textului, având la bază reacția pe care o trezește în sine: de identificare, de compensare sau de negare.

Romanul *Hoinara*, (în fr. *La vagabonde*), a fost scris în 1910, la scurt timp după despărțirea lui Colette de primul soț, Henry Gauthier-Villars, alias Willy. A fost tradus, pentru prima dată, în limba română, în 1923, de Nathalie Iliescu, cu titlul *Vagabonda*, însă această ediție nu se mai găsește. A doua variantă a traducerii (*Hoinara*), realizată în 1969 de Ovidiu Constantinescu, stă la baza cercetării noastre.

Parcurgând romanul, se remarcă numeroase similitudini între Colette și alter egoul său, Renée Néré.

Textul surprinde perioada în care protagonista muncește din greu pentru a se întreține, asemenea lui Colette: „Alte îndeletniciri, alte griji mă solicită în momentul de față și, în primul rând, grija de a câștiga o bucată de pâine.” (Colette 1969, 51). Proaspăt divorțată, Renée Néré nu a depășit dezamăgirea sufletească: „Să suferi... să te lași bântuită de regrete... e o încercare de care știu că n-am să scap.” (Colette 1969, 41).

Protagonista din romanul *Hoinara*, Renée Néré, poate fi definită și prin nume, reprezentând un palindrom ce sugerează stoicismul acesteia. De cele mai multe ori, își impune atitudinea defensivă, însă există și momente de slăbiciune, concretizate, în text, prin ample intervenții confesive, introduse prin monologul interior. După primul eșec matrimonial, personajul feminin se autocaracterizează drept:

¹ Am analizat doar textele traduse în limba română.

² Vezi Gabriel Liiceanu, *Ușa interzisă*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 7-12.

³ „Abordée sous l'angle de l'esthétique, toute autobiographie devient un roman de la sagesse : en fin de lecture, le récepteur est grandi, métamorphosé en être de connaissance.” (Jacomard 1993, 446).

„[...] o scriitoare care a ajuns rău. Se spune despre mine că joc la teatru, dar nimeni nu s-a gândit vreodată să mă numească actriță. De ce? E un refuz politic din partea publicului și a prietenilor mei de a-mi acorda vreun rang într-o carieră pe care totuși eu însămi am ales-o.” (Colette 1969, 33).

Secvența face trimitere la începutul sinuos al carierei sale din lumea teatrului, care nu este privit cu ochi buni, așa cum dovedesc articolele vremii. Spectacolele i-au fost anulate, din pricina îndrăzelii de care a dat dovadă. Aflând aceste detalii, Sido, mama lui Colette, îi va trimite o amplă scrisoare prin care își va exprima mâhnirea: „Ce păcat, având darul de a scrie, să mergi să dansezi la teatru.”¹ (Sido 1984, 75), [trad. n.].

Alter egoul lui Colette are talentul de a scrie:

„Să scrii! Desfătare și suferință hărăzită celor ce n-au nimic de făcut! Să scrii! Simt într-adevăr din când în când nevoia, stăruitoare ca setea în toiul verii, de a nota, de a descrie... [...] Ți trebuie prea mult timp ca să scrii. Și pe urmă ce vreți, eu nu sunt Balzac...” (Colette 1969, 35).

Raportându-se la Balzac, scriitorul preferat al lui Colette, putem sesiza asemănările dintre Renée Néré și autoarea însăși. În corespondența cu André Parinaud, Colette afirmă: „M-am născut cu Balzac. De la șase ani îl citeam. Nu pot să vă vorbesc despre Balzac. L-am îndrăgit de mică.”² (Pivot 2016, 20), [trad. n.].

Adolphe Taillandy, fostul soț al protagonistei, este avatarul lui Willy. Aidoma scriitoarei, Renée Néré s-a căsătorit la douăzeci de ani, fiind victima adulterului practicat de soț:

„După primele infidelități, după răbufnirile de revoltă și resemnările unei dragoste tinere, care se încapățâna să spere și să trăiască, am început să sufăr cu un orgoliu și o îndărătnicie deopotrivă de neînduplecate.” (Colette 1969, 50).

În plus, personajul menționează că Adolphe Taillandy i-a preluat drepturile de autor: „[...] o derizorie despăgubire – pentru drepturile de autor de care m-a prădat odinioară și, dacă n-am reușit până acum să le înlocuiesc, e numai fiindcă n-am avut bani.” (Colette 1969, 229). Detaliul ficțional interferează, și în acest caz, cu realitatea.

Raportul inegal dintre masculin și feminin se reflectă atât în viața reală, cât și în text, prin gândurile avatarului său: „[...] femeia care a iertat o dată, devine, în virtutea unei evoluții abil dirijate, femeia care suportă, iar mai apoi, care acceptă.” (Colette 1929, 52). Astfel, în momentul în care se decide să pună punct căsniciei, vina se răsfrânge tot asupra ei:

¹ „Quel dommage, quand on a un talent d'écrivain comme le tien, d'aller danser au théâtre.” (Sido 1984, 75).

² „Je suis née dans Balzac. A partir de l'âge de six ans, je lisais Balzac. Je ne peux pas vous parler de Balzac. Je l'ai aimé trop tôt.” (Pivot 2016, 20).

„Când am divorțat, puțin a lipsit ca toată lumea să mă acuze pe mine pentru a-l scoate, cu basma curată, pe frumosul Taillandy, a cărui singură vină era că plăcea femeilor.

– Cum așa? De opt ani o înșală și abia acum i s-a năzărit să se plângă?” (Colette 1969, 52).

Un obiect cu o importanță majoră în text va fi oglinda. Ca vehicul semantic, oglinda apare frecvent în textul colettian, fiind simbolul cunoașterii și al conștientizării propriei identități. Aceasta poate desemna un factor de proiectare constructivă a sinelui, prin evidențierea caracteristicilor care aduc un plus de încredere în propriile forțe, sau, la polul opus, o realitate fulguranță și distopică, din care unele personaje colettiene încearcă, prin diverse mijloace, să evadeze. În *Hoinara*, apare depersonalizarea, în momentul în care protagonista se privește în oglindă: „[...] singură cu mine însămi, față-n față cu sfetnica (sic!) sulimenită care se uită la mine din oglindă cu niște ochi adânci pe sub pleoapele unse cu o pomadă grasă, liliachie.” (Colette 1969, 24). Pierderea identității și încercarea de a se autodefini pot fi remarcate în secvența: „Eu... În momentul în care mi-a trecut prin minte cuvântul acesta, m-am uitat, fără să vreau, în oglindă.” (Colette 1969, 25). Observăm că sinele ajunge să fie doar un cuvânt pe care protagonista este incapabilă să-l definească, bazându-se pe imaginea pe care o are în față. Oglinda poate reprezenta, prin semantismul său, granița dintre real și iluzoriu. În textele lui Colette, cu ajutorul acesteia, se realizează introspecția, prin care actanții își pot sonda năzuințele, pentru a stabili traiectoria biografică.

Singurătatea este resimțită atât de acut, încât personajul se dedublează, construindu-și, la nivelul imaginației, parteneri de dialog: „Se uită la mine lung și știu că peste puțin o să-mi vorbească.” (Colette 1969, 73).

În concluzie, prin toate detaliile menționate se evidențiază elementele autobiografice, reprezentând punctul de pornire, substanța din care iau naștere o bună parte a romanelor colettiene. Între text și autor se consolidează o legătură indestructibilă. În acest sens, pentru a descifra un text, este necesară o bună cunoaștere a autorului. Chiar și în felul acesta, există un grad de aproximație, idee susținută și de filosoful german Schleiermacher care afirmă că „orice interpretare comportă un risc” (Schleiermacher 2001, 11). Acesta menționează două principii convergente. Primul constă în înțelegerea textului, pornind de la biografia autorului, iar celălalt, în înțelegerea vieții autorului, având ca punct de pornire textul. Oricare ar fi principiul de la care alegem să pornim, există mereu riscul unei suprainterpretări. De aceea, trebuie să se recurgă mereu la dovezi clare, care să întărească presuposițiile conturate. Cu toate acestea, textele lui Colette încă trezesc dispute, ceea ce generează apariția multor exegeze, în special în străinătate. În această direcție, Matei Călinescu subliniază că:

„a spune că o operă literară este bună înseamnă a prezice că va trece testul timpului că poate «să placă multora multă vreme» [...] sau, mai formal, că întruhidează o fantezie care are puterea de a tulbura mulți cititori pe o perioadă lungă de timp.” (M. Călinescu 2003, 177).

În altă ordine de idei, din dorința de a practica o autoanaliză asupra vieții, Colette își populează textele cu personaje aflate în oglindă cu persoanele reale, care au influențat-o. Interferențele autobiografice din textele lui Colette determină „[...] introspecția necesară unei ființe empirice în căutarea propriei înțelepciuni.”¹ (De Beaumarchais, Couty, Rey 1987, 516), [trad. n.]. Actul de a crea constituie, pentru Colette, un mijloc de (auto)cunoaștere. Scriindu-și textele, ea parcurge o aventură intrinsecă, în căutarea subiectivității. Se poate considera că romanele sale însumează o operă singulară, din care ea însăși face parte ca personaj. Dacă inițial această întoarcere spre sine a fost involuntară, ulterior a devenit o habitudine și astfel a rămas până la final.

Referințe bibliografice

- Angheliescu, Mircea. 2005. *Literatură și biografie*. București: Editura Universal Dalsi.
- Călinescu, G. 2000. *Viața lui Mihai Eminescu*. [București]: Editura Cartex.
- Călinescu, Matei. 2003. *A citi, a (re)citi*. În românește de Virgil Stanciu. Iași: Editura Polirom.
- De Beaumarchais, Jean-Pierre, Couty, Daniel, Rey, Alain. 1987. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Volume I (A-D). Paris : Éditions Bordas.
- Jacomard, Hélène. 1993. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Genève : Éditions Librairie Droz.
- Lejeune, Phillipe. 2000. *Pactul autobiografic*. În românește de Irina Margareta Nistor. București: Editura Univers.
- Liiceanu, Gabriel. 2002. *Ușa interzisă*. București: Editura Humanitas.
- Mauron, Charles. 2001. *De la metaforele obsedante la mitul personal*. În românește de Ioana Bot. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Pivot, Bernard. 2016. *La maison de Colette*. Paris : Éditions Hors-série de connaissance des arts.
- Schleiermacher, F. D. E. 2001. *Hermeneutica*. În românește de Nicolae Râmbu. Iași: Editura Polirom.
- Sido. 1984. *Lettres à sa fille (1905-1912)*. Paris : Editions de Femmes.
- Simion, Eugen. 2002. *Genurile biograficului*. București: Editura Univers enciclopedic.

Surse

- Colette. 1969. *Hoinara. Duo*. În românește de Ovidiu Constantinescu. București: Editura pentru Literatura Universală.

¹ „[...] la nécessaire introspection d'un être empirique a la recherche de sa sagesse.” (De Beaumarchais, Couty, Rey 1987, 516).

Nora-Sabina NEAMȚ
Andreea Beatrix PANTILOI
(Universitatea de Medicină
și Farmacie „Iuliu Hațieganu”
din Cluj-Napoca
Universitatea „Babeș-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Biografia unei evaluări: limba română medicală

Abstract: (The Biography of an Evaluation: Medical Romanian Language) The growing context of foreign students attending medical faculties in Romania, as well as the lack of standardized tests applicable in this context, led us to critically look at the way we assess our students at the end of the Romanian language module for specific purposes - medical Romanian. The study analyses the criteria underlying summative assessment in Romanian for specific objectives (ROS) in the specific case of medical Romanian language at the University of Medicine and Pharmacy "Iuliu Hațieganu" of Cluj-Napoca. We approach the outcome of the assessment from two directions: first, the training of General Medical students for their work in practical semiology courses in years 3-6 and specialty courses in Romanian; second, the assessment itself, in particular the summative oral assessment. Our study aims to discuss the specificity, authenticity, reliability and construct validity, the structure of the assessment of anamnesis and case presentation, the type of language, role-taking in the simulation. The results of our analysis support the redesigning of the assessment and finally we provide solutions by detailing some descriptors and a requirement, as well as how we expect the assessment to proceed, given that we are not discussing a certification language for specific purposes (LSP) test.

Keywords: *assessing LSP, anamnesis, specificity, medical language, criteria.*

Rezumat: Contextul tot mai larg al studenților străini care frecventează cursurile facultăților de medicină din România, dar și lipsa unor teste standardizate aplicabile în acest context ne-au determinat să privim cu un ochi critic modul în care ne evaluăm studenții la sfârșitul modului de limba română pentru scopuri specifice – limba română medicală. Studiul analizează criteriile care stau la baza evaluării sumative în Româna pentru obiective specifice (ROS) în cazul specific al limbii române medicale la Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu” din Cluj-Napoca. Abordăm rezultatul evaluării din două direcții: în primul rând, pregătirea studenților la Medicină Generală pentru activitatea la cursurile practice de semiologie din anii 3-6 și cursurile de specialitate în limba română; în al doilea rând, evaluarea în sine, cu precădere evaluarea orală sumativă. Studiul nostru își propune să discute specificitatea, autenticitatea, fiabilitatea și validitatea constructului, structura evaluării de tip anamneză și prezentare de caz, tipul de limbaj, asumarea rolurilor în simulare. Rezultatele analizei noastre sprijină restructurarea evaluării și, în final, oferim soluții prin detalierea unor descriptori și a unei cerințe, dar și a modului în care ne așteptăm să decurgă evaluarea, în condițiile în care nu discutăm despre o testare de certificare a limbii pentru scopuri specifice (LSS).

Cuvinte-cheie: *evaluarea LSS, anamneză, specificitate, limbaj medical, descriptori.*

1. Introducere

Prin studiul pe care îl propunem ne dorim să aducem o perspectivă nouă asupra evaluării pe care o aplicăm studenților mediciști din cadrul Facultății de Medicină Generală a Universității de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu” din Cluj-Napoca, la sfârșitul modului de limba română ca limbă străină, din anul III. Subliniem, încă din primele rânduri, că această evaluare nu este un test de certificare și nu conține toate elementele unui test de limbă (fie că vorbim despre testarea limbii standard, fie că discutăm despre limbaj pentru scopuri specifice), iar analiza acesteia în studiul de față nu face altceva decât să încerce să ofere soluții la ceea ce, în acest moment, credem că poate fi completat sau îmbunătățit.

În ciuda faptului că nu este un test de limbă, am decis să inventariem elementele pe care le conține această evaluare, comparând ce avem cu secvențe de teste ale celor mai importante centre de testare a LSS (OET, CLES sau Hungarian PROFEX test). Deși testăm doar abilitatea de producere orală, avem în minte că, în momentul evaluării, candidatul este angajat într-o sarcină în care atât abilitatea lingvistică, cât și cunoștințele din domeniu trebuie să interacționeze cu conținutul testului într-un mod similar celui specific situației de utilizare (Douglas 2000, 16). De aceea, descriem contextul în care are loc evaluarea, ca mai apoi să punem sub lupă câteva dintre aspectele-cheie ale unui test de limbaj pentru scopuri specifice, iar, într-un final, să ne aducem nouă însene câteva propuneri de soluții, care sperăm să fie utile și altor specialiști și evaluatori în contexte similare cu cele expuse în acest studiu.

Context academic pentru evaluarea sumativă

Predare și adecvare la fișa disciplinei

Studenții Facultății de Medicină Generală, de la secțiile cu predare în limba franceză sau engleză, dispun de 3 ani de studiu al limbii române, fiecare an incluzând cursuri practice de 3 ore pe săptămână, timp de 12 săptămâni, și două săptămâni de evaluare pe semestru. În fiecare an de studiu, studenții lucrează pe baza manualelor create de colectivul disciplinei, manuale care urmăresc nivelurile A1, A2 și B1, respectiv româna ca limbă străină (RLS) și româna pentru obiective specifice (ROS). Dialogul specific medic – pacient apare deja în manualul de nivel A2, sub o formă simplă și scurtă, iar la nivelul B1, pornește de la forme simple și scurte ale anamnezei pentru a ajunge la forme mai lungi, complexe și complete (Anexa 1). La fiecare nivel, ambele roluri sunt asumate de către studenți. De exemplu, un joc de rol scurt, de complexitate medie, cu un timp mai lung de pregătire și aspecte de acoperit în mod obligatoriu, atât la nivelul vocabularului, cât și al actelor de vorbire, acoperă terminologia de specialitate în cerință și în punctele de sprijin, dar ambii participanți trebuie să folosească exclusiv limba standard:

„Aveți un pacient cu simptome de alergie la nivelul căilor respiratorii superioare.
Simulați un dialog pentru a identifica reperele temporale ale simptomelor.

Studentul A: Ești medicul. Pui întrebări pentru a afla ce s-a întâmplat înaintea apariției simptomelor, în timpul manifestării lor și modul în care au evoluat.

Studentul B: Ești pacientul. Ai simptome de strănut, rinoree, prurit nazal care au apărut prima dată acum o săptămână, la locul de muncă. Răspunzi la întrebări.” (Ursa & Mărcean 2018, 19).

În acord cu numărul de ore disponibil și nevoile studenților, fișa disciplinei disponibilă în ghidul de studii specifică obiectivele nivelului B1 pentru comunicarea în contexte generale, academice și medicale (Anexa 2), precum și conținutul cursurilor, iar fișa detaliată a cursului de ROS, disponibilă la sediul disciplinei, specifică și competențele profesionale urmărite. Ne interesează în mod deosebit competența profesională specifică și obiectivul specific, respectiv comunicarea orală în contexte medicale.

Mod de evaluare și justificare

Anul III de studiu se evaluează cu un calificativ final, în funcție de media obținută la evaluarea din fiecare semestru, respectiv o prezentare de caz și o simulare de dialog medic–pacient. Prezentarea de caz, exclusiv în terminologie de specialitate, include două momente, respectiv un PowerPoint cu patru etape obligatorii (anamneză, investigații și diagnostic, detalii teoretice despre afecțiune, plan de tratament) și discuții¹, iar evaluarea ia în considerare ambele momente.

Simularea de dialog urmărește exclusiv tematica abordată la cursul practic de ROS și la cursurile practice de semiologie desfășurate în clinică. Dialogul medic–pacient durează 15 minute și acoperă în mod special anamneza, dar poate include, pe scurt, examenul clinic, investigațiile necesare, diagnosticul, planul de tratament și recomandările (Anexa 3).

Dacă manualul de ROS este strâns legat de necesitățile imediate ale studenților, respectiv dialogul medic–pacient în clinică, evaluarea sumativă urmărește aceeași direcție: studenții încep singurul curs practic de specialitate în limba română, respectiv cursul practic de Semiologie. Evaluarea este strâns legată de aspectele abordate la cursul de Semiologie (leziuni, pneumologie, nefrologie, cardiologie, hematologie, gastroenterologie), dar include și alte domenii de specialitate, necesare studenților în anii următori. În simularea dialogului, evaluarea ține cont de anamneza pacientului în clinică (un student – un pacient, discuție directă sau după citirea fișei sau primirea unor informații medicale verbale), dar nu abordează dialogul medic – student, respectiv discutarea cazului.

Evaluare orală: moment, roluri, subiect, discurs oral, grilă de evaluare

În funcție de linia de studiu, cele două momente ale evaluării sunt inversate: o linie de studiu optează pentru simularea de dialog în semestrul 1 și prezentare de caz

¹ Prezentarea durează 10 minute, iar discuțiile, 5 minute.

în semestrul 2, iar cealaltă linie de studiu preferă prezentarea de caz la finalul semestrului 1 și simularea de dialog la finalul semestrului 2.

Actorii dialogului sunt, din nou, diferiți la cele două linii de studiu: linia franceză acordă studentului rolul de medic, iar cadrul didactic asumă rolul pacientului, în timp ce la linia engleză, ambele roluri sunt asumate de către studenți, prin tragere la sorți.

La linia franceză, cadrul didactic este, în același timp, atât evaluator, cât și examinator, iar la linia engleză, este exclusiv evaluator.

Subiectul de examen pentru simularea de dialog acoperă în mod obligatoriu simptomatologia, indiferent de linia de studiu. La linia engleză, subiectul include și date despre pacient (sex, vârstă, motivul internării, antecedente heredo-colaterale, antecedente personale fiziologice și patologice), iar investigațiile și tratamentul pot fi cerințe suplimentare. Subiectul de examen include exclusiv limbaj specializat pentru linia engleză și limbaj standard pentru linia franceză. Tematica pentru prezentarea de caz este la alegerea studentului, iar prezentarea orală și discuțiile se desfășoară în mod obligatoriu în limbaj medical.

Discursul oral așteptat este produs strict în limbaj standard, atât pentru evaluarea SOCRATES¹, cât și pentru anamneza generală și specifică (terminologia medicală nu se verifică la evaluarea prin simulare de dialog).

Grila de evaluare folosită în evaluarea dialogului medic-pacient este foarte generoasă: cele cinci criterii, notate diferit în funcție de linia de studiu, detaliază minimal conținutul, complexitatea lexicală, corectitudinea gramaticală și fonetică, fluența, coerența și eficiența comunicării.

Problematizare

Studiul de față pornește de la premisa că studenții, în cazul nostru vorbitorii nonnativi (VNN), la finalul anului 3 de studiu al RLS, respectiv al ROS, ar trebui să ajungă la nivelul B1 (conform CECRL 2003 și Companion Volume 2020). Acest caz este ideal, însă eforturile depuse de cadrele didactice în cei trei ani de studiu aduc vorbitorul nonnativ (VNN) cât mai aproape de nivelul așteptat. Astfel, la sfârșitul celor trei ani, putem vorbi de o evaluare sumativă nu doar a cursului desfășurat în anul 3, ci a tuturor abilităților și competențelor de comunicare achiziționate de către VNN pe parcursul întregului modul de limbă română.

E important să subliniem, încă o dată, faptul că evaluarea aplicată în acest caz nu e un test standard de limbă (deși constructul respectă, în mare măsură, standarde aplicabile unuia), care să certifice, într-un fel sau altul, nivelul de limbă al VNN, ci o modalitate prin care profesorul se asigură că studentul este pregătit pentru cursul practic de *Semiologie* (vezi *infra/supra*). Din acest motiv, vom aduce în discuție în special criteriile standard pe care le aplicăm în timpul evaluării sumative orale, oprindu-ne doar pe scurt asupra prezentării de caz care face parte din evaluarea sumativă, dat fiind faptul

¹ Modelul SOCRATES (*site, origin, character, radiation, associations, timing, exacerbating and relieving factors, severity*) este modelul de evaluare a durerii.

că un test de limbă pentru scopuri specifice, construit după standardele centrelor de testare a limbii ocupaționale (vezi CECRL, OET), ar cuprinde evaluarea tuturor competențelor (de receptare orală și scrisă și de producere orală și scrisă).

Mai întâi, ne oprim asupra a două caracteristici esențiale în construirea unui test de limbă pentru scopuri specifice:

I. Specificitatea este o caracteristică necesară pentru a demonstra în ce măsură testul evaluează abilitățile lingvistice relevante pentru contextul specific în care va fi utilizată limba de către candidat, concentrându-se pe terminologie, registre de limbaj și competențe lingvistice specifice domeniului de interes. La rândul său, specificitatea poate fi descompusă astfel:

1. *specificitate contextuală* - care se referă la abilitatea unui test de a simula și evalua acele aspecte ale limbii care vor fi cu adevărat utile într-un anumit context profesional, deci trebuie aliniată cu cerințele reale ale domeniului de utilizare a limbii pentru a avea relevanță practică (Douglas 2000, 38-32);
2. *adaptare lexicală și pragmatică* - prin care ar trebui să testăm capacitatea candidatului de a utiliza vocabularul și structurile adecvate într-un context specific, Douglas explicând că în LSS (în original, *Language for specific purposes*) specificitatea testului se extinde la alegerea sarcinilor care simulează contexte profesionale (Douglas 2000, 38-32);
3. *relevanță în evaluare* - testul care e presupus a fi specific trebuie să evalueze competențele lingvistice necesare în practică, spre exemplu, în cazul nostru, evaluarea capacității studentului de a face anamneza, iar nu elemente generale;
4. *echitate în evaluare* - testul trebuie conceput astfel încât să reflecte nivelul real de pregătire al candidatului într-un context specific, pentru a evita evaluarea inadecvată, astfel încât specificitatea să contribuie la echitatea unui test, evitând introducerea unor sarcini irelevante (Bachman & Palmer 1996, 48-52).

În ceea ce privește testul pe care îl analizăm în această lucrare, observăm că specificitatea este un element-cheie în constructul acestuia. Totuși, suntem nevoite să menționăm că, în ceea ce privește echitatea, studentul care joacă *rolul pacientului* nu are parte de o evaluare echitabilă, așa cum e descrisă aceasta de către Bachman & Palmer: este supus unei sarcini irelevante din punct de vedere profesional, dat fiind faptul că, în situații reale, studentul nu va lua rolul pacientului în viața reală decât în situații extreme, mai mult, va putea folosi oricând o limbă de contact. Pentru a rezolva această problemă, ar fi necesar să avem în timpul testării un vorbitor nativ (VN) antrenat, care să joace rolul pacientului, echilibrând astfel specificul contextului de evaluare pentru fiecare candidat.

În coerența lipsei echității în evaluare și implicit a celor prezentate mai sus, distingem și o altă problemă a cărei rezolvare e, de fapt, un ideal. În cazul de față,

evaluatorul nu poate juca rolul VN în actul de evaluare (cum se întâmplă la linia franceză) pentru că ar pierde obiectivitatea, intervenind *efectul halou* prin tendința de generalizare, evaluatorului nemaifiindu-i la îndemână să analizeze fiecare criteriu în parte¹. Un alt efect al jocului de rol în calitate de VN al profesorului evaluator presupune surmenarea acestuia. Nu știm cu precizie situația fiecărei universități care oferă astfel de cursuri, însă grupele în cadrul universității noastre sunt formate dintr-un număr mare de studenți (cca. 25), fapt care ar determina atât prelungirea perioadei de evaluare (și, implicit, limitarea perioadei de predare, respectiv de achiziție pentru studenți), cât și extenuarea ambilor actori ai testării (candidat și evaluator).

II. Autenticitatea, în testele de LSS, se referă la măsura în care testul recrează situații de comunicare reale și relevante pentru domeniul de activitate specific, în cazul nostru, cel medical. Un test autentic nu doar că utilizează terminologie specializată, dar reflectă și contextul, structura și funcția acestuia, așa cum sunt ele întâlnite în practică. Între tipurile de autenticitate de urmărit, distingem *autenticitatea sarcinilor* - care implică alegerea unor itemi care să reflecte cât mai fidel cerințele comunicative ale mediului profesional vizat, despre care Douglas spune că nu folosesc doar terminologia de specialitate, ci recrează situații reale în care este folosit limbajul medical (Douglas 2000, 53-55). Se adaugă aici *simularea contextului profesional*, prin care ar trebui să testăm abilitățile lingvistice în scenarii similare cu cele din mediul de lucru, permițând candidatului să interacționeze cu materialele și structurile domeniului, fapt ce asigură *relevanța evaluării* (Douglas 2000, 55-50). Nu în ultimul rând, distingem și *relevanța contextuală a limbajului*, care include nu doar terminologia, ci și tonul, formalitatea și structura frazei folosite în mediul specific, Bachman și Palmer subliniind că autenticitatea unui test poate fi măsurată prin cât de bine reflectă structurile și funcțiile limbajului așa cum apar ele în situațiile de comunicare reale (Bachman & Palmer 1996, 23-25).

În cazul testelor noastre, regăsim elemente ale autenticității prin simularea cu precizie a momentului anamnezei, dar nu dispunem decât în mică măsură de toate cele trei diviziuni ale autenticității. Astfel, în *simularea contextului profesional*, propunem VNN să vină îmbrăcați în halatul medical, cu stetoscop, însă nu e suficient pentru crearea unui context autentic. Ne lipsesc VN care să se adreseze exact ca într-o situație veridică și ne lipsesc instrumentele (de pildă, un tensiometru)². În criteriile de evaluare, așa cum regăsim și în testările internaționale OET, ar trebui să existe și elemente care să verifice gradul de empatie, interesul față de interlocutor, tonalitatea și adaptarea atitudinii la situație. Înainte de apariția celor mai importante documente în predarea limbilor, Brown sublinia deja importanța sarcinii/mediului în care limba este folosită, limba fiind doar un criteriu dintr-un ansamblu mai complex (Brown 1993, 9). Aspectele remarcate de Brown, precum și elementele non și paraverbale necesare în comunicarea cu bolnavul oferite drept sugestii în *Companion Volume* (CV 2020, 217) lipsesc și ele

¹ Mai multe despre *efectul halou* în Thorndike, 1920.

² Desigur, sunt condiții ideale, dar, în acest caz, nu pot fi aplicate din motive de logistică. Totuși, criteriul autenticității contextuale este creat prin simulare.

din simularea contextului profesional. În ce privește *relevanța contextuală a limbajului*, sarcina pe care se bazează evaluarea îndeplinește criteriul, cu excepția studentului care joacă rolul de *pacient*.

Dacă ne gândim la scopul testării aplicate, ne dăm seama că omitem o parte importantă, respectiv, monologul. Or, monologul ar constitui etapa ulterioară anamnezei: prezentarea de către student a cazului medical profesorului îndrumător. Introducerea acestei părți ar întregi și carența de autenticitate, prin adăugarea unui element suplimentar la contextul profesional cu care se va confrunta studentul. Evaluarea prin prezentarea de caz la sfârșitul primului semestru ar pune studentul în situația unei evaluări sumative în condițiile în care nu a participat la suficiente lucrări practice de semiologie, nu a parcurs suficiente unități tematice și nu dispune încă de suficiente cunoștințe lingvistice și/sau medicale pentru a realiza anamneza.

Mai mult, în simularea de anamneză, indiferent de momentul aplicării testului, lipsește acordul asupra limbajului. Ambii actori ai dialogului au acces la același subiect, iar simptomatologia din subiectul de examen combină limba standard și terminologia de specialitate. De exemplu, pentru hipertensiunea arterială, simptomele se prezintă sub forma „tulburări de respirație – senzația de lipsă de aer la efort fizic și în repaus; palpitații; dureri de cap, în ceafă sau/și în spatele ochilor, pulsatilă sau continuă, de mare sau mică intensitate; zgomote, vâjâituri în urechi” etc. pentru linia franceză, iar pentru hipertensiunea arterială esențială, la linia engleză, sub forma „cefalee occipitală; tinitus; vertij; dispnee; durere retrosternală; hemoragie nazală”. Pacientul real nu dispune însă de terminologie medicală, iar cadrul didactic în rol de pacient ar fi un „pacient ideal”, în timp ce studentul ar trebui să înțeleagă terminologia medicală (informații de specialitate din fișa pacientului sau de la medicul îndrumător) și să participe la un schimb de informații în limbă standard. Ne întrebăm deci dacă subiectul de examen se redactează exclusiv cu terminologie medicală sau nu și, în acest caz, ce anume evaluăm. În 2000, McNamara distinge două tipuri de teste lingvistice, raportate la criteriul cunoștințelor din domeniu: testele slabe (*weak test*), „al căror scop este de a obține un eșantion lingvistic, astfel încât să poată fi evaluate competențele în L2¹” (McNamara 2000, 5-6), și testele puternice (*strong test*), în care performanța este evaluată și în baza criteriilor din lumea reală. Îndeplinirea sarcinii stabilite implică, prin urmare, a doua limbă ca mediu al performanței. Cunoașterea limbii este o condiție necesară, dar nu suficientă (McNamara 2000, 5-6): nu e suficient ca VNN să aibă cunoștințe lingvistice (i.e. gramaticale și lexicale) în limba țintă, ci și specifice domeniului în care urmează să folosească limba.

Desigur, evaluarea propusă de noi nu urmărește să testeze cunoștințele medicale ale studenților, dar „nu este nici posibil, nici de dorit să separăm cunoștințele de limbă de cele din domeniul de specialitate; de fapt, cunoștințele din domeniul de specialitate au ajuns să ocupe o poziție centrală în constructul de azi al testului LSS” (Emery 2014,

¹ Preferința noastră pentru termenul de L2 (limba a doua) se bazează pe faptul că atât în mediul academic francofon, cât și în cel anglo-saxon, este frecvent utilizat. Pentru mai multe detalii, vezi Platon, E. 2021.

213)¹. Se ridică totuși întrebarea: în ce măsură nivelul de competență lingvistică este influențat de cunoștințele din domeniu? Clapham a constatat că efectul cunoștințelor din domeniu a fost cel mai ridicat în rândul studenților de nivel intermediar; în timp ce studenții cu un nivel scăzut de competență lingvistică nu păreau să fie capabili să acceseze cunoștințele specifice domeniului, iar studenții cu un nivel ridicat de competență lingvistică nu păreau să aibă nevoie de cunoștințele lor din domeniul de specialitate atunci când răspundeau la întrebările de înțelegere a lecturii (Clapham 1996, *apud* Banerjee 2019, 137). Experiența testărilor aplicate până acum ne conduce la concluzia conform căreia și în comunicarea orală din cazul evaluării noastre cele două criterii se influențează și au același efect: nivelul lingvistic al studenților noștri fiind cel puțin intermediar (B1, conform CECRL), cunoștințele din domeniul de specialitate au un efect ridicat asupra performanței. De aceea, grila, deci, implicit fiabilitatea testului (vezi *infra*), urmează să fie construite abordând și criteriile care să verifice competențele lingvistice în context specific.

Nu în ultimul rând, ne oprim asupra unor caracteristici, la fel de importante, în constructul unui test lingvistic pentru scopuri specifice: validitatea și fiabilitatea. Prima, respectiv validitatea, reprezintă capacitatea unui test de a oferi o evaluare exactă a abilității sau a cunoștințelor pe care urmărește să le măsoare (Mureșan *et al*, 2018, 113). Constatăm că în evaluarea pe care o propunem și în acord cu scopul acesteia, criteriul este îndeplinit. Urmărim ca studenții să fie capabili să facă anamneza în limba română, folosind limba standard, transferată de la cea de specialitate, iar constructul respectă, din punctul nostru de vedere, acest deziderat.

Fiabilitatea, respectiv situația în care același test produce rezultate consecvente dacă este evaluat de examinatori diferiți sau dacă este administrat în mod repetat aceluiași student după o perioadă de timp (Mureșan *et al*, 2018, 113), nu este îndeplinită în prezent. Grila și descriptorii folosiți în prezent sunt vagi (mai degrabă aplicabili testelor de limbă standard) și cu un grad ridicat de abstractizare. De aceea, nu asigură obiectivitatea și notarea consecventă nici de către același cadru didactic la studenți diferiți, nici de către alt profesor aceluiași student, într-un moment diferit.

Am discutat mai sus o serie de aspecte esențiale, din punctul nostru de vedere, în abordarea, crearea și aplicarea unui test de LSS într-un mediu instituțional particular (specificitatea, actorii dialogului, evaluatorul, autenticitatea, structura evaluării, tipul de limbaj, fiabilitatea și validitatea), aspecte pe care le putem îmbunătăți și completa.

Propuneri și concluzii

În acord cu remarcile de mai sus, pentru a uniformiza și standardiza într-un mod cât mai apropiat de testarea LSS evaluarea sumativă în contextul academic specific studenților noștri, propunem o serie de modificări.

1. Modul de evaluare:

¹ Traducerea noastră.

- simulare de situație, în care rolul de medic este asumat de către student, iar rolul de pacient este asumat de către un VN, care ar putea fi un profesor, dar diferit de cadrul didactic evaluator;

- monolog care presupune discuția cazului după anamneză. Pentru această etapă, cerința va fi formulată astfel încât studentul să folosească terminologia medicală din subiectul de examen: prezintă cazul și face minimum o recomandare de investigație (existentă în subiectul de dialog), cu justificare, durata monologului fiind de maximum 5 minute;

- durata totală a evaluării nu ar trebui să depășească 15 minute.

Propunem mai jos un model de sarcină¹:

<i>Dialog</i>	<i>Monolog</i>
Citește informațiile de mai jos (1 min). Realizează anamneza pacientului (10 min). Ai libertatea să alegi informațiile de care ai nevoie.	Discuți cu medicul îndrumător. Prezintă cazul pacientului și recomandă o investigație dintre cele de mai jos; motivează alegerea făcută (5 minute).
<i>Hipertensiune arterială esențială</i> <i>Pacient:</i> bărbat, peste 55 de ani, fumător, ușor obez, consum de alcool. <i>Simptome:</i> - cefalee occipitală; - tinitus; - vertij; - tulburări de vedere; - dispnee; - greață, vărsături; - durere retrosternală; - epistaxis; - tremor al mâinilor; - eritem facial.	<i>Investigații:</i> - măsurarea tensiunii arteriale; - examen de urină, hematocrit; - EKG; - ecografie Doppler; - monitorizare Holter 24h.

Fig. 1 Model de sarcină

2. Momentul evaluării sumative: la final de an universitar. Astfel, ne asigurăm că studenții au parcurs întregul modul și au și experiența clinică necesară. Pentru evaluarea pe parcurs, la finalul primului semestru, putem introduce subiecte care să verifice și competențele de receptare și producere scrisă, dar și pe cele de receptare orală.

3. Tipul de discurs:

¹ Am luat în calcul și criteriile evocate de către Knoch & Macqueen în delimitarea validității unui test, cu accent pe importanța descrierii domeniului (Knoch & Macqueen 2020, 131 - 138). În prezent, subiectul folosit este construit ținând cont de situația studentului în clinică, în momentul anamnezei.

- dialog în limbă standard, pe baza informațiilor din subiectul de examen. Subiectul pus la dispoziția studentului cuprinde exclusiv terminologie de specialitate. Se justifică subiectul propus, pentru a urmări transferul dinspre limbajul medical înspre cel standard, în acord cu situația la care studentul va fi expus în clinică - la cursul de semiologie. Intervenim, totuși, asupra subiectului de la linia engleză, prin eliminarea cerinței care presupune abordarea investigațiilor și a tratamentului.

- fișa pacientului, pentru VN, oferă informațiile necesare în limbă standard, inclusiv elemente non și paraverbale, precum și o situație specifică. În această situație, pe fișa actorului VN vom introduce elemente care să indice și starea pacientului, de pildă: *te simți îngrijorat, nu înțelegi de ce ți se întâmplă ție asta, pui întrebări suplimentare care să indice disperarea etc.*

- monolog: terminologie specializată, în acord cu discuția de caz.

4. Grila: criterii și descriptori de evaluare:

Urmărim să dezambiguizăm grila utilizată în prezent și să o dezvoltăm prin detalierea criteriilor și introducerea de descriptori pentru fiecare punctaj oferit, astfel încât evaluarea pe care o propunem să devină fiabilă. Propunem acum doi descriptori pentru dialog - prin care vom urmări și competența de mediere lingvistică, dar și competența orală în cazul interviului, și doi descriptori pentru monolog, care să urmărească abilitățile studenților de a comunica eficient cu specialiști din domeniul medical, de a rezuma o procedură, de a parafraza, de a explica și de a expune, în limbaj medical.

Model de descriptori care se vor regăsi în grila de evaluare pentru:
dialog – abilitatea de interogare¹

„Utilizează tehnici de interogare deschise la începutul dialogului pentru a obține o imagine a problemei din perspectiva pacientului, progresând spre întrebări din ce în ce mai specifice. Utilizează întrebări închise pentru a obține detalii suplimentare pe care pacientul le-ar putea omite.”

„Poate obține și înțelege informații relevante în limbaj standard și poate cere clarificări la nevoie. Intervin erori și scăpări ocazionale, terminologie medicală ocazională, dar nu împiedică menținerea interacțiunii.”

a) monolog² – abilitatea de a oferi informații

„Are abilitatea de a parafraza și de a rezuma informațiile obținute în secvențe logice, în limbaj medical, pentru a explica condițiile medicale și procedurile aplicabile în situația dată.”

¹ Descriptori adaptați după *SPEAKING Assessment Criteria Glossary* (from september 2018) (public version), <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-de-pelotas/clinica-medica/speaking-linguistic-criteria-and-glossary/62786711>

² Descriptori construiți după CV 2020.

„Poate comunica cu specialiștii din domeniul medical, folosind un registru variat, tonalitate și ritm potrivite, cu pauze, reformulări și scăpări ocazionale.”

Într-un studiu viitor, vom detalia grila construită pentru o astfel de evaluare și vom propune și o bancă de subiecte, încercând să adaptăm testul aplicat astfel încât cel mai câștigat actor în urma acestui proces să fie studentul.

Suntem conștiente că un test valid din toate punctele de vedere ar trebui să conțină și elemente care să verifice abilitățile de receptare orală și scrisă, dar și cele de producere scrisă, că ar trebui să aibă la bază o analiză de nevoi, discuții ample cu specialiști medici și lingviști, însă propunerile oferite mai sus sunt doar un prim pas în construirea unor modele care să vină în sprijinul cercetătorilor și al specialiștilor în predarea limbii române medicale. Prin articolul de față, nu pretindem că am oferit cel mai bun model de sarcină aplicabilă în contextul dat, însă credem că, privind critic asupra felului în care noi ne evaluăm studenții la sfârșitul celor trei ani de limbă română, poate fi un declanșator pentru discuții ulterioare, care să se concretizeze prin crearea unor teste standardizate de limba română pentru scopuri specifice.

Sigle

CECRL: Cadrul European Comun de Referință pentru limbi: învățare, predare, evaluare.

CLES – Certificat de compétences en langues de l’enseignement supérieur.

CV: Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume with New Descriptors.

L2 – Limba a doua.

LSP – Language for specific purposes.

LSS – Limbaj pentru Scopuri Specifice.

OET – Occupational English Test.

PROFEX – Proficiency Examination of English for medical purposes.

RLS – Româna ca limbă străină.

ROS – Româna pentru obiective specifice.

VN – Vorbitor nativ.

VNN – Vorbitor nonnativ.

Webografie (ultima accesare la 11 noiembrie 2024)

OET. <https://oet.com/>

<https://oet.com/test/test-overview/results-and-scoring>

<https://prod-wp-content.occupationalenglishtest.org/resources/uploads/2015/07/31235215/Speaking-Medicine-Sample-Test-1-2010.pdf>

https://cdn-aus.aglty.io/oet/Speaking%20Guide%201%20Linguistics_PDF.pdf

[https://cdn-aus.aglty.io/oet/pdf-](https://cdn-aus.aglty.io/oet/pdf-files/OET%20Speaking%20Guide%20Part%202%20Clinical%20Communication.pdf)

[files/OET%20Speaking%20Guide%20Part%202%20Clinical%20Communication.pdf](https://cdn-aus.aglty.io/oet/pdf-files/OET%20Speaking%20Guide%20Part%202%20Clinical%20Communication.pdf)

CLES. <https://www.certification-cles.fr/>

<https://www.certification-cles.fr/the-cles-seen-from-abroad/scientific-research/scientific-research-1213970.kjsp>

PROFEX.

<https://profex.aok.pte.hu/sites/profex.aok.pte.hu/files/files/ABOUT%20THE%20TEST%20Test%20format%20in%20detail.pdf>

SPEAKING Assesment Criteria Glosary (from september 2018) (public version). <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-de-pelotas/clinica-medica/speaking-linguistic-criteria-and-glossary/62786711>
<https://rm.coe.int/cefr-companion-volume-with-new-descriptors-2018/1680787989>

Referințe bibliografice

- Bachman, L.F., Palmer, A.S. 1996. *Language testing in practice: designing and developing useful language tests*. Oxford: Oxford University Press.
- Banerjee, Heidi Liu, 2019. *Investigating the Construct of Topical Knowledge in Second Language Assessment: A Scenario-Based Assessment Approach*, in „Language Assessment Quarterly”, 6, p. 133 - 160.
- Brown, Annie, 1993. *LSP testing: the role of linguistic and real-world criteria*. Melbourne Papers in Language Testing, 2(2), 35–54. Paper presented at the Annual Meeting of the Southeast Asian Ministers of Education Organization Regional Language Centre Seminar (28th, Singapore, April 19-21, 1993). ERIC Number: ED368175. <https://eric.ed.gov/?id=ED368175>
- CECRL *Cadrul European Comun de Referință pentru limbi: învățare, predare, evaluare*. 2003. Strasbourg: Diviziunea Politici lingvistice, trad. coord. de Gheorghe Moldovan, Chișinău, 2003.
- CEFRL *CV Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume with New Descriptors*. 2020. Strasbourg: Consiliul Europei, Divizia pentru Politici lingvistice.
- Clapham, Carolin. 1996. *The development of IELTS: A study of the effect of background knowledge on reading comprehension*. Cambridge: University of Cambridge Local Examinations Syndicate.
- Douglas, Dan. 2000. *Assessing Languages for Specific Purposes*. Cambridge: Cambridge University Press
- Emery, Henry, John. 2014. *Developments in LSP Testing 30 Years On? The Case of Aviation English*, in „Language Assessment Quarterly”, 11(2), p. 198–215. <https://doi.org/10.1080/15434303.2014.894516>
- Knoch, U., Macqueen, S. 2020. *Assessing English for Professional Purposes*. London and New York: Routledge
- Kohn, D., Țăriu, B.-K. (Coord.) 2023. *Dialogul de anamneză cu pacientul standardizat. Arhitectura unui proiect pilot*, Timișoara: Editura „Victor Babeș”.
- Mc Namara, Tim, 2000. *Language testing*. Oxford: Oxford University Press.
- Mureșan, O., Ursa, O., Pop, A., Pașcan, A., Deac, E., Marta, M.M., Colibaba, A., Leon, L.L., Goia, L., Uzoni, M. 2018. *English for Medical Purposes: Current Methodology and Practical Applications*. Cluj-Napoca: Editura Medicală Universitară „Iuliu Hațieganu”.
- Platon, Elena. 2021. *Româna ca limbă străină (RLS). Elemente de metadidactică*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, p. 191-213.
- Thorndike, Edward L. 1920. *A Constant Error in Psychological Ratings*. in „Journal of Applied Psychology”, vol. 4, no. 1, p. 25-29.
- Ursa A., Mărcan N. 2018. *Limba română medicală. Româna pentru obiective specifice*. Cluj-Napoca: Risporint, Florești: Limes.

Costinel-Iulian PARTENIE
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Benjamin Fundoianu și diversitatea influențelor biografice

Abstract: (Benjamin Fundoianu and the Diversity of Biographical Influences) Benjamin Fundoianu, an important Romanian writer, later emigrated to France, where he signed his works with the French variant of the name, Benjamin Fondane, is one of the most complex writers of the two spaces due to his diversified work. He worked in the following fields: literature, literary criticism, essay writing, journalism, philosophy, cinematography, etc., showing a great interest in each of the aspects mentioned above. His departure and establishment in France brought with it new opportunities, as well as coming into contact with people and personalities who marked his destiny. In this article, we will present the most important "meetings" that changed the writer's view of the act of creation. At the same time, we will highlight the main ideas that he took over and later inserted into his own texts, a change of perspective on certain elements can be observed. Moreover, the receptivity he showed allowed him to assert himself in several fields, proving intellectual capacities that were noted by those around him. Often, his varied work was the subject of "disputes" regarding the writer's inclusion in a current or even regarding his belonging to the Romanian, French and even universal cultural space. Thus, the biographical journey of Benjamin Fundoianu/Benjamin Fondane created the context of the formation of a complex writer, whose work offers multiple clues about the influences he suffered.

Keywords: *Benjamin Fundoianu, Benjamin Fondane, influences, biography, creation.*

Rezumat: Benjamin Fundoianu, un important scriitor român, emigrat ulterior în Franța, unde și-a semnat operele cu varianta franceză a numelui, Benjamin Fondane, este unul dintre cei mai complecși scriitori al celor două spații datorită operei sale diversificate. Acesta a activat în următoarele domenii: literatură, critică literară, eseistică, jurnalistică, filosofie, cinematografie etc., dovedind un mare interes pentru fiecare dintre aspectele amintite mai sus. Plecarea și stabilirea sa în Franța au adus cu sine noi oportunități, precum și intrarea în contact cu persoane și personalități care i-au marcat destinul. În articolul de față, vom prezenta cele mai importante „întâlniri” care au schimbat viziunea scriitorului asupra actului creației. Totodată, vom evidenția principalele idei pe care le-a preluat și inserat ulterior în propriile texte, putând observa schimbarea perspectivei asupra anumitor aspecte. Mai mult decât atât, receptivitatea de care a dat dovadă i-a permis să se afirme în mai multe domenii, dovedind capacități intelectuale ce au fost remarcate de cei din jurul său. Adesea, opera sa variată a fost subiectul unor „dispute” privind încadrarea scriitorului într-un curent sau chiar în ceea ce privește apartenența sa la spațiul cultural românesc, la cel francez și chiar universal. Astfel, perioplul biografic al lui Benjamin Fundoianu / Benjamin Fondane a creat contextul formării unui scriitor complex, a cărui operă oferă multiple indicii cu privire la influențele suferite.

Cuvinte-cheie: *Benjamin Fundoianu, Benjamin Fondane, influențe, biografie, creație.*

Biografia, în sensul propriu al cuvântului, surprinde momentele esențiale ale vieții unei persoane, cu scopul de a prezenta cronologic parcursul acesteia, din momentul nașterii sale și până la plecarea în neființă. Totuși, considerăm oportună explicitarea acestui termen pe cât de banal, pe atât de elocvent în demersul nostru.

În *Micul dicționar îndrumător în terminologia literară*, în dreptul termenului *biografie* sunt precizate următoarele aspecte:

„**BIOGRAFIE** (< fr. *biographie* ; cf. gr. *bios*, viață și *graphein*, a scrie) Povestire, pe bază de documentare riguroasă, a vieții unor personalități de seamă din toate domeniile de activitate umană: politică, literară, științifică, artistică etc. [...] Într-o biografie izbutită, latura istorică, existența individuală și latura literară se îmbină într-un tot armonios.” (Fierescu, Ghiță 1979, 282).

Astfel, biografia este văzută nu doar ca o inventariere a momentelor din viața unei persoane, ci, mai degrabă, ca o comentare a existenței acesteia și a activității desfășurate.

George Călinescu își pune întrebarea, la un moment dat:

„Ce este biografia unui scriitor? Este viața în sensul cel mai înalt al cuvântului, succesiunea de momente superioare explicând opera, sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii.” (Călinescu 2000, 8).

Corelația dintre factorii istorici și cei de natură personală este implicită când vine vorba despre prezentarea biografiei unui scriitor întrucât, așa cum vom arăta în cele ce urmează, contextul exterior influențează foarte mult devenirea unui om, modelând-o bidimensional: pe de-o parte, anumite evenimente istorice au un impact pozitiv asupra dezvoltării personalității cuiva, dar, pe de altă parte, pot avea repercusiuni asupra unui individ, uneori ducând chiar la scurtarea existenței acestuia în plan fizic, cum este și cazul scriitorului despre care discutăm.

Cazul lui Benjamin Fundoianu este unul cu totul aparte întrucât traseul său biografic înregistrează fluctuații semnificative pe care le regăsim reflectate și la nivelul operei sale bogate.

În documentele oficiale, Benjamin Fundoianu figurează ca Benjamin Wechsler, grafiat și Vexler sau Wexler, fiul lui Isaac Wechsler (1865-1917), comerciant. Bunicul patern fusese arendaș și avea moșie în ținutul Fundoaia, în zona orașului Herța, cândva aparținând României, astăzi parte componentă a Ucrainei. Întâmplător sau nu, întrucât nu a specificat niciodată motivul alegerii și nici nu există date care să susțină că ar fi vizitat vreodată acest loc simbolic, de la această spațiu familial (moșia Fundoaia) își va fixa pseudonimul literar cu care va rămâne în posteritate atât în spațiul românesc – B. Fundoianu, cât și în cel francez – Benjamin Fondane. Tatăl său, Isaac Wechsler a plecat din lume destul de tânăr, la numai 52 de ani, în 1917, în timpul războiului, bolnav fiind de tifos exantematic, la spitalul Sfântul Spiridon din Iași, veste dată, printr-o

scrisoare, datată 9 mai 1917, de către A. Steuerman-Rodion, aflat și el pe front, ca medic militar. Imaginea tatălui îi va rămâne în conștiință și va fi surprinsă în textele sale, în ipostaze simbolice.

Mama, Adela Schwarzfild (1859-1953), căsătorită Wechsler, provenea dintr-o familie de intelectuali de seamă din zona Moldovei, ce s-au implicat activ în viața socio-culturală a Iașiului, pe întreg parcursul secolului al XIX-lea. Bunicul său, Benjamin Schwarzfild, al cărui nume îl poartă, va rămâne în conștiința nepotului său prin faptul că i-a facilitat accesul spre literatură: primele texte citite de Fundoianu/Fondane provin din biblioteca bunicului, descoperită în podul casei și pe care, declara el, „am moștenit-o ca s-o continui” (Fundoianu 1978, 597). Același bunic a fondat prima școală evreiască din Iași la care va fi elev, peste ani, Benjamin Fundoianu.

Ramura maternă aduce o ereditate culturală excepțională întrucât și unchiul său, frații mamei, Elias (1855-1915), care a scris *Istoria evreilor în România*, Wilhelm (1854-1894), filolog și istoric, și Moses Schwarzfild (1857-1943), jurnalist, folclorist, editor, traducător, cu o activitate literară bogată, membrii marcant ai comunității evreiești din spațiul românesc, au fost sursă de inspirație pentru tânărul Benjamin.

Familia Wechsler mai numără și două fete: sora mai mare, Lina (1896, Herța – 1944, Auschwitz – presupunere întrucât nu există date concrete cu privire la acest aspect), pe care apropiatii o numeau Țoca și cu care Benjamin a avut o relație specială întreaga viață, găsindu-și sfârșitul împreună, în lagărul nazist de la Auschwitz-Birkenau; Rodica (1905, Iași - 1967, București), sora mai mică.

Ca orice tânăr, aflat la început de drum, Fundoianu a avut mentori ce i-au călăuzit pașii pe drumul literaturii: A. Steuerman-Rodion, de formație medic, iar, în paralel cu activitatea profesională, poet și ziarist, rudă a sa prin căsătoria cu Angela Schwarzfild, fiica lui Moses Schwarzfild, unchiul său, pe care-l apreciază în mod deosebit. De asemenea, Alfred Hefter, editor al revistei ieșene „Versuri și proză”, i-a facilitat tânărului Benjamin formarea ca redactor; I. M. Rașcu, profesor de franceză, i-a adus în atenție o lume fascinantă, cea a culturii franceze, oferindu-i acestuia sugestii de lectură. Lista este, evident, mult mai lungă, deoarece, pentru tânărul Benjamin, fiecare contact cu lumea din jurul său avea drept rezultat lărgirea orizontului său de cunoaștere, precum și multiplicarea perspectivelor ce „mi le-au sugerat probabil, pe vremea aceea, sufletul lucrurilor și ființelor prejmuitoare.” (Fundoianu 1976, 84).

În adolescență, când se resimțeau primele imbolduri ale viitorului scriitor, Fundoianu a fost ghidat de apropiatii săi în domeniul literaturii: cel mai mult a corespondat cu sora mai mare, Lina, cu care a păstrat o foarte strânsă legătură, până dincolo de moarte. Benjamin Fundoianu a dovedit, încă de timpuriu, așa cum am precizat, o atracție aparte pentru fenomenul literar și nu numai, dovedindu-se curios față de toate problemele lumii în care trăia. Astfel, notase, în unul din caietele sale de notițe, în 1915, că:

„aveam un inexorabil gust pentru citit și eram unul dintre cititorii cei mai asidui ai tomurilor de literatură, începând cu almanahurile mucegăite și resuscitate de prin

poduri, până la versurile impregnate de mistuitoare suferinți ale lui Eminescu.” (Fundoianu 1974, 2).

Toți membrii familiei lui Fundoianu îi apreciau înclinația spre lumea scrisului, iar cei mai importanți susținători care l-au îndrumat în această domeniu au fost cei trei unchi ai săi, care au parcurs manuscrisele tânărului și care i-au oferit sprijinul necesar. Primul dintre ei, „cel mai apropiat, cel mai respectat și a cărui vorbă e literă de lege” (<https://www.observatorcultural.ro/articol/b-fundoianubenjamin-fondane-o-provocare/>), a fost A. Steuerma-Rodion, alintat de Fundoianu „bădi Adolphe”, care s-a gândit că textele tânărului nepot sunt demne de a fi publicate și făcute cunoscute lumii.

Cel de-al doilea unchi, respectat în egală măsură ca primul, a fost „bădia Davila”, nimeni altul decât dramaturgul Alexandru Davila, cu care A. Steuerma-Rodion analiza textele lui Benjamin Fundoianu. Alexandru Davila este cel care i-a format gustul pentru literatura franceză, în detrimentul celei germane, pe care o cunoștea și din ai cărei scriitori tradusesese deja câteva texte.

Cel de-al treilea unchi, „bădia Alfred”, stabilit la Paris, primea prin corespondență textele lui Benjamin Fundoianu, luând decizia, în urma parcurgerii acestora, de a-și încuraja nepotul.

Primele sale încercări literare au fost împărtășite cu sora mai mare, Lina, care nu era prea încrezătoare în talentul fratelui său, dar care, prin atitudinea avută, l-a determinat pe Beno să vrea să se perfecționeze constant. Pe când aceasta era plecată la Viena, fiind trimisă, în 1912, de familie la studii de contabilitate, fratele mai mic, Benjamin, alintat Beno, îi trimitea scrisori cu textele pe care le traducea sau cu cele scrise de el însuși.

Astfel, îi va trimite surorii sale o scrisoare, însoțită de două caiete cu texte, pe care le va arăta unui prieten din Viena, care va dovedi un spirit critic bazat pe o bogată cultură, ale cărui observații vor constitui, pentru tânărul Fundoianu, un imbold în creația sa literară ulterioară. Pe parcursul scrisorii, Beno îi mărturisește surorii sale bucuria pe care o resimte pentru că aceasta îi citește poeziile și îi oferă părerea sa sinceră și pentru că a împărtășit textele cu dl. Reis, care s-a dovedit a fi un bun observator, transmițându-i câteva gânduri „descurajatoare”, care aveau să-i determine tânărului Fundoianu o dorință și mai puternică de a scrie.

Relațiile de prietenie pe care le-a înnodat în timpul Primului Război Mondial cu oamenii de cultură refugiați la Iași au stat la baza unei decizii radicale: Ion Minulescu îl va îndemna să părăsească orașul natal și să se stabilească la București. Acest moment este redat, ani mai târziu, de F. Brunea-Fox:

„Exact la sfârșitul Primului Război Mondial, în 1918, trenul așa-zis al «armistițiului» luase [...] și câțiva tineri [...] pe Benjamin Fundoianu, Iosif Ross, Alexandru Philippide și pe mine. Prieteni încă din școala primară, ademeniți încă din adolescență de mirajul Bucureștilor.” (Brunea-Fox 1985, 232-233).

Această atracție a centrului, văzut ca pol cultural și ca loc al libertății de exprimare, va fi constantă întrucât, după câțiva ani, Parisul va fi noul topos ce-i va suscita, datorită efervescenței sale culturale, interesul lui Benjamin Fundoianu.

Șederea sa la București va fi marcată și de întâlnirile organizate în casa Mărioarei Raicu (Rudich), de care Benjamin era îndrăgostit și pe care o va numi Mărior, dedicându-i un întreg ciclu de poeme intitulat *Cântece simple: Mărior*, integrat în volumul *Privești*. În casa acesteia, se vor reuni mulți dintre tinerii avangardiști ai perioadei: Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Iosif Ross, Felix Brunea-Fox, Ion Călugăru etc.

După plecarea în Franța și stabilirea la Paris, se împrietenește cu Jules de Gaultier în a cărui casă își va cunoaște mentorul. Esențială pentru devenirea lui Fondane rămâne întâlnirea cu Leon Șestov, filosof despre care scrisese și publicase articole în revistele românești, dar pe care nu-l cunoscuse decât prin intermediul cărților:

„l-am întâlnit pentru prima dată pe Leon Șestov într-o zi din primăvara anului 1924, la Jules de Gaultier. Publicasem cu doi ani mai înainte șase cronici despre *Revelațiile morții* (ultima lui lucrare publicată în românește) și ignoram în mod absolut dacă e viu sau mort, din secolul nostru sau din secolul trecut. Mi l-aș fi imaginat de oriunde, numai din Rusia nu.” (Șestov 1993, 56).

Se va stabili o legătură de prietenie între cei doi, Șestov, considerat unul dintre cei mai importanți filosofi ai existențialismului, ghidându-l pe Fundoianu pe acest făgaș intelectual. Relația celor doi se va menține până la decesul lui Șestov, în 1938.

Teatrul s-a dovedit a fi un mecanism prin care este expus „strigătul” unui om ce nu-și găsește locul, prins mereu într-un vârtej al existenței: „l’homme n’est pas ce qui se supporte sans se plaindre / c’est ce qui crie, pleure, et ne se plie pas” (<https://editions-verdier.fr/2014/03/10/la-quinzaine-litteraire-1er-mai-2013-par-christian-mouze/>), atitudine ce-l apropie pe Fundoianu de filosofia existențială a lui Șestov. Mai mult, în textele sale dramatice, scriitorul redă încercările de căutare și regăsire a sinelui, pe care personajele sale, adesea alegorice, le întruhidează.

Primul său text poetic publicat în Franța este intitulat *Le regard de l’absent* și a fost integrat în paginile revistei „Discontinuité”, coordonată de Claude Sernet. Devine tot mai interesat de filosofie, pe care o descoperă prin intermediul mentorului său:

„îmi face plăcere să vă găsesc, dar mă simt înspăimântat. Pot, împreună cu dumneavoastră, să-mi pun problema, dar n-o pot duce până la capăt. Încă refuz să vă urmez, dar cu o teamă delicioasă” (Fundoianu 2011, 33)

nota Fondane într-o scrisoare adresată lui Șestov.

În noiembrie 1938, moare Lev Șestov, iar dispariția acestuia va lăsa un gol imens în sufletul lui Fondane. Influența pe care a avut-o Șestov asupra acestuia este redată de Cioran, în cartea sa, *Exerciții de admirație*:

„Ca și lui Șestov, îi plăcea să plece de la un citat, simplu pretext, la care nu înceta să facă referire [...] nu știa, în general, să se oprească [...] și ascultându-l ai fi spus că *punctul* [s.a.] îl îngrozește.” (Cioran 2003, 148).

De altfel, vestea morții lui Șestov i-a produs lui Fondane o stare de profundă tristețe: „Când tăcea însă, el, omul care, trecând peste orice, își domina destinul, avea un aer jalnic și, în anumite momente, *pierdut* [s.a.]” (Cioran 2003, 151).

În casa lui Șestov, o va cunoaște pe Victoria Ocampo care îl va invita, în numele Societății *Amigos del Arte*, să călătorească în Argentina, să prezinte câteva filme de avangardă, la Buenos-Aires, și să susțină câteva conferințe pe aceeași temă – cinematografia și încercările de modernizare a acestui domeniu artistic.

Despre această experiență va vorbi într-un interviu acordat, în 1930, Sarinei Cassvan, în care va mărturisi că „am fost chemat să vorbesc cum vreau, despre ce vreau și tocmai *libertatea* [s.a.] aceasta o prețuiesc mai mult decât orice” (Fundoianu 1998, 141-142). În acest periplu cultural, a conferențiat la Facultatea de Filosofie din Buenos Aires, unde a susținut prelegeri despre Leon Șestov.

Întrebat fiind de succesul călătoriei, acesta s-a arătat încrezător în reușită: era „pentru întâia oară, în Buenos-Aires, când cineva aducea cu el ceva din spiritul revoluționar european, în cinema, în artă, în filosofie.” (Fundoianu 1998, 141-142). Spre finalul interviului, i s-a cerut să explice de ce nu vine și în România să promoveze aceste inovații, răspunsul fiind unul tranșant: „fiindcă nu mă cheamă nimeni, deși voiajul e mai puțin lung și mai puțin scump.” (Fundoianu 1998, 142-142).

Într-o scrisoare adresată surorii sale, Lina, va mărturisi: „conferința a avut un succes imens de discuție, conversație, aplauze, enervare etc. Mult mai mare decât filmele luate cu mine și proiectate” (Fundoianu 2011, 34), fapt deloc surprinzător întrucât era fascinat de ceea ce poate exista dincolo de material, de un anumit obiect sau fapt, de ceea ce poate determina, fie și în plan ipotetic, un anumit subiect de discuție.

Astfel, periplul biografic al lui Benjamin Fundoianu / Benjamin Fondane a creat contextul formării unui scriitor complex, a cărui operă oferă multiple indicii cu privire la influențele suferite.

Referințe bibliografice

- Brunea-Fox, F. 1985. *Memoria reportajului*. București: Editura Eminescu.
- Călinescu, G. 2000. *Viața lui Mihai Eminescu*. [București]: Editura Cartex.
- Cioran, Emil. 2003. *Exerciții de admirație*. În românește de Emanoil Marcu. București: Editura Humanitas.
- Fierescu, C., Ghiță, Gh. 1979. *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*. București: Editura Ion Creangă.
- Fundoianu, B. 1976. *Aș povestii cu drag...*, in „Manuscriptum”. Revistă trimestrială editată de Muzeul Literaturii Române, anul VII, nr. 2, p. 83-91.
- Fundoianu, B. 1978. *Poezii*. Ediție, note și variante de Paul Daniel și G. Zarafu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Postfață de Paul Daniel. București: Editura Minerva.

- Fundoianu, B. 2011. *Opere. Poezia antumă*. Volumul I. Ediție îngrijită de Paul Daniel, George Zarafu, Mircea Martin, cuvânt-înainte și prefață de Mircea Martin, tabel cronologic și dosar critic de Roxana Sorescu, postfață de Ion Pop. București: Editura Art.
- Fundoianu, Benjamin. 1974. *Priveliști și inedite*. Ediție îngrijită, introducere și note de Paul Daniel. București: Editura Cartea Românească.
- Fundoianu, Benjamin. 1998. *Strigăt întru eternitate*. București: Editura Metropol.
- Șestov, Lev. 1993. *Începuturi și sfârșituri*. În românește de Emil Iordache, prefață de Dan Alexe. Iași: Editura Institutului European.

Webografie

- Roxana Sorescu, B. *Fundoianu / Benjamin Fondane: o provocare*, în „Observator cultural”, nr. 742, din 01.10.2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/b-fundoianubenjamin-fondane-o-provocare/>, ultima accesare la 12 mai 2024.
- Christian Mouze, *Benjamin Fondane commence*, în „La Quinzaine littéraire”, 1^{er} mai 2013, <https://editions-verdier.fr/2014/03/10/la-quinzaine-litteraire-1er-mai-2013-par-christian-mouze/>, ultima accesare la 21 aprilie 2024.

Iulia-Maria TICĂRĂU
(Universitatea „Lucian Blaga”
din Sibiu)

Utilizarea biografiei lingvistice în predarea limbii române ca limbă străină

Abstract: (The Use of Linguistic Biography in Teaching Romanian as a Foreign Language) In this article we aim to highlight the way in which the linguistic biography can be used within the Romanian Language Preparatory Program as an alternative method of self-evaluation. By using the linguistic biography it is possible to identify the strong and the weak points that foreign students have in the process of acquiring the Romanian language. To create the linguistic biography, we applied a questionnaire, created according to the Common European Framework of Reference for Languages, from which we extracted information regarding the means in which the linguistic biography helps students to become aware of the difficulties encountered in learning Romanian as a foreign language and to visualize their evolution throughout the learning process. The usefulness of the linguistic biography will also be presented by emphasizing the fact that for teachers it is a useful tool in identifying skills and didactic contents where remediation is needed.

Keywords: *linguistic biography, Romanian as a foreign language, foreign students, acquisition of the Romanian language, Common European Framework of Reference for Languages.*

Rezumat: În acest articol ne propunem să evidențiem modul în care biografia lingvistică poate fi utilizată în cadrul Programului pregătitor limba română ca metodă alternativă de autoevaluare. Prin utilizarea biografiei lingvistice se pot identifica punctele tari și punctele slabe pe care le au studenții străini în procesul de achiziție a limbii române. Pentru realizarea biografiilor lingvistice am aplicat un chestionar, realizat conform Cadrului European Comun de Referință pentru Limbi, din care am extras informații referitoare la modul în care biografia lingvistică ajută studenții să conștientizeze dificultățile întâmpinate în achiziția limbii române ca limbă străină și să vizualizeze evoluția lor pe parcursul procesului de învățare. De asemenea, va fi prezentată utilitatea biografiei lingvistice prin evidențierea faptului că, pentru profesori, aceasta reprezintă un instrument util în identificarea competențelor și a conținuturilor didactice în care este necesară remedierea.

Cuvinte-cheie: *biografie lingvistică, limba română ca limbă străină, studenți străini, achiziția limbii române, Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi.*

Un alt fel de biografie

Biografia lingvistică poate fi definită în următorul fel:

„un document actualizabil în care descriem modul în care am învățat o limbă străină. Totodată, este descrisă și experiența interculturală cuprinsă în procesul de învățare. Prin biografia lingvistică este posibilă o evaluare a nivelului dobândit, urmărind progresul. Aceste biografii sunt un mod de a compara progresele în limbile străine studiate, putând compara prin intermediul lor și eficacitatea metodelor utilizate. Ele pot fi utilizate și ca o formă de evaluare finală.” (Suciu 2019, 838).

Pornind de la această definiție, ne propunem să evidențiem, de-a lungul acestui studiu, modul în care biografia lingvistică în procesul de învățare a unei limbi străine (în cazul de față – limba română ca limbă străină) devine un instrument util atât pentru profesori, cât și pentru studenți și este, în același timp, o metodă alternativă prin care cursanții se pot autoevalua. Prin utilizarea biografiei lingvistice, profesorul poate identifica conținuturile și competențele unde studenții au nevoie de remediere, iar studenții devin conștienți de aspectele problematice întâlnite pe parcursul procesului de achiziție a limbii străine studiate și pot, totodată, să vizualizeze modul în care au evoluat în procesul de învățare a respectivei limbi. Conform EAQUALS/ALTE biografia lingvistică poate fi secționată în patru părți:

„obiectivele în procesul de învățare a limbii, experiențele lingvistice scrise în ordine cronologică, experiențele lingvistice și interculturale cele mai însemnate, secțiune care încadrează procesul de învățare și experiențele interculturale cele mai importante, prioritățile lingvistice actuale, cuprinzând evaluarea fiecărui nivel atins.” (Suciu 2019, 838-839).

În întocmirea biografiei lingvistice, trebuie avute în vedere toate cele patru părți menționate anterior, deoarece toate aceste aspecte creează profilul lingvistic al studentului și ajută profesorul în alegerea conținuturilor, dar și în ceea ce privește modul de abordare în procesul de predare-învățare. În timpul procesului de achiziție a unei limbi străine, cursanții caută metode și strategii menite să le ușureze învățarea. Guðrún Gísladóttir, în *Languages as Ways of Being: The Linguistic Biography of a Nordic Nomad*, menționează trei strategii pe care le-a utilizat instinctiv în învățarea limbilor străine:

„unul dintre prietenii mei lingviști a spus că sunt un învățăcel exemplar pentru că am folosit instinctiv strategiile «bunului cursant de limbi străine», fără să-mi dau seama. Unele dintre aceste strategii care mi-au fost aduse la cunoștință sunt, în primul rând, faptul că sunt o persoană care își asumă riscuri lingvistice; experimentez și îmi asum riscuri în pronunțarea cuvintelor sau în utilizarea lor, fără să-mi fie teamă să fac greșeli. În al doilea rând, încerc să-mi asum responsabilitatea pentru propria învățare și să fiu activă în acest proces. În al treilea rând, încerc să-mi dau seama cum funcționează fiecare limbă în care sunt implicată; adică, caut tipare între limbile pe care le cunosc, asemănări, diferențe și simbolism. Cel mai important, folosesc limbile «mele» cât de mult pot.” (Gísladóttir (tr.n) 2021, 237).

De cele mai multe ori, persoanele care învață o limbă străină se tem să facă greșeli, iar acest fapt îi împiedică să folosească această limbă atunci când comunică cu ceilalți. Totodată o privire comparativă între limba maternă și celelalte limbi străine cunoscute poate fi extrem de benefică în însușirea competenței gramaticale sau de comunicare și, nu în ultimul rând, e nevoie de implicare și motivație:

„am învățat limbile pe care le pot folosi astăzi, fie la nivel de profesionist, fie la un nivel de bază, pentru că am simțit că îmi sunt utile; nu pentru că am vrut doar să adaug o limbă la repertoriul meu. Călătoresc destul de mult și vreau să pot vorbi cu oamenii în limba lor proprie, chiar dacă este vorba doar de a spune bună ziua, mulțumesc, vă rog să mă scuzați. Este modul meu de a arăta respect față de țara pe care o vizitez și față de oamenii ei.” (Gísladóttir (tr.n) 2021, 236).

Biografia lingvistică – un instrument util în predarea limbilor străine

Biografia lingvistică poate fi creată utilizând metode diferite: sub forma unui text-narațiune, unde sunt descrise mijloacele utilizate de cursant în procesul de învățare a limbii străine și, în același timp, se creează o imagine evolutivă a procesului de achiziție, interviul, dezbateră, folosită sub formă orală și având ca punct de plecare experiențele de învățare care creează discuții și activități didactice ghidate sau de grup. (Suciu, 2019, 841-843) În alcătuirea unei biografii lingvistice trebuie avute în vedere aspecte legate de contextul familial, țeluri (motivația extrinsecă sau intrinsecă), contextul social în care se învață o limbă străină, precum și interacțiunea cu ceilalți studenți, deoarece biografia lingvistică este

„un tip de narațiune care are un stil de scriere direct, flexibil și informal, în care putem simți implicarea profundă a participanților în propriile acțiuni, solicitându-ne să «descoperim» semnificațiile cele mai profunde pe care le construiesc prin cuvinte și comportament.” (Bonta, Galița (tr.n.) 2011, 64).

Elena Bonta și Raluca Galița sunt de părere că

„cercetarea calitativă pune în centrul analizei atât comportamentul verbal, cât și pe cel nonverbal, cu scopul principal de a găsi răspunsuri la întrebările «de ce» și «cum» referitoare la comportamentul uman. De asemenea, transmite experiențe care sunt semnificative și importante pentru participanții la studiu, însoțite de sentimentele, dispozițiile, interesele, sistemele de valori, motivațiile participanților și atitudini și le tratează ca obiective analitice.” (Bonta, Galița (tr.n.) 2011, 64).

Încadrată în metodele de cercetare de tip calitativ, biografia lingvistică analizează date calitative, punând în balanță atât experiențele concrete de învățare, cât și aspectele subiective ce țin de atitudinea, comportamentul și modul de raportare la procesul de învățare al fiecărui cursant. La întrebarea: „De ce e importantă biografia lingvistică pentru procesul de predare și învățare,” Dolors Masats Viladoms răspunde

că biografia lingvistică este de ajutor în procesul de învățare a unei limbi străine, deoarece poate fi de folos în a crea contextul care facilitează preferința pentru limba respectivă. (Dolors Masats Viladoms (tr.n.) 2002, 1) Mai mult, cercetătoarea explică care sunt motivele pentru care este necesară utilizarea biografiei lingvistice:

„s-ar putea să nu fim interesați să comparăm diferite limbi la cursul de limbi străine, dar nu putem ignora faptul că a te descrie pe tine însuși sau a vorbi despre originea ta face parte din programa lingvistică a tuturor cursurilor de limbi străine.” (Masats Viladoms (tr.n.) 2002, 3-4).

Pentru a evidenția procesul de conștientizare a lipsei de cunoștințe despre parcursul lingvistic al studenților pe care îi învățăm o limbă străină, Dolors Masats Viladoms adresează, în loc de concluzii, următoarele întrebări retorice:

„putem spune că cunoaștem antecedentele lingvistice ale cursanților noștri și experiențele lor cu limbile? Nu sunt necesare aceste cunoștințe dacă una dintre sarcinile noastre este ca elevii să dezvolte o simpatie pentru limbile pe care le învață și/sau le cunosc? De ce nu abandonăm acele practici care sunt încă prea orientate spre repetarea unei anumite structuri sintactice sau a unui set de cuvinte conexe pentru a începe să ne jucăm cu limba (limbile)?” (Masats Viladoms (tr. n.) 2002, 4-5).

Cu alte cuvinte, biografia lingvistică este un instrument util în procesul de predare-învățare a unei limbi străine pentru că prin utilizarea ei se construiește o relație între cursant și limba învățată, o relație care este bazată pe înțelegere și atașament. Mai mult, așa cum subliniază Lavinia Vasiu și Cristina Bocoș, tipurile de activități pe care le folosim în procesul de predare sunt foarte importante deoarece „percepția studenților vizavi de relevanța sarcinii pentru nevoile lor individuale rămâne factorul cel mai important pentru motivație,” (Vasiu, Bocoș 2023, 15) iar prin biografia lingvistică se pot identifica concret care sunt nevoile individuale ale fiecărui student în ceea ce privește achiziția noii limbi.

Biografia lingvistică în predarea RLS – studiu de caz

În cadrul Programului pregător de limba română, studenții învață limba română pentru a putea să se înscrie la universitățile din România, iar odată cu izbucnirea conflictului ruso-ucrainean, în cadrul acestui program s-au înscris numeroși studenți de etnie ucraineană. În ceea ce privește învățarea unei limbi străine de către imigranți, Johanna Holzer, în studiul *Language biographies and multilingual language use: A sociolinguistic study of young refugees from Syria, Iran, and Afghanistan living in Germany*, analizează situația refugiaților din Germania, având ca punct de plecare

„trei întrebări de cercetare privind utilizarea multilingvismului de către tinerii refugiați: 1. Care sunt situațiile de învățare a limbilor străine în țările de origine și în

țările de migrație? 2. Care este modelul de utilizare a limbii în viața de zi cu zi înainte și după migrația forțată? 3. Care este contextul practicii multilingve în țările de origine și în țările de migrație?.” (Holzer (tr.n.) 2021, 344).

În acest context, liberul-arbitru este condiționat de migrarea forțată, dublată de necesitatea de a învăța limba țării-gazdă. În ceea ce privește diferențele dintre sistemele de învățare dintre țara natală și, în acest caz, Germania ca țară-gazdă, cercetătoarea a identificat prin aplicarea unui chestionar următoarele aspecte:

„predarea limbii germane în societatea gazdă a fost asociată în principal cu învățarea structurilor gramaticale. A fost criticat faptul că abilitățile de scriere și înțelegere a textului nu ar fi fost suficient de bine stimulate. În plus, narațiunile biografice lingvistice referitoare la țara de origine au arătat că conceptul de predare era foarte autoritar, segregat pe gen și mai ales în interacțiune frontală. Acest concept de învățare a condus la o situație de contrast în sălile de clasă germane.” (Holzer (tr.n.) 2021, 350).

Așadar, biografia lingvistică devine un instrument eficace de remediere a lacunelor ce țin de dezvoltarea anumitor competențe și studentul devine parte activă în procesul de predare prin reliefarea aspectelor insuficient discutate și concretizate. Pentru a demonstra utilitatea și utilizarea biografiei lingvistice în predarea limbii române ca limbă străină, am alcătuit un chestionar (vezi *Anexa 1*) pe care l-am aplicat unui număr de 15 studenți străini din cadrul Programului pregătitor de limba română al Facultății de Litere și Arte (ULBS). Chestionarul a fost aplicat în limba română într-o variantă scrisă, fiind organizat sub forma unui interviu. Acesta a fost aplicat la sfârșitul anului universitar, fiind completat online, iar, la acel moment, studenții chestionați aveau B1 ca nivel de limbă. În alcătuirea chestionarului am avut în vedere patru aspecte principale: contextul familial, țelurile, contextul social și interacțiunea cu ceilalți studenți. Contextul familial este important pentru a înțelege modul în care studenții se raportează la o limbă străină, țelurile scot în relief motivele pentru care este învățată limba străină, contextul social analizează aspecte legate de diferențele dintre sistemele de învățământ, iar comunicarea cu ceilalți studenți evidențiază felul în care studenții se raportează la cei din jur atunci când folosesc un cod lingvistic diferit de cel nativ.

Eterogenitatea grupului de studenți este evidențiată prin multitudinea de țări din care aceștia provin: Kazahstan, Ciad, Israel, Ucraina, Mexic, Iordania, Congo și Afganistan, iar perioada de timp în care aceștia au studiat limba română este de 9 luni (octombrie 2023-iunie 2024). Multilingvismul grupului de studenți este evidențiat prin faptul că studenții cunosc și vorbesc mai multe limbi străine, iar în ceea ce privește opinia cu privire la ce limbă străină este mai ușor de învățat, studenții au menționat următoarele limbi: limba rusă, limba engleză, limba spaniolă, limba franceză și limba ebraică. Motivele pentru care aceste limbi au fost mai ușor de învățat și pe care studenții le menționează sunt: vârsta fragedă de la care a fost învățată limba străină, similaritatea dintre limbi, folosirea limbii respective de către oamenii din jurul lor, studierea limbii

străine la școală și statutul de limbă oficială în țara de origine. În țările natale, în cadru instituțional, studenții au studiat o limbă străină, două limbi străine, respectiv trei limbi străine: engleză, rusă, germană, arabă, ebraică, iar cu privire la multiculturalitatea zonei în care locuiesc, șapte din cei 15 studenți au răspuns că nu au avut vecini care să vorbească o altă limbă străină, în timp ce restul au avut vecini vorbitori de armeană, rusă, franceză, engleză sau germană. În cadrul familial studenții folosesc fie o singură limbă, fie două limbi: arabă, rusă și ucraineană, persană, lingala, ucraineană, engleză, arabă și poloneză, kazahă și rusă, spaniolă, rusă, zaghawa.

Motivele pentru care studenții străini vor să învețe limba română reflectă ce am menționat anterior cu privire la continuarea studiilor universitare în România și ilustrează dorința imigranților de a se integra în țara noastră și cu ajutorul limbii pentru a putea găsi mai ușor un loc de muncă și pentru a comunica cu românii. Studenții străini consideră că metodele mai utile în procesul de achiziție a limbii române au fost: cititul, uitatul la televizor, comunicarea cu colegii de serviciu/colegii de facultate/oamenii necunoscuți, ascultatul muzicii, vizionarea de filme, vizionarea de lecții video online, ascultatul podcasturilor, ascultatul radioului. Din categoria mijloacelor folosite în învățarea limbii române, studenții menționează: materialul de la cursuri, cărțile, podcasturile, videoclipurile scurte, televizorul. Monica Huțanu și Ana-Maria Radu-Pop analizează și demonstrează facilitățile pe care le oferă expunerea continuă la inputuri, iar unele dintre acestea sunt enumerate și de studenții străini ca fiind utile în achiziția limbii române ca limbă străină. Considerăm că, în afară de aceste mijloace, trebuie avut în vedere și inputul oferit de „peisajul lingvistic”, care, așa cum afirmă cele două cercetătoare, oferă beneficii și este ofertant prin multitudinea de reprezentări:

„avantajele acestui input suplimentar pentru predarea și învățarea unei limbi străine sunt ușor de remarcat. Peisajul lingvistic e pretutindeni: suntem asaltați, în spațiul public, de reclame, inscripții mai mult sau puțin oficiale, graffiti, fluturași, texte și imagini, de multe ori repetate, ceea ce face ca șansele de achiziție ale unui termen sau ale unei structuri să fie mult sporite de ocurențele multiple.” (Huțanu, Radu-Pop 2019, 113).

Fiindcă aceste inputuri oferă șansa de a pune în practică noțiunile achiziționate la cursuri, este recomandabil ca profesorii să-i încurajeze pe studenți în a folosi toate aceste mijloace care îi pot ajuta să își învingă teama de a folosi limba română atunci când comunică. Cunoașterea mai multor limbi străine duce, de cele mai multe ori, la folosirea rară sau nulă a uneia dintre limbi pentru o anumită perioadă de timp. Studenții străini care au răspuns la chestionar sunt de părere că metodele cele mai potrivite pentru a nu uita o limbă străină pe care nu o vorbesc des sunt legate de expunerea indirectă la acea limbă care se poate realiza ascultând muzică, călătorind, vizionând videoclipuri, filme și seriale. Conform *CECRL*, într-o activitate comunicativă competențele generale, competențele lingvistice, activitățile de comunicare și strategiile conlucrează pentru a realiza o anumită sarcină de lucru. (Vasiu, Bocoș 2023, 14) Astfel, despre modul de predare din sistemul de învățământ din România, privit comparativ cu modul

de predare din țările de origine, studenții străini au avut următoarele opinii: predarea a fost făcută aproape imediat în limba română, se folosesc în predare instrumente moderne, numărul de ore pe săptămână a fost mai mare, iar predarea a fost completă, accentul este pus pe comunicare, nu pe lectură și gramatică, se folosește metoda centrată pe elev, limba română este predată ca să fie folosită imediat, nu există diferențe între modul de predare. De aceea, fiecare profesor ar trebui să-și adreseze întrebarea: „cum realizăm tranziția între cunoștințele teoretice despre limbă (cunoștințe declarative) și cunoștințele practice – stăpânirea activă a unei limbi străine (cunoștințe procedurale)?” (Macedonia 2005, 137) și să încerce să propună activități de învățare care să-i facă pe studenți să cunoască activ acea limbă. Importanța dezvoltării competenței comunicative este indirect evidențiată în această întrebare pe care Manuela Macedonia o adresează pentru a trage un semnal de alarmă, dar și de conștientizare în folosirea de strategii care să-i pună pe studenți în ipostaze în care trebuie să folosească limba străină pe care o studiază.

Atunci când învățăm o limbă străină, avem așteptări, iar studenții străini chestionați doresc să poată să înțeleagă limba străină pe care o învață și să vorbească bine, să pronunțe corect, să comunice liber cu oamenii, să cunoască cultura acelei țări, să poată să comunice pentru nevoile zilnice, să-și îmbunătățească competențele lingvistice, să poată să își continue studiile folosind limba învățată. Dintre cei 15 studenți chestionați, nouă nu au încercat să învețe nicio limbă străină singuri, iar ceilalți șase au folosit ca mijloace de învățare televizorul, internetul, cărțile. Privitor la comportamentul românilor și la modul în care a ajutat în procesul de învățare a limbii române, 13 studenți au răspuns afirmativ, doi studenți au răspuns negativ, în timp ce la întrebarea despre utilitatea faptului de a învăța limba română ca limbă străină în România, studenții au răspuns în unanimitate că a fost benefic faptul că au avut oportunitatea de a studia pe țărâm românească, deoarece comunicarea cu vorbitorii nativi i-a ajutat în procesul de achiziție.

Similaritățile dintre limba nativă și limba străină învățată pot fi un factor care contribuie la însușirea mai rapidă a noii limbi, dar studenții care au răspuns la chestionar provin din medii lingvistice care nu sunt similare cu limba română, în afară de studenții vorbitori de franceză (Republica Democrată Congo și Ciad), respectiv vorbitori de spaniolă (Mexic). În pofida eterogenității grupului de studenți din cadrul Programului pregătitor de limba română, aceștia descriu interacțiunea dintre ei ca fiind prietenoasă, interesantă, bună, excelentă, ușoară, educativă, grea, la început, situație datorită barierelor lingvistice. Comunicarea dintre studenți a fost făcută folosind drept cod: engleza, ucraineana (mai mulți studenți provin din Ucraina), rusa și româna. Cele mai multe răspunsuri cu privire la gradul de dificultate a achiziției limbii române sunt legate de componenta gramaticală, acestea se referă la diferențele gramaticale dintre limba maternă a studenților și limba română, numărul foarte mare de reguli gramaticale, gradul de dificultate, existența numeroaselor excepții de la reguli, complexitatea. Doi studenți au afirmat că limba română este ușoară, respectiv că este similară cu limba maternă.

Concluzii

Demersul acestui studiu a fost de a evidenția faptul că biografia lingvistică în procesul de predare-învățare a unei limbi străine este un instrument util atât pentru studenți, cât și pentru profesori. Prin aplicarea chestionarului s-au identificat aspecte legate de motivația studenților, care este un element-cheie în ceea ce privește învățarea unei limbi, ce background familial și academic au studenții din punct de vedere lingvistic, ce metode și mijloace consideră folositoare atunci studiază o limbă nouă, care sunt diferențele de predare dintre țara de origine și România și cât de mult ajută faptul că au învățat limba română în țara noastră și au avut posibilitatea de a interacționa cu românii în situații cotidiene. Alte aspecte reliefate au fost modul de raportare al studenților la apartenența în cadrul unui grup multicultural, iar din răspunsurile acestora comunicarea a fost armonioasă și pozitivă și, nu în ultimul rând, dificultățile legate de învățarea limbii române care se rotesc în jurul competenței gramaticale.

Referințe bibliografice

- Bonta, Elena, Galița, Raluca. 2021. *Linguistic Autobiographies or Making Sense of One'S Language Learning Experience. Case Study*. „Philologia”, nr. 9, p. 63-71.
- Gísladóttir, Guðrún. 2021. *Languages as Ways of Being: The Linguistic Biography of a Nordic Nomad*, in Aronin, Larissa, Vetter, Eva (Eds). *Dominant Language Constellations Approach in Education and Language Acquisition*. Baltimore: Springer.
- Holzer, Johanna. 2021. *Language biographies and multilingual language use: A sociolinguistic study of young refugees from Syria, Iran, and Afghanistan living in Germany*. Open Linguistics, nr. 7, p. 342-351.
- Huțanu, Monica, Radu-Pop, Ana-Maria. 2019. *Peisajul lingvistic urban și dezvoltarea competenței comunicative în limba română ca limba a doua*, în *Actele Conferinței Internaționale „Discurs polifonic în româna ca limbă străină”*. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.
- Macedonia, Manuela. 2005. *Games and foreign language teaching*. Support for Learning , vol. 20, nr. 3, p. 135-140.
- Masats Viladoms, Dolors. 2002. *Our Linguistic Biography*. Jornades de Llengües estrangeres – Girona, Novembre, p. 1-5.
- Suciu, Maria. 2019. *The Linguistic Biography as Evaluation Method*, Journal Of Romanian Literary Studies, nr.16, 838-845.
- Vasiu, Lavinia-Iunia, Bocoș, Cristina. 2023. *O gramatică...altfel: dezvoltarea competenței gramaticale în limba română ca limbă străină (RLS): nivelul A2*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană.

Anexa 1

Chestionar – biografie lingvistică

1. Din ce țară ești?
2. De cât timp studiezi limba română?
3. Câte limbi străine cunoști?
4. Ce limbă străină a fost cel mai ușor de învățat ? De ce?
5. Câte limbi străine ai studiat în țara ta? Care sunt acestea?

6. În zona în care locuiai ai avut vecini care vorbeau o altă limbă?
7. Ce limbi se vorbesc în familia ta?
8. Care este motivul pentru care ai învățat limba română?
9. Ce metode au fost mai utile în procesul de învățare a limbii române?
10. Prin ce mijloace ai învățat limba română ? (de exemplu: televizor)
11. Ce metode folosești pentru a nu uita o limbă străină pe care nu o vorbești des?
12. Care sunt diferențele importante, din punctul tău de vedere, în modul de predare a unei limbi străine în țara ta și în România?
13. Ce așteptări ai când înveți o limbă străină?
14. Ai învățat singur o limbă străină? Cum?
15. Comportamentul românilor te-a ajutat în procesul de învățare a limbii române?
16. Cum descrii interacțiunea dintre tine și colegii tăi care provin din alte țări?
17. Ce limbă folosești în comunicarea cu ceilalți colegi de grupă?
18. Există similarități între limba ta natală și limba română?
19. Consideri că a fost util faptul că ai învățat limba română ca limbă străină în România?
20. Crezi că este dificil să înveți limba română? De ce?

George-Bogdan ȚĂRA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Gheorghe Ivănescu. Momente (auto)biografice

Abstract: (Gheorghe Ivănescu – (auto)biographical moments) Professor Gheorghe Ivănescu was a prominent figure in Romanian linguistics, c. m. of the Romanian Academy, and, at the same time, founder of the linguistic school at the universities of Iași and Timișoara, as well as a pioneer of new approaches in the study of the Romanian language. The importance of his scholarly work was recognized from the very beginning in the field of diachronic linguistics. Our paper aims to emphasize a few aspects of the scholar's biography, which are comprised in the documents of the *Gheorghe Ivănescu* file from the archive of the West University of Timisoara. The variety of writings, activity reports, autobiographies, declarations, and references written by the professor himself allows us to understand some moments that shaped the destiny of G. Ivănescu, and invite us to reflect upon the condition of the scholar during communism. His confessions reveal the problems, the delicate situations, the professional relations, and the value judgements concerning himself as well as those around him. The strong convictions of the professor shaped his life and career at a time when Romanian science was dominated by materialistic-dialectical thought and by the Marxist-Stalinist ideology. The quoted documents show the way in which personal biography becomes intertwined with the scientific personality which fights for its ideas, concepts, and beliefs.

Keywords: *Gheorghe Ivănescu, N.I. Marr, biography, linguistics, language history.*

Rezumat: Personalitate marcantă a lingvisticii românești, profesorul univ. dr. Gheorghe Ivănescu, m. c. al Academiei Române, a fost, în egală măsură, creator de școală lingvistică la universitățile din Iași și Timișoara, precum și deschizător de noi direcții în studiul limbii române. Importanța operei sale științifice a fost recunoscută de la început în lingvistica diacronică. Articolul nostru își propune să scoată în evidență câteva aspecte din biografia savantului, așa cum reies acestea din documentele aflate în dosarul *Gheorghe Ivănescu* din arhiva Universității de Vest din Timișoara. Varietatea de consemnări, memorii de activitate, autobiografii și declarații redactate de Profesorul însuși permite înțelegerea unor momente care au marcat destinul omului G. Ivănescu și invită la o reflecție asupra condiției cercetătorului în perioada comunistă. Pe baza propriilor mărturisiri, sunt relevate problemele, situațiile delicate, relațiile profesionale, judecățile de valoare asupra propriei persoane și asupra celor din jur. Puternicele convingeri ale Profesorului i-au marcat viața și cariera, într-o perioadă în care știința românească era dominată de gândirea materialist-dialectică și de ideologia marxist-stalinistă. Documentele citate dovedesc modul în care biografia persoanei se confundă cu cea a personalității științifice care se luptă pentru ideile, concepțiile și convingerile sale.

Cuvinte-cheie: *Gheorghe Ivănescu, N.I. Marr, biografie, lingvistică, istoria limbii.*

Personalitatea distinctă a acad. Gheorghe Ivănescu și anvergura savantă a operei sale științifice au fost recunoscute și omagiate¹, încă din timpul vieții², de colaboratori, colegi și discipoli, unora dintre aceștia fiindu-le adevărat mentor. Ca semn al recunoștinței lor, dar și ca dovadă a interesului pe care opera lingvistului ieșean o are până în ziua de astăzi, memoriei sale i-au fost dedicate evocări, studii, cercetări științifice, simpozioane și cărți³.

Articolul nostru are la bază un set de documente aflate în arhiva Universității de Vest din Timișoara, între care se găsesc memorii de activitate și autobiografii redactate de Profesorul însuși în perioada 1949-1965. Am considerat că valoarea excepțională a acestor mărturii justifică folosirea unui număr cât mai mare de citate⁴ prin care atât cei care l-au cunoscut, cât și cei care l-au descoperit prin intermediul bibliografiei fundamentale a lingvisticii românești să aibă un acces direct, nemediat la o seamă de aspecte biografice care se leagă de opera științifică a profesorului Gheorghe Ivănescu.

Trebuie să atragem atenția că materialele folosite sunt acte oficiale, nu mărturisiri intime, sinceritatea unora dintre declarații împletindu-se cu prudența necesară în epoca respectivă. Lectura unor astfel de afirmații în ziua de azi presupune înțelegerea contextului politic și social al anilor '50, în care argumentul ideologic era mai presus decât cel științific.

1. Politică versus știință

Implicarea profesorului G. Ivănescu în politică și activismul, de orice natură, nu constituie un subiect de discuție, date fiind propriile-i mărturii. Din tinerețe a optat pentru știință și pentru rigorile acesteia și nu și-a trădat niciodată idealul, în ciuda schimbărilor politice extreme din lumea prin care a trecut. Un rol decisiv în acest sens l-au avut, în primul rând, profesorii care l-au orientat spre un destin dedicat studiului și cercetării:

„De atunci (din liceu n.n.), **idealul meu era să mă ocup cu știința**. În bună parte acest ideal se datorește profesorului meu de istorie din cursul inferior al liceului, academicianul de azi P. Constantinescu-Iași, care, pe când eram în clasa a VII-a a

¹ „Profesorul G. Ivănescu avea, fără îndoială, vocația singularității sau, mai exact, a originalității, în sensul superior al acesteia, dacă ținem seama de strădaniile sale, ample și impresionante, de a-și contura o poziție proprie în raport cu mai toate problemele mari ale lingvisticii.” (Drincu 2006, 225).

² Vezi *Profesorul Gheorghe Ivănescu la 70 de ani. Omagiul elevilor și colaboratorilor*, [Iași], Centrul de multiplicare al Universității din Iași, 1983.

³ Fără a ne propune să facem o trecere în revistă a acestora, amintim: Sergiu Drincu, *Gheorghe Ivănescu (1912-1987), în Viața academică din Banat 1866-2006*, Păun Otiman, Aurel Turcuș, Horia Ciocârlie, Sebastian Muntean (ed.), Timișoara, Editura Orizonturi Universitare, 2006, p. 225-230; Maria Aldea, *Profesorul G. Ivănescu. O evocare*, în ALIL, t. LIII, 2013, p. 27-38; Ileana Oancea, *Romanitate și istorie. Epistemă clasică și literarizare*, Timișoara, Editura de Vest, 1993; Colocviul Internațional „Gheorghe Ivănescu – 100 de ani de la naștere”, organizat de Institutul de Filologie Română „A. Philippide” și Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 1-2 noiembrie 2012.

⁴ În citate a fost respectată ortografia folosită de prof. G. Ivănescu. Sublinierile din cadrul acestora ne aparțin.

liceului, m'a îndemnat să persist în pregătirea științifică și mi-a dat și alte sfaturi utile în munca științifică. [...] **Nu m'am lăsat tîrît de mișcările studențești ale timpului.** Pasiunea mea era numai studiul." (A 01.01.1951, 1).

Deși mărturisirile vin din convingerea că nu s-ar fi putut dedica deplin și cu pasiune decât studiului, tonul afirmațiilor și modul precaut în care acestea sunt formulate dovedesc nevoia de a se justifica a unei persoane care trecuse dintr-un regim politic extrem (fascismul, statul legionar) la opusul acestuia, la fel de periculos (comunismul, stalinismul). Cititorul autobiografiilor Profesorului trebuie să țină seama de perioada politică în care au fost redactate acestea și de riscurile pe care afirmațiile incorecte politic le-ar fi putut avea asupra carierei și chiar a vieții autorului lor. Totuși, consecvența în atitudinea referitoare la implicarea politică îi dă curajul să precizeze, de fiecare dată, că nici măcar schimbarea de regim nu l-a determinat să ia parte la viața politică și să se înscrie în partidul unic:

„Ca și părinții mei și frații mei, dintre care trăesc doi, **n'am făcut parte din niciun partid politic.** Am avut întotdeauna ură pentru politica criminală din trecut și am dorit întotdeauna o schimbare a nenorocitelor stări de lucruri din trecut. **Nu sînt înscris în partidul muncitoresc român.**” (A 1949, 6).

Profesorul face subtil diferența între convingerile politice, care duc la implicare activă, și ideile politice, pe care le-a cunoscut și pentru care a manifestat interes în măsura în care se potriveau sau contraveneau propriei gândiri. Dacă structura „temperamentală” nu îi îngăduia militantismul politic, totuși, aceasta nu l-a oprit de la critica ideilor regimurilor anterioare din România, Germania și Italia. Nu putem crede că laudele reținute la adresa „marilor reforme ale socialismului” și a „marilor realizări ale U.R.S.S.” sunt mai mult decât o obligație, deoarece Profesorul, nevizitând această țară, nu le putea cunoaște decât din propaganda acelei perioade de sovietizare a României. Cu siguranță, cea mai sinceră justificare a neimplicării sale politice este interesul pentru complexitatea domeniului lingvisticii și a dificultăților pe care le presupunea studiul acesteia, care îi solicita întreaga energie, precum și timpul avut la dispoziție. Deși folosește unele formulări „corecte” din perspectiva noii puteri comuniste („politica criminală a partidelor politice care au condus țara până în 1944”, „stăpânirea burgheziei și a moșierimii”), Profesorul evită cu bună știință limba de lemn (vorbind de „nenorocitele stări de lucruri” și de „desmățul pe care îl patronau” partidele vechiului regim) și chiar folosește un limbaj ambiguu („mă simt obligat să subliniez...”):

„N'am făcut politică, nici în țară, nici în străinătate, deoarece am fost întotdeauna extrem de ocupat cu studiul lingvisticii, și deoarece, temperamental nu sînt un om activ, ci unul **contemplativ.** M'am interesat întotdeauna, firește, de ideile și regimurile politice și am admirat chiar în vremea studenției mele din țară și din străinătate marile realizări din U.R.S.S. Cînd eram în Italia mi-am putut da perfect de bine samă că **stilul de viață fascist nu era stilul vieții mele.** Cu Germania am

avut un contact prea redus – o călătorie din Italia, în vara anului 1937 – pentru ca s’o cunosc mai deaproape, dar am putut constata și acolo aceleași lucruri ca și în Italia, **într’o formă însă cu mult mai accentuată**. Întors în țară, n’am participat la viața politică. N’am putut să-mi dau pe această cale contribuția mea la refacerea României nici după 23 August 1944, și asta din cauza multiplelor și grelelor obligații științifice și didactice care mi-au revenit începând din 1945 [...]” (A 24.09.1949, 4);

„N’am fost înscris în niciunul din partidele politice și n’am activat politic. Aceasta se explică și prin munca extrem de grea pe care mi-a cerut-o specialitatea mea, și prin temperamentul meu, care e înclinat spre cercetările teoretice, dar nu spre activitatea practică. M’a revoltat însă întotdeauna politica criminală a partidelor politice care au condus țara pînă în 1944, și doream întotdeauna o schimbare a nenorocitelor stări de lucruri din țara noastră. După 23 August 1944 nu m’am înscris deasemenea în niciun partid politic, dar am primit cu bucurie toate marile reforme care duc țara pe calea socialismului, adică pe calea dreptății. În special mă simt obligat să subliniez largile posibilități de muncă și creație științifică pe care le-a creat cercetătorilor partidul muncitoresc român în ultimii ani și care au făcut ca și activitatea mea științifică să se dezvolte în acest timp în alt ritm și cu rezultate mai însemnate decît înainte”. (A 17.02.1950, 6);

„N’am făcut politică înainte de 23 August 1944 și nu m’am înscris nici după aceia în niciun partid politic. Am fost însă întotdeauna doritor de o înlăturare a nenorocitelor stări de lucruri din țara noastră, din epoca de stăpînire a burgheziei și moșierimii, cu care nu m’am putut simți solidar niciodată. După 23 August 1944, **n’am putut activa politic, ci numai sindical**, atît din cauza numeroaselor obligații universitare și științifice, cîrora trebuia să fac față (cursuri, publicații științifice), cît și din cauza **temperamentului meu mai puțin dinamic și înclinat spre studiu**.” (A 01.01.1951, 3);

„N-am avut legături cu oameni politici (în timpul studiilor în Italia n.n.), ca dealtfel toți ceilalți membri ai școlii (Școala Română din Roma n.n.), care veneau pentru studii, nu în interes politic.” (A 29.09.1951, 1);

„În tot acest timp (pînă în 1943 n.n.) n-am făcut parte din niciun partid politic și n-am activat nicidecum în viața politică și sub nici o formă, întrucît **nu eram satisfăcut de programele politice ale partidelor, dar mai ales eram revoltat de procedeele lor și de desmățul pe care-l patronau sau chiar organizau**. De aceea nu m-am bucurat nici eu de sollicitudinea acestor partide politice și n-am avut niciodată alte funcții decît aceea de asistent.” (A 10.11.1955, 2);

„Activitatea social-politică. Nu sînt membru de partid, nici candidat. Nu am avut munci de partid sau sociale. Nu am făcut cursuri de partid sau sindicale. Nu am luat parte la grupări antipartinice. Fac parte din Sindicat din momentul înființării (1945), întîi din Sindicatul muncitorilor din învățămînt, pe urmă (1952) din Sindicatul salariaților Academiei R.P.R. Nu am făcut parte din alte partide sau organizații politice și nici nu am simpatizat cu ele, fiind convins că nu erau decît niște

instrumente de exploatare a țării. Nu am fost cercetat pentru activitate politică și nu am suferit condamnări politice (și nici de alt fel). Nu am fost ales în organe de stat sau politice.” (A 26.09.1961, 5).

Mărturiile de mai sus, pe care am ținut să le reproduc exact așa cum au putut fi ele formulate în cea mai dură perioadă a totalitarismului, dovedesc o delimitare fermă de viața politică, prin sublinierea faptului că nu fusese și nici nu era membru de partid, și, totodată, o conștiință lucidă și realistă a opoziției între rigoarea științei și versatilitatea politicii.

2. Materialism sau materialism dialectic

Faptul că, de fiecare dată, G. Ivănescu îl numește în capul listei mentorilor care i-au influențat nu numai cariera științifică, ci și caracterul, pe A. Philippide, nu se poate explica doar cronologic: „Profesorii **A. Philippide** și **I. Iordan** mi-au trezit pasiunea pentru lingvistica generală și românească [...]” (CV 18.12.1948, 1); „Profesorii **A. Philippide** și **I. Iordan** mi-au dat un **exemplu de știință adevărată** [...]” (A 1949, 1); „La Facultatea de Litere din Iași am avut profesori iluștri ca **A. Philippide**, **Ilie Bărbulescu**, **Iorgu Iordan** și **O. Tafrali**, care mi-au dat **metoda de lucru, o concepție științifică** în domeniul lingvisticii și istoriei și un **stil de viață** [...]” (A 01.01.1951, 1); „Am făcut Facultatea de Litere din Iași, secția Filologia română, având ca profesori pe **marii învățați A. Philippide** și **G. Ibrăileanu**, apoi pe tov. academician **I. Iordan**, pe **Ilie Bărbulescu** și alții.” (A 10.11.1955, 1) etc.

Profesorul G. Ivănescu era convins că, la baza schimbărilor în limbă se află, în primul rând, formația organelor articulatorii. Aceasta dovedește că, așa cum precizează în repetate rânduri, avea o concepție „materialistă” asupra lingvisticii diacronice. De fapt, viziunea aceasta o preia și o continuă pe cea a lui Alexandru Philippide¹, al cărui discipol fidel se declară cu fiecare ocazie:

„Dar aceste tendințe nu erau ale limbii, ci ale indivizilor vorbitori. Și cu aceasta am ajuns la explicația pe care o dădea genialul lingvist român A. Philippide nașterii limbilor romanice, ca și în general nașterii limbilor. Unele din aceste tendințe de schimbare a limbii plecau, după învățatul român, dela organele articulatorii ale indivizilor vorbitori, altele plecau dela psihicul lor, dela structura psihică a acelorași indivizi.” (Ivănescu 1950, 13);

„Dar, ca fost elev al lui Philippide, care formulase o concepție lingvistică materialistă, conform căreia schimbarea sunetelor limbii are o cauză materială

¹ Din vasta operă lingvistică a lui A. Philippide, redăm un singur exemplu, nuanțat, referitor la evoluția latinei în cadrul procesului de romanizare: „Deosebiri dialectale au trebuit, firește, să existe chiar de la început, îndată ce neamul de oameni care adopta limba latină avea altă complexiune fizică și altă stare psihică decât acele ale Romei, și nu numai provinciile din afara Italiei, dar diferitele regiuni ale Italiei și diferitele localități ale Latiului însuși au trebuit să posede, chiar de la început germeii dialectelor.” (Philippide 2011, 191).

(anume schimbarea organelor articulatorii prin amestec cu alte populații) am admis că diversificarea limbii se explică prin diversitatea acestor organe articulatorii de la un trib la altul sau de la o regiune la alta.” (M 30.11.1966, 10).

Perioada studiilor în străinătate (1934-1935, la Paris, și 1935-1937, la Roma), nu a modificat atașamentul tânărului G. Ivănescu față de concepția lui A. Philippide. Dimpotrivă, audierea unor lingviști celebri, precum J. Vendryes, pe care îl consideră „cel mai mare lingvist francez contemporan” (A 24.09.1949, 2), și a romaniștilor Mario Roques și Giulio Bertoni, îl întărește pe studentul român în convingerile sale și chiar îl determină să adopte o poziție critică față de teoriile cu care intra în contact:

„În Italia am avut relații cu marele romanist Giulio Bertoni, cu care am avut însă și unele conflicte științifice, provocate de faptul că eu, elevul materialistului Philippide, nu puteam accepta întotdeauna părerile sale de factură idealistă” (A 24.09.1949, 2-3);

„Când am luat contact mai strâns cu realitățile culturale din Italia, **puternic influențate de idealism**, nu m’am lăsat deasemenea tîrît de ele, și n’am acceptat din ele decît ceiace mi se părea a corespunde realităților: adică metoda dialectică, caracteristică și filosofiei idealiste italiene (**Croce** și **Gentile**) și teoria încorporării gândirii în limbă sau a strînselor legături dintre limbă și gândire, caracteristică teoriilor filosofului **Gentile** și lingvistului idealist **Bertoni**. Cu acesta din urmă, ale cărui cursuri le audiam adesea, am avut și discuții în contradictoriu, tocmai pentru că eu, ca elev al materialistului Philippide, nu puteam accepta idealismul lui **Bertoni**.” (A 01.01.1951, 2);

„Supt influența lui Philippide mi-am dat samă că explicarea prin spirit a schimbărilor fonetice, dată de occidentali, nu poate fi acceptată – ea se explică prin concepția idealistă despre lume a Occidentului burghez – și că numai un factor material ca organele articulatorii poate explica aceste schimbări. Astfel, a ieșit lucrarea mea *Natura și cauza schimbărilor fonetice*, rămasă pînă azi în manuscris.” (A 01.01.1951, 3; vezi CV 18.12.1948, 2-3).

Însă, A. Philippide doar „a pășit pe calea materialismului lingvistic”, fără a se putea plasa „pe o poziție dialectică”¹ (M 30.11.1966, 11), pentru că nu văzuse că schimbările în limbă se produceau „de la o orînduire socială la alta și de la o bază economică la alta” (M 30.11.1966, 11-12). Prin această perspectivă, G. Ivănescu are convingerea că poate completa teoria profesorului său și că, de asemenea, poate „aduce o contribuție de mare importanță pentru crearea unei lingvistici marxiste, care [...] nu fusese creată de Marr și de elevii lui” (M 30.11.1966, 12). Perspectiva marxistă asupra evoluției în limbă pare acceptată cu încredere de către profesorul G. Ivănescu, în ciuda

¹ Profesorul însuși recunoaște cu sinceritate și chiar cu naivitate că, deși din studenție „m’am străduit să privesc critic știința occidentală și să creez o poziție românească în știința cu care mă ocupam”, totuși, „firește, nu-mi însușisem doctrina materialist-dialectică” (A 29.09.1951, 1).

teoriilor la modă ale structuralismului, care, având un caracter prea formalist, separa dezvoltarea limbii de cea a vorbitorilor din societate: „Fiind mereu convins că numai marxismul oferă bazele unei lingvistici științifice, am privit mereu cu spirit critic, în lucrările mele, structuralismul lingvistic apusean, care cade în grava eroare de a tăgădui că dezvoltarea lingvistică se explică prin dezvoltarea poporului.” (M 30.11.1966, 15).

Referitor la sinceritatea cu care Profesorul afirmă importanța doctrinei marxiste asupra viziunii sale critice și a teoriilor susținute în opera sa lingvistică, vom observa că numele lui Karl Marx nu este citat niciodată în *Problemele capitale ale vechii române literare* (1948; ed. a II-a 2012)¹ și de numai două ori, la aceeași pagină, în *Istoria limbii române* (1984; ed. a II-a 2000, 191)², într-un context care scoate în evidență tocmai diferențele de înțelegere a specificului evoluției socioeconomice a Daciei care, după 271, avea să revină de la organizarea sclavagistă, la una gentilică:

„Când Marx și Engels au emis teoria dezvoltării societăților sclavagiste în societăți feudale, nu se refereau la asemenea cazuri excepționale, care au existat și în alte părți: în Britania, în Germania de sud (în provincia romană Germania, în Noricum și în Pannonia) [...]” (Ivănescu 2000, 191).

3. Între marrism și marxism

Nicolai Iakovlevici Marr (1865-1934) nu mai este un nume de referință pentru lingvistică, începând din a doua jumătate a secolului XX, dar mențiuni asupra ideilor și operelor lui apar în continuare în dicționarele și enciclopediile actuale. A fost specialist în studiul limbilor caucaziene, turcice și paleoasiatice. Teoriile sale, în special cea referitoare la evoluția tuturor limbilor dintr-o singură limbă-bază, precum și cea legată de crearea și schimbarea limbajului în funcție de clasele sociale, au devenit doctrina lingvistică a Uniunii Sovietice (EUB 2010, s.v. *Marr*). În concepția lui N.I. Marr, limbajul uman, pornind de la o limbă unică, s-a dezvoltat în etape (*stadia*) determinate de schimbările economice: „The notion of ‘stadiality’ was taken up by Stalin, and Marrism became part of Marxism in the Soviet Union in 1929” (ELL 2006, s.v. *Marr*). La 16 ani de la dispariția fizică a autorului, opera sa a căzut în dizgrația lui Stalin și teoriile sale au fost combătute, la ordinul partidului unic, după anii '50.

Interesul profesorului G. Ivănescu pentru lingvistica lui N.I. Marr se manifestă încă din tinerețe, înaintea schimbării regimului politic din România:

„În același timp (din 1937 n.n.), m’am informat serios asupra lingvisticii sovietice, în special asupra școlii lingvistice a lui Marr, și am căutat eu însumi să aplic principiile materialismului dialectic în lingvistică. Informația în domeniul lingvisticii sovietice mi-a fost ușurată de faptul că am început să cetesc, deși cu mari

¹ Vezi *Indice de nume de persoane*, în Gheorghe Ivănescu, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Ediția a II-a revăzută, Îngrijirea textului, indici și notă asupra ediției de Eugen Munteanu și Lucia-Gabriela Munteanu, Postfață de Eugen Munteanu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2012, p. 430-436.

² Informația din *Indicele de autori* al ediției a II-a (2000) este greșită.

greutăți, în rusește. Am putut astfel să restructurez materialist-dialectic *Sintaxa limbii române* și *Istoria limbii române*.” (A 17.02.1950, 5).

În 1949, pe lângă cele peste 1000 de pagini publicate în „Buletinul Institutului de Filologie”, profesorul G. Ivănescu își fixase deja marile direcții de cercetare a limbii, pe care urma să le dezvolte. Printre acestea, se regăseau și două studii privitoare la concepțiile lingvistice ale lui A. Philippide și N.I. Marr, Profesorul având:

„în redacție provizorie, în manuscris, și alte lucrări mari, precum *Originea Românilor*, *Istoria limbii române până la apariția limbii literare românești*, *Sintaxa limbii române*, *Doctrina lingvistică a lui Alexandru Philippide*, ***Teoria lingvistică a lui N. J. Marr*** și *Năvălirile Indoeuropenilor în Europa de Sud-Est*, toate mai mari de 200 de pagini de tipar, cu un total de peste 2000 de pagini.” (A 24.09.1949, 4).

Scrierile autobiografice ale Profesorului nu fac referire în egală măsură la celebra sa controversă cu N.I. Marr. Atitudinea față de ideile lingvistului sovietic aflat în vogă în acea vreme este nuanțată, dar nu schimbătoare, mergând de la aprecierea teoriilor acestuia, până la critica lor parțială și chiar la respingerea lor totală. Considerăm că asemenea poziții sunt, mai curând, precaute, ținând cont de riscurile la care se putea expune Profesorul într-o perioadă dictată de capriciile unui regim totalitar și ale conducătorilor acestui regim. În 1949, Profesorul afirma cu încredere că, asociind o parte din teoriile lui N.I. Marr cu cele ale mentorului său, A. Philippide, a ajuns la o concepție lingvistică „invulnerabilă”:

„Fără să-mi însușesc integral teoriile lui Marr și ale școlii sale, căci am găsit în ele și unele erori, recunosc că am învățat foarte mult de la această lingvistică și, îmbinând teoriile ei cu acelea ale lui Philippide, am ajuns la o concepție lingvistică materialist-dialectică pe care o cred **invulnerabilă**.” (A 1949, 5).

În 1950, G. Ivănescu a publicat o broșură de 48 de pagini, cu titlul *Istoria limbii române în lumina materialismului dialectic*. Textul reprezentând, în rezumat, cursul predat studenților de la universitatea ieșeană avea ca scop să explice schimbările care intervin în anumite etape ale evoluției limbii pe baza rolului pe care îl aveau organele articulatorii. În esență, lucrarea urmărea „să schițeze **întreaga istorie a limbii române din punct de vedere marxist, în epoca în care lingvistica sovietică era dominată de Marr**” (M 03.1963, 5), marcând astfel o nouă direcție, încă neoficială¹, în lingvistica perioadei comuniste. Cu toate acestea, referirea, în această carte, la N.I. Marr este făcută, neașteptat, în termeni laudativi:

¹ Elaborată în cei doi ani premergători publicării sale, numai coincidența face ca lucrarea să apară în același an în care I.V. Stalin proclama schimbarea doctrinei lingvistice în U.R.S.S., denunțând erorile lui N.I. Marr.

„Deaceia critica făcută pînă acum lingvisticii comparate a fost făcută și de școala lingvistică materialistă din U.R.S.S. și încă mai cu vigoare. **Intemeetorul acestei școli, genialul lingvist, istoric și arheolog N. J. Marr**, și, după aceea, elevul său, I. I. Meščaninov, au atras insistent atenția asupra influenței dezastruoase pe care ideia unei limbi primitive, dela baza unei familii de limbi, a avut-o asupra cercetării influenței factorului social asupra limbii” (Ivănescu 1950, 6).

Rezervele față de teoriile lui N.I. Marr sunt completate cu explicații lingvistice și socioistorice prin care se afirmă cu curaj bazele proprii viziunii asupra istoriei limbii și asupra formării limbii române literare:

„Era pentru mine evident că doctrina lingvistică a lui N.I. Marr nu se putea accepta în întregime și de aceea am ales din ea numai explicația limbii prin orînduirile sociale și prin baza economică specifică fiecărei orînduiri, reducînd-o însă la adevăratul ei rol. Am ajuns astfel în mod independent de învățații sovietici nemarxiști de atunci (Avanesov¹ de exemplu), la aproximativ aceeași concepție ca și ei (unificarea limbii în epoca sclavagistă și în cea capitalistă și diversificarea limbii în epoca comunei primitive și în cea feudală). Dar, ca fost elev al lui Philippide, care ajunsese la concepția materialistă, după care schimbarea sunetelor limbii are o cauză materială (schimbarea organelor articulatorii prin amestec cu alte populații), am admis că diversificarea limbii se explică de fapt prin diversitatea acestor organe articulatorii de la un trib la altul sau de la o regiune la alta. Bine înțeles, am limitat manifestarea în limbă a schimbărilor acestei baze materiale la epocile comunei primitive și a regimului feudal.” (M 03.1963, 4-5).

Explicația clară și concisă a opoziției față de teoria evoluției limbilor la Marr o găsim în același memoriu de activitate, redactat în martie 1963. Din cuvintele Profesorului reies cu precizie atât eroarea lingvistului sovietic, cât și soluția pentru îndreptarea acesteia. Este o controversă de viziune și de înțelegere a cauzelor și epocilor de schimbări fundamentale în limbă. Profesorul G. Ivănescu înțelege să lupte pentru convingerile sale cu orgoliul și argumentele proprii omului de știință autentic, care, în „radicalismul” lui, nu se lasă influențat de renumele autorului teoriilor pe care le critică. Chiar dacă afirmația de mai jos este făcută după mai mult de un deceniu de la căderea în dizgrație a lui Marr, ea nu face decât să continue, mai explicit, cele susținute în anii precedenți:

„Căci, deși eu periodizam istoria limbii române în legătură cu perioadele istoriei sociale, nu admiteam ca Marr și elevii săi, că, în trecerea de la o formațiune socială la alta, limba se schimbă radical, ci numai în mică măsură, și spuneam, în mod expres, că funcția fundamentală a limbii, aceea de comunicare a ideilor, impune relativa stabilitate a limbii. Faptul că limba se schimbă totuși era explicat prin factori străini limbii, ca organele articulatorii și cultura. Cred că și astăzi, după încercarea nereușită a lui Martinet, *Economie des changements phonétiques*, Berna, 1955, de a

¹ Ruben Ivanovich Avanesov (1902-1982), dialectolog și lexicograf sovietic.

explica schimbările fonetice [...] această concepție este singura care se impune și este în consonanță cu marxismul.” (M 03. 1963, 5).

Punctele de divergență cu teoria lui N.I. Marr sunt explicate, în termeni aproape identici, și în *Memoriul de activitate* redactat cu trei ani mai târziu. Acestea privesc, în special, natura diferită a schimbărilor în limbă, în funcție de progresul mai rapid sau mai lent din etapele de evoluție socială și economică a societății:

„Era pentru mine evident că, din doctrina lingvistică a lui N.I. Marr nu se putea accepta decât foarte puțin, și am explicat prin orînduirile sociale și prin baza economică specifică fiecărei orînduiri numai unele schimbări ale limbii. Am ajuns, astfel, în mod independent de învățații sovietici de atunci, care nu-și însușiseră decât aparent concepția lui N.I. Marr (Avanesov de exemplu), la aproximativ aceeași concepție ca și ei (unificarea limbii în epoca sclavagistă și în cea capitalistă și diversificarea limbii în epoca comunei primitive și în cea feudală).” (M 30.11.1966, 10).

În concepția Profesorului, schimbările evidente în toate etapele de dezvoltare a societății nu conduc la o modificare decisivă a limbii, deoarece, prin ea, se asigură continuitatea comunicării între vorbitori, în toate epocile:

„Deși eu periodizam istoria limbii române în legătură cu perioadele istoriei sociale, nu admiteam, ca Marr și elevii săi, că, în trecerea de la o formațiune socială la alta, limba se schimbă radical, și luînd în considerare faptul că limba se schimbă numai în mică măsură, spuneam, în mod expres, că funcția fundamentală a limbii, aceea de comunicare a ideilor, impune relativa stabilitate a limbii. Faptul că totuși limba se schimbă, era explicat prin factori străini limbii, ca organele articulatorii și **cultura**.” (M 30.11.1966, 11).

Deși la baza concepției sale asupra schimbărilor în limbă, G. Ivănescu pune conformația organelor articulatorii, principiu pe care îl consideră „materialist”, se observă că, alături de ceilalți factori externi limbii, apare și *cultura*, element de evoluție socială, caracteristic capacității de inovare a societăților, fără legătură cu trăsăturile biologice ale acestora. Astfel, concepția lingvistică a Profesorului este mult mai complexă decât viziunea strict materialistă, față de care evenimentele istorice și sociale sunt în relație directă cu evoluția culturală a comunităților respective. În acest context, repetarea cu obstinație a termenului „materialism” și încercarea nereușită de a se apropia de sintagma „materialism dialectic” trebuie înțelese ca o justificare a propriei teorii, în relație și sub protecția celei marxiste, nu ca o identificare cu aceasta.

4. Înlăturarea de la catedră

Cel mai delicat moment al carierei universitare a profesorului Gheorghe Ivănescu a avut loc între anii 1948 și 1952, încheindu-se cu demiterea sa de la Universitatea din Iași. Deși l-a marcat profund și i-a influențat cariera științifică,

evenimentul nu este amintit în toate scrierile cu caracter autobiografic ale prof. G. Ivănescu¹. Mărturisirile făcute în autobiografiile scrise între anii 1949-1965 trădează un profund sentiment de amărăciune, cauzat de nedreptatea care i s-a făcut prin contestarea direcției de cercetare a istoriei limbii române, pe care o introdusese în cursurile sale. Pe fondul sovietizării societății românești, în ansamblu, și a elitelor sale culturale, în special, oamenii de știință ruși devin modele impuse de puterea politică aservită Moscovei, iar principiile materialismului dialectic, ca fundament al gândirii comuniste, devin obligatorii în cercetarea științifică de tip umanist. În acest context, Profesorul face efortul de a găsi o viziune asupra lingvisticii, conformă cu propriile sale convingeri, care nu puteau să contravină materialismului dialectic, dar care erau contrare lingvisticii oficiale, bazată pe teoriile lingvistului sovietic N.I. Marr.

În perioade istorice și ideologice nesigure, orice pretext de nepotrivire ideologică și chiar științifică se dovedește viabil pentru compromiterea anumitor persoane și atingerea unor scopuri care nici măcar nu au legătură cu varianta oficială. În ciuda precauției cu care și-a prezentat, cel puțin la nivel declarativ, teoria „materialist-dialectică”, curajul de a se opune ideilor lui N.I. Marr i-a adus critici Profesorului, venite tocmai din instituția căreia înțelegea să i se dedice total. Nu au contat nici atașamentul firesc față de tradiția filologiei ieșene, prin continuarea ideilor lui A. Philippide, și nici legătura, de conjunctură, cu teoriile marxiste, susținute de puterea comunistă, pentru a se produce cea mai mare dramă din viața Profesorului, înlăturarea sa din Universitatea din Iași, după 17 ani de activitate. Situația a fost explicată cel mai bine de G. Ivănescu însuși, în cuvinte din care transpare atât tristețea și nedumerirea, cât și supărarea și refuzul de a se resemna, mai ales că această măsură nedreaptă venea într-o perioadă prolifică pentru cercetările Profesorului:

„Începând din 1948, mi-am făcut conștiincios datoria, reconsiderând materia pe baza principiilor materialist-dialectice și căutând a cunoaște cât mai bine realizările științei sovietice, în care scop am învățat și rusește. Am făcut cursuri grele, căutând a da studenților tot ce era de mare importanță în disciplina mea, și a duce eu însumi știința mai departe, pentru care motiv eram și prețuit de tinerii mei auditori, care căpătau la cursurile mele o orientare completă și simțiau că au cîștigat ceva necunoscut de ei. Am făcut un serviciu epocii noastre întrucît restructurînd cu seriozitate materia, studenții constatau cît de fecund este materialismul dialectic și cît de originală este știința sovietică.” (A 10.11.1955, 3);

„Începînd din 1948, cînd învățămîntul superior din țara noastră a fost reorganizat, eu am început restructurarea materiei pe care o predam ca profesor la Universitatea din Iași. M-am informat pe cît puteam atunci – în acea vreme mijloacele de informație asupra culturii sovietice erau mai reduse ca azi – asupra lingvisticii sovietice, dar **am constatat că doctrina lui N. I. Marr nu era una cu adevărat**

¹ Nu se face nicio aluzie la acest episod în *Răspunsul profesorului Gheorghe Ivănescu*, din volumul *Profesorul Gheorghe Ivănescu la 70 de ani. Omagiul elevilor și colaboratorilor*, Centrul de multiplicare al Universității din Iași, 1983, p. 60-94.

științifică și de aceea a trebuit să fac singur o restructurare științifică a materiei în spirit marxist. Cum aveam o pregătire filozofică anterioară și, sub influența fostului meu profesor Alexandru Philippide, mort în 1933, gândeam în unele privințe materialist, iar, sub influența filozofiei hegeliene, studiată de mine în diverse epoci, gândeam în unele privințe dialectic, nu mi-a fost greu să fac chiar din anul universitar 1948-1949 o restructurare serioasă a materiei, ale cărei rezultate se pot vedea în broșura mea *Istoria limbii române în lumina materialismului dialectic*, Iași, 1950, 48 pagini.” (A 26.09.1961, 8).

Deși se arată interesat de lingvistica sovietică, pentru aprofundarea căreia nu dispunea de traduceri, fiind nevoit să învețe limba rusă, se vede cum materialismul dialectic al Profesorului se bazează, de fapt, pe însușirea ideilor ilustrului său predecesor, A. Philippide, și pe metoda filozofiei hegeliene, Marx nefiind o referință evidentă. De fapt, nici opoziția față de Marr, nici atitudinea corectă, dar nesinceră față de Marx nu i-au adus profesorului G. Ivănescu înlăturarea de la catedra unde, cum afirmă cu mândrie, începuse să formeze o nouă generație de filologi:

„Tineri cercetători ca V. Arvinte, N. A. Ursu, L. Leonte, Al. Andriescu, Ecat. Teodorescu și alții au fost elevii mei la Universitate și au continuat a fi și la Academie. **Am astfel mândria că, după o muncă de 10 ani de zile la Universitate și la Academie, am reușit să formez un grup de tineri cercetători în domeniul lingvisticii, în care Iașul și în general Republica Populară română își poate pune toate nădejile.**” (A 07.12.1955, 2).

Fără a ține seama de activitatea depusă cu pasiune și de interesul real, nu ideologic, al cercetărilor de limbă ale Profesorului, conducerea Universității ieșene a reușit, folosindu-se de detractori, să îl elimine din instituție pe unul din cei mai reprezentativi, chiar dacă incomod, lingviști formați în cadrul instituției. Conform spiritului vremii, decizia oficială avea întotdeauna dreptate și nu necesita o motivare. Rămânea în sarcina celui judecat să găsească explicațiile reale și oficiale pentru înțelegerea deciziei care avea să-i afecteze destinul în următorul deceniu:

„**Nu mi-am însușit însă erorile marriste**, și aceasta m-a dus la un conflict cu conducerea Universității ieșene, care a căutat de atunci să mă scoată din Universitate, și care n-a reușit atunci în acest plan numai pentru că **I. V. Stalin schimba chiar atunci total direcția cercetărilor lingvistice din U.R.S.S.** După apariția lucrărilor de lingvistică ale marelui conducător sovietic, eu mi-am făcut cu prisosință datoria la curs, **arătând erorile marriste** și aplicând principiile formulate de I. V. Stalin la limba română. Oamenii care mă atacase pentru că nu eram marrist, au rămas un moment **zăpăciți**, dar în cele din urmă au început să lupte împotriva mea cu metode necinstite, pretinzând fără motiv că eu nu restructurez bine materia și căutând cu orice prilej să acrediteze părerea că eu nu am merite științifice sau că rezultatele muncii mele științifice trebuie puse totdeauna sub semnul întrebării. **La 15 septembrie 1952 am fost eliberat din funcția de profesor.** Nu mi s-a comunicat motivul, dar din zvonul public am aflat că s-ar fi plecat de la **mărturia falsă** a unei singure studente.

Eu aş invoca pe toţi studenţii de la Limba română din Iaşi în sprijinul afirmaţiilor mele de aici. **Eu consider eliberarea mea din postul de profesor de limba română de la Universitatea din Iaşi ca nedreaptă.**” (A 10.11.1955, 3-4);

„Deşi în anii 1950-1951 şi 1951-1952 am continuat a-mi face, ca profesor de limba română şi dialectele ei, la catedra cu acest nume, dela Facultatea de filologie din Iaşi, datoria, cu aceiaşi tragere de inimă ca şi mai înainte, conducerea Universităţii, cu care eram în conflict din anul 1949-1950, întrucât atunci nu voisem să fiu marrist, cum îmi cerea ea, a găsit cu cale să ceară eliberarea mea din postul de profesor, lucru întâmplat la 15 septembrie 1952. Motivul eliberării nu mi s-a comunicat nici pînă astăzi, ciace mă face să cred că n-a fost decît **o răzbunare pe chestiuni personale**. În aceşti ani, eu mi-am perfectat *Istoria limbii romîne* în trei volume pe care o redactasem numai parţial înainte şi am adăugat restructurări noi ale materiei, **făcute în lumina concepţiei despre limbă a lui I. V. Stalin.**” (A 07.12.1955, 1);

„În această lucrare (*Istoria limbii în lumina materialismului dialectic*, n.n.) eu mă găseam de fapt pe linia de după 1950 a lingvisticii sovietice şi publicarea ei dovedeşte că eu mi-am dat toată silinţa de a contribui, după puterile mele şi pregătirea mea, la construirea culturii socialiste în ţara noastră [...]. Cu toate acestea, conducerea Universităţii ieşene din acel timp (1949-1950) m-a criticat pentru că nu mi însuşisem erorile marriste, aruncate la lada de gunoi de I. V. Stalin, iar după 1950, cînd marrismul s-a prăbuşit, a continuat aceeaşi atitudine faţă de mine, pînă în 1952, cînd a cerut Ministerului eliberarea mea din postul de profesor. **Eu am rămas cu conştiinţa împăcată, căci mi-am făcut datoria [...]** şi consider că, prin eliberarea mea din postul de profesor **mi s-a făcut o nedreptate.**” (A 26.09.1961, 8).

Mărturia unui student din anul al III-lea, viitorul profesor universitar Vasile Adăscăliţei, dovedeşte faptul că atitudinea critică, dar corectă, a Profesorului faţă de teoriile lui Marr le-a dat prilejul unor colegi cu caracter îndoielnic să-l atace făţiş:

„Profesorul Ivănescu, înainte de 1950, nu a fost niciodată de acord cu părţile negative din teoriile lui Marr, bazându-se pe simţul său lingvistic (sic) şi pe pregătirea sa teoretică. Această atitudine i-a atras din partea altor tovarăşi profesori care se înclinau în faţa teoriilor lui Marr «crezând şi necercetând», un fel de atacuri continui, care nu întotdeauna au fost întemeiate.” (R 14.05.1951).

5. Concluzii

Nu putem trage alte concluzii decât cele care, pe baza citatelor reproduse mai sus, se desprind din afirmaţiile sincere ale savantului Gheorghe Ivănescu. Formulate clar sau necesitînd o lectură printre rînduri, aceste mărturisiri conduc, de fiecare dată, la înţelegerea modului de a reflecta asupra propriului destin al unei personalităţi în acelaşi timp lucide, referitor la epoca în care trăia, şi deloc dispuse la compromisuri, în ceea ce priveşte munca şi concepţia sa ştiinţifică.

În ciuda unor afirmații favorabile la adresa lui Marx și a lui Stalin, Profesorul nu era și nici nu putea fi adeptul celor doi, pentru că nu avea simpatii politice. Mai mult decât atât, sora lui fusese „condamnată la șase luni de zile închisoare, cu suspendarea pedepsei, pentru fapte de ordin politic, prin 1951. A fost exmatriculată din facultate pentru acest motiv.” (A 26.09.1961, 2).

De asemenea, datorită curajului¹ său și puternicei sale personalități, nu a susținut nici doctrina „științifică” materialist-dialectică oficială, decât în măsura în care trebuia să se protejeze, pentru a nu intra în contradicție cu aceasta.

Adăugăm mărturisirilor făcute de Profesor o afirmație a cunoscutului lingvist H. Mihăescu, care-l caracterizează pe acesta în cuvinte simple, într-o *Referință* oficială:

„Pot afirma cu toată convingerea că tov. Ivănescu nu a fost amestecat în organizații politice reacționare, nu a manifestat ostil împotriva națiunilor conlocuitoare, ci **a cunoscut numai drumul de acasă la Universitate sau bibliotecă.**” (R 12.02.1952, 1).

În sfârșit, accesul nemijlocit la cuvintele acad. Gheorghe Ivănescu permite înțelegerea propriei sale conștiințe în fața contemporanilor, a vremurilor în care a trăit și a științei căreia i s-a dedicat.

Referințe bibliografice

- Aldea, Maria. 2013. *Profesorul G. Ivănescu. O evocare*, în ALIL, t. LIII, p. 27-38.
- Ivănescu, Gheorghe. 1950. *Istoria limbii române în lumina materialismului dialectic*. Iași: Tipografia „Lupta Moldovei”.
- Ivănescu, Gheorghe. 1983. *Răspunsul Profesorului Gheorghe Ivănescu, în Profesorul Gheorghe Ivănescu la 70 de ani. Omagiul elevilor și colaboratorilor*. Centrul de multiplicare al Universității din Iași. p. 60-94.
- Ivănescu, Gheorghe. 1980. *Istoria limbii române*. Iași: Editura Junimea; 2000. Ediția a II-a. Îngrijirea ediției, indice de autori și indice de cuvinte: Mihaela Paraschiv. Iași: Editura Junimea.
- Ivănescu, Gheorghe. 1947. *Problemele capitale ale vechii române literare*. Extras din Buletinul Institutului de Filologie Română, vol. XI-XII (1944-1945). Iași: Tipografia Alexandru A. Țerek; 2012. Ediția a doua revăzută, Îngrijirea textului, bibliografie, indici și notă asupra ediției de Eugen Munteanu și Lucia-Gabriela Munteanu, Postfață de Eugen Munteanu. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Drincu, Sergiu. 2006. *Gheorghe Ivănescu (1912-1987)*, în *Viața academică din Banat 1866-2006*. Păun Otiman, Aurel Turcuș, Horia Ciocârlie, Sebastian Muntean (ed.). Timișoara: Editura Orizonturi Universitare. p. 225-230.
- ***. 2010. *Enciclopedia universală britannica*. vol 10, *Manchuko-Mozart*. Iliet Câmpeanu (coord.), Cornelia Marinescu (coord.). București: Editura Litera.
- ***. 2006. *Encyclopedia of Languages & Linguistics*. Second edition. Keith Brown (ed.-in-chief), Anne H. Anderson, Laurie Bauer, Margie Berns, Graeme Hirst, Jim Miller (co-ord. eds.). vol. 7 *Leb-Mei*. Oxford: Elsevier Ltd.

¹ „A avut meritul și curajul de a fi atacat teoriile filologului sovietic Marr, înainte ca tov. Stalin să demaște insuficiența teoriei marriste în lingvistică. Pentru că filologii români erau atunci admiratorii lui Marr, tov. Ivănescu a fost atacat, pe nedrept, de unii din filologii români.” (R 27.04.1952, 1).

Oancea, Ileana. 1993. *Romanitate și istorie. Epistemă clasică și literarizare*. Timișoara: Editura de Vest.
 Philippide, Alexandru. 2011. *Istoria limbii române*. Ediție critică de G. Ivănescu, Carmen-Gabriela Pamfil
 și Luminița Botoșineanu. [Iași]: Polirom.

Surse

A 1949 = *Autobiografie*¹.

A 24.09.1949 = *Autobiografie*, Iași, 24 septembrie 1949.

A 17.02.1950 = *Autobiografie*, 17 februarie 1950.

A 01.01.1951 = *Autobiografie*, Iași, 1 ianuarie 1951.

A 29.09.1951 = *Autobiografie*, 29 septembrie 1951.

A 10.11.1955 = *Autobiografie*, 10 noiembrie 1955.

A 07.12.1955 = *Autobiografie*, Iași, 7 decembrie 1955.

A 26.09.1961 = *Autobiografie*, 26 septembrie 1961.

CV 18.12.1948 = *Curriculum vitae*, Iași, 18 decembrie 1948.

M 03.1963 = *Memoriu de activitate științifică și didactică*, martie 1963.

M 30.11.1966 = *Memoriu asupra activității științifice și didactice*².

R 14.05.1951 = *Referință*, Vasile Adăscăliței (student), 14 mai 1951.

R 12.02.1952 = *Referință*, H. Mihăescu, Iași, 12 februarie 1952.

R 27.04.1952 = *Referință*, Dan Simonescu, Iași, 27 aprilie 1952.

¹ Acest text nu este datat. Ultima informație, în ordine cronologică, dată de prof. G. Ivănescu este: „La 1 Octombrie 1949 am primit delegația de șef de catedră.” (A 1949, 3).

² Deoarece textul memoriului nu conține data la care a fost redactat, datarea a fost făcută pe baza *Fișei anexe*, semnată de prof. G. Ivănescu.

Anca URSA
(Universitatea de Științe Agricole
și Medicină Veterinară
Cluj-Napoca)

Viața secretă a românei ca limbă străină. Receptarea orală și scrisă în epoca lui ChatGPT

Abstract: (The Secret Life of Romanian as a Foreign Language. Oral and Written Comprehension in the Age of Chat GPT) In 2023, when the first chatbots became accessible to internet users without restrictions, the process of understanding the input in a foreign language had already undergone several significant changes in education. Among these, there was a growing dissolution of strict boundaries between listening and reading in a foreign language. After such an "analogical" shift, the subtle presence of artificial intelligence also crept into education, inevitably introducing new strategies and activities in the classroom. This study aims to investigate the methods and consequences brought about by this new dynamic in receptive language learning activities, used in the study of foreign languages. Additionally, it dedicates space to the challenges and limitations posed by Large Language Models (LLMs), particularly ChatGPT, to users, whether they be teachers or students, when these tools become frequently utilized in the teaching and learning process of Romanian as a foreign language.

Keywords: *spoken language comprehension, written language comprehension, LLms (Large Language Models), ChatGPT, RFL (Romanian as a foreign language).*

Rezumat: În 2023, când primele chatboturi au devenit accesibile utilizatorilor de internet, fără restricții, deja procesul de înțelegere a inputului într-o limbă străină suferise câteva schimbări importante în didactică. Printre acestea s-a impus și dizolvarea limitelor ferme dintre ascultare și citire într-o limbă străină. După o asemenea schimbare „analogică”, s-a insinuat și prezența subtilă în educație a inteligenței artificiale, care va impune inevitabil strategii și activități noi în sala de curs. Studiul își propune să investigheze ce modalități de lucru și ce fel de consecințe aduce dinamica nouă în activitățile didactice de receptare utilizate în studiul limbilor străine. De asemenea, acordă un spațiu dedicat provocărilor și limitelor pe care LLMs (Large Language Models), cu precădere ChatGPT, le impun utilizatorilor, profesori sau studenți, atunci când devin un instrument frecvent utilizat în procesul de predare și învățare a românei ca limbă străină.

Cuvinte-cheie: *receptare orală, receptare scrisă, LLms (Large Language Models), ChatGPT, RLS (româna ca limbă străină).*

1. Introducere

Dintre toate instrumentele care utilizează inteligența artificială (IA/AI), ChatGPT a devenit cel mai popular, în primul rând pentru că vine cu o interfață foarte prietenoasă, de tip discuție între utilizator și entitatea dispusă să replice complex la

orice provocare verbală, și apoi deoarece varianta gratuită are o serie de funcționalități care o fac ușor integrabilă în orice domeniu de activitate. Deși nu este primul generator de text, cu dimensiunile impresionabile ale celui mai recent model larg accesibil, ChatGPT-4 (175 de miliarde de parametri, în timp ce GPT-2 avea numai 1,5 miliarde), această aplicație realizată de compania Open AI este o descoperire decisivă, o pârgă spre o nouă epocă. De altfel, se clamează că, datorită inteligenței generatoare de discurs (GenAI), am ajuns la a patra revoluție industrială, 4IR sau Industry 4.0, care înseamnă avansul tehnologic rapid din secolul al XXI-lea, concentrat pe interconectivitate, automatizare, tehnologii de fabricare avansate și învățare automată (Dugošija 2024, 275).

Integrarea AI în societate, în special în educație, este inevitabilă, chiar dacă atitudinile extreme încă sunt numeroase. Apar fie forme de rezistență fermă în fața pericolelor pe care noul tip de inteligență le-ar aduce în comunicarea etică, fie de entuziasm excesiv. Sau încă avem de-a face cu o pendulare neproductivă între o perspectivă distopică și una evanghelică (Bender 2024, 161). Din experiența asimilării celorlalte tehnologii digitale, știm că există deja un tipar familiar: educatorii se opun în primă instanță, apoi forțează utilizarea, ca la final să apară un echilibru nou, care să permită un maxim profit educațional pentru destinatarii sistemului, respectiv pentru elevi și studenți (Lawrie 2023, 392).

Didactica limbilor străine nu poate omite avantajele AI, atât în activitățile educative desfășurate în cadru instituționalizat, cât și în pregătirea individuală a elevilor și a studenților. Desigur, ChatGPT este cel mai popular și mai complex dintre instrumentele digitale, dar nu e nici primul, nici singurul. O serie largă de aplicații și instrumente didactice utilizează cu succes algoritmi de inteligență artificială și se bucură de popularitate în procesul de utilizare, mai ales în uzul individual, așa cum se poate vedea în Tabelul 1.

Aplicații utile în învățare	Instrumente educaționale
Duolingo, Coursera, Babbel, ChatGPT, Roseta Stone, Busuu, Linguist, Grammarly or Google Assistant	Curipod, Eduaide.Ai, OpenAI, Quizizz, Slidesgo, Canva Magic Write, Google Translate

Tabel 1: IA în educație

Intenția studiului de față este să exploreze potențialul celui mai amplu și mai accesibil instrument IA, ChatGPT, în elaborarea unor materiale utile pentru predarea și evaluarea românei ca limbă străină (RLS). Cum face parte dintr-o serie de studii exploratorii începută anul trecut și dedicată aceleiași scop, acest studiu se va ocupa doar de o secțiune din didactica limbii române, respectiv de designul materialelor, limitat la rândul lui numai la activitatea de receptare orală și scrisă.

2. Metodă

Metoda pe care o vom folosi în paginile următoare este una calitativ-descriptivă, de observare a fenomenului ChatGPT, de experimentare și de analizare a conținuturilor pe care le poate genera atunci când este folosit de profesorii de limbi străine și de alți didacticieni, în designul materialelor de specialitate. Cum menționam în introducere, atenția noastră se concentrează aici pe analiza unor texte și a unor itemi, conținuturi generate de AI, care pot sta la baza activităților de receptare orală și scrisă, în predarea RLS. Absența metodelor statistice se explică prin faptul că studiul de față este numai o piesă de puzzle dintr-un demers de cercetare mai amplu, care vizează explorarea inserării AI în domeniul predării și evaluării limbilor străine, în special a românei. Nu există, deci, o ipoteză de lucru, însă avem două întrebări de cercetare, o premisă secundară didactică și una mai consistentă, care implică GenAI:

- A. E productiv să mai gândim ascultarea și citirea ca activități didactice separate, deloc suprapuse?
- B. Poate elabora ChatGPT texte-suport și itemi variați pentru receperea orală și scrisă, adecvate pentru o limbă mai puțin uzuală, cum e româna?

A. În cazul primei întrebări, ne raportăm mai ales la studiile longitudinale ale cercetătoarei taiwaneze Anna Chang și a echipei sale (Chang *et alii* 2009, 2014, 2019), care a demonstrat, în cazul englezei ca limbă a doua, eficiența combinării dintre ascultare și citire (CITA = citire în timpul ascultării), în comparație cu activitățile separate, NA (numai ascultare) și NC (numai citire). În cazul studenților străini, rezultatele superioare ale combinării celor două activități de receptare se pot remarca în special la studenții a căror înțelegere scrisă este superioară înțelegerii orale: îi ajută să segmenteze textul în enunțuri separate și apoi în lexeme cu sens, iar la nivelul începător, să formeze temeinic corespondența literă-sunet. În plus, se consideră că acest tip de decodare asistată impune o încărcătură cognitivă mai mică și, în consecință, le permite cursanților să se descurce mai bine cu inputul, deci să-și formeze abilități de ascultare mai eficiente. Atunci când au fost chestionați despre opțiunile lor preferate în receptare, dintr-un grup de 38 de studenți, 72% au ales CITA, 28% NC și nimeni nu a optat pentru NA (Brown *et alii* 2008, 156). Ipoteza cercetătorilor a fost că o mai mare capacitate de înțelegere, adusă de combinația activităților, a crescut confortul studenților și, odată cu el, și atitudinea pozitivă față de CITA.

O metaanaliză temeinică a subiectului, realizată de o echipă de patru cercetători (Tsuda *et alii* 2023), după investigarea a mai bine de treizeci de studii, extrage câteva concluzii utile și subliniază câștigul unei asemenea combinații, care excedează limitele simplei receptări:

- a. CITA poate îmbunătăți înțelegerea orală, înțelegerea scrisă, o rată suplimentară a achiziționării vocabularului incidental, recunoașterea ulterioară a unor lexeme, creșterea ritmului de citire și crește atitudinea pozitivă față de

învățarea limbii noi, atât în rândul adulților, cât și a cursanților mai tineri (Tsuda *et alii* 2023, 126).

- b. O medie de numai 16 minute de CITA pe săptămână a crescut semnificativ punctajul studenților care s-au prezentat la examene internaționale de competență lingvistică, cum este TOEFL (Idem, 130).
- c. Fie că vorbim de un cadru formal, instituționalizat, fie că activitatea se desfășoară ca lectură/ascultare extensivă, este recomandat ca studenții să utilizeze CITA individual, cu un audio player și cu căști, în așa fel încât să se bucure de autonomie și de ritmul personal în receptare, controlat după nevoi (Idem, 131).

B. Pentru a răspunde la cea de-a doua întrebare de cercetare, legată de generarea de texte-input pentru receptare și de itemi de încredere asociați, vom iniția câteva dialoguri cu ChatGPT, luând în considerare trei criterii esențiale:

- a. nivelul de studiu vizat în designul materialelor;
- b. tematica, respectiv lexicul asociate cu nivelul;
- c. suprapunerea tipurilor potrivite de text, ca script pentru ascultare și text-input pentru citire.

Pentru îndeplinirea acestor criterii, vom utiliza, ca instrumente de control, *Descrierea minimală a limbii române* (Platon *et alii* 2023) și *Core Inventory for General English* (North *et alii* 2010), construite pe baza celor două instrumente europene esențiale în predarea și evaluarea limbilor străine, CEFRL și CV. În tabelele de mai jos se regăsesc temele esențiale și descriptorii de receptare, la cele două niveluri pe care vom experimenta generarea automată de text. În indicațiile date lui ChatGPT, vom cere texte de tipul marcate cu caractere italice, în coerența CITA, discutate mai sus.

Nivel	Teme	Ascultare	Citire
A2	Educație	■ Pot înțelege informații și întrebări simple despre familie, oameni, casă, muncă și hobby-uri.	■ Pot înțelege texte scurte și simple care conțin vocabular familiar, inclusiv cuvinte internaționale.
	Hobby-uri și timp liber	■ Pot înțelege ce îmi spun oamenii în conversații simple, cotidiene, dacă vorbesc clar și încet și îmi oferă ajutor.	■ Pot găsi cele mai importante informații în reclame, pliante informative, pagini web, cataloage etc.
	Vacanță	■ Pot înțelege conversații scurte despre familie, hobby-uri și viața de zi cu zi, cu condiția ca oamenii să vorbească încet și clar.	■ Pot înțelege informațiile principale din știri scurte și simple și descrieri dacă știu deja ceva despre subiect. De exemplu: știri despre sport sau persoane celebre.
	Activități de relaxare	■ Pot înțelege mesaje scurte, clare și simple la aeroport, gară etc. De	
	Cumpărături		
i			

	Muncă, profesii	exemplu: „Trenul către Londra pleacă la 4:30”. ■ Pot înțelege informațiile principale din anunțuri dacă oamenii vorbesc foarte clar. De exemplu: meteo.	■ Pot înțelege mesaje scurte și simple de la prieteni. De exemplu: e-mailuri, conversații pe web, cărți poștale sau scrisori scurte.
B2	Arte Cărți și literatură Educație Film Media Știri, stil de viață, activități diverse	■ Pot înțelege ideile principale ale unui discurs complex pe teme concrete și abstracte, prezentat într-un dialect standard, inclusiv discuții tehnice din domeniul meu de specializare. ■ Pot înțelege în detaliu ceea ce mi se spune în limbajul standard vorbit. ■ Pot, cu oarecare efort, să prind mare parte din ceea ce se spune în jurul meu, dar mi se poate părea greu să înțeleg o discuție între mai mulți vorbitori care nu își modifică limbajul în niciun fel. ■ Pot urmări programe TV și majoritatea filmelor în dialect standard. ■ Pot înțelege știri TV, actualități, documentare, interviuri, emisiuni de discuții etc.	■ Pot citi, cu un grad mare de independență, folosind dicționare și alte surse de referință selective atunci când este necesar. ■ Pot înțelege articole, rapoarte și recenzii în care autorii își exprimă puncte de vedere specifice (de exemplu, comentarii politice, critici ale expozițiilor, filmelor etc.). ■ Pot înțelege rapid conținutul și semnificația știrilor, articolelor și rapoartelor pe teme legate de interesele mele sau de profesia mea și pot decide dacă merită o lectură mai atentă. ■ Pot înțelege esența din scrisori formale și informale, legată de interesele mele personale și profesionale, utilizând rar un dicționar.

Tabel 2: Extras *passim* – Receptare A2, B2. Core Inventory

Nivel	Teme	Ascultare	Citire

A2	Viață cotidiană Vacanțe și timp liber Profesii Cumpărături Casa și familia Mediul natural	▪ dialoguri informale simple ▪ texte informative și publicitare scurte și simple (promoții, evenimente, recoman-dări, indicații) ▪ descrieri simple de persoane/locuri/ evenimente ▪ texte narative scurte și simple ▪ anunțuri scurte și simple ▪ mesaje pe robotul telefonic	▪ descrieri scurte și simple (persoane, evenimente) ▪ texte publicitare simple ▪ texte informative simple ▪ scrisori personale simple ▪ mesaje personale sau oficiale scurte și simple ▪ anunțuri scurte și simple
B2	Viață cotidiană Vacanțe și timp liber Profesii Cumpărături Casa și familia Mediul natural	▪ texte informative (documentare) ▪ texte narative ▪ prezentări, discuții și dezbateri pe teme de interes general ▪ mesaje complexe ▪ anunțuri ▪ interviuri pe teme variate ▪ știri detaliate ▪ reclame detaliate ▪ audio-ghiduri	▪ texte argumentative ▪ texte informative ▪ texte narative ▪ ghiduri ▪ corespondență formală (scrisoare comercială, cerere, reclamație etc.) ▪ documente oficiale ▪ articole de ziar și revistă ▪ recenzii ▪ biografii și autobiografii ▪ anecdote ▪

Tabel 3: Extras – Receptare A2, B2. Descrierea minimală a limbii române (2023, p. 50 și 94)

Cum se vede în tabelele anterioare, între înțelegerea orală și scrisă sunt relativ puține diferențe la nivel tematic, cognitiv (Tabel 2) și ca tipuri de texte (Tabel 3). Înainte de a începe subcapitolul următor, cel al rezultatelor generate de AI, subliniem încă o dată că ne interesează crearea unor materiale cât se poate de autentice, care să răspundă nevoilor de comunicare ale studenților, dincolo de convenția didactică, și care să-i motiveze să-și dezvolte abilitatea de înțelegere a unui text ascultat sau citit și să reflecte uzul limbii în viața reală (Betaubun *et alii* 2023, 63).

3. Rezultate

Există o serie de motive pentru care ChatGPT poate deveni un bun asistent pentru profesorul de RLS, în special în elaborarea materialelor utile în predare. Autorii unor asemenea materiale au nevoie de o instruire specializată pentru fiecare componentă a activității. În receptare, de pildă, e nevoie de:

- a. abilități educate pentru alegerea textului-input sau pentru crearea lui;
- b. utilizare (semi)profesionistă a mijloacelor de înregistrare, pentru crearea materialelor audio sau multimodale;
- c. capacitatea de a dezvolta sarcini și itemi corecți;
- d. sprijinul și autorefecția critică, pentru verificarea validității și a obiectivității cerințelor (Aryadoust *et alii* 2024, 2).

Cu atât mai mult, dacă un asistent digital se dovedește de încredere, o bună parte din dificultățile inerente ale didacticianului RLS dispar.

Din rațiuni de spațiu și de context, nu-l vom provoca pe ChatGPT să genereze material de lucru pentru activitățile de receptare RLS decât pentru două dintre nivelurile de competență comunicativă. Compararea între A2 și B2 sperăm să se dovedească suficient de relevantă, atât pentru input, cât și pentru itemii de înțelegere. Am optat pentru aceste niveluri și nu pentru altele din serie, întrucât sunt pertinente pentru studenții proprii și au scale complete și complexe de descriptori, în așa fel încât să ne fie mai ușor să decidem dacă rezultatul generat de IA se încadrează sau nu în parametrii așteptați.

a) Generarea textului input la nivelurile A2 și B2

Într-o primă sesiune de lucru, i-am cerut lui ChatGPT să genereze un text input, potrivit pentru ascultare și pentru citire, pe o temă identificabilă în ambele documente descriptive invocate în subcapitolul anterior, respectiv „arta și tinerii”. Am prezentat un minim context de lucru în indicație: „Salut, ChatGPT. Sunt profesoară de limba română pentru străini și am nevoie de un text-suport care să fie util la curs, și pentru ascultare și pentru citire. Te rog să alcătuiești un text interesant, de 200 de cuvinte, la nivelul A2, cu subiectul *Arta și tinerii de azi*”. Am obținut un text narativ încadrabil în nivelul cerut, dar, altfel, destul de fastidios și lipsit de autenticitate, cum se poate vedea mai jos:

„Salut! Iată un text-suport de 200 de cuvinte despre *Arta și tinerii de azi*, potrivit pentru nivelul A2:

Arta și tinerii de azi

Tinerii de azi sunt foarte interesați de artă. Mulți tineri merg la muzee, galerii de artă și expoziții. Ei iubesc să vadă picturi, sculpturi și fotografii. Arta îi ajută pe tineri să înțeleagă lumea și să exprime sentimentele lor.

În școli, tinerii învață despre marii artiști, ca Leonardo da Vinci și Vincent van Gogh. De asemenea, ei participă la cursuri de desen, pictură și muzică. Mulți tineri cântă la instrumente, cum ar fi pianul sau chitara. Unii scriu poezii sau piese de teatru. Internetul este un loc unde tinerii descoperă artă nouă. Ei urmăresc

videoclipuri pe YouTube sau Instagram și învață de la artiști din toată lumea. Tinerii creează și ei artă digitală. De exemplu, fac desene pe tabletă sau editează fotografiile pe calculator.

Arta este importantă pentru tinerii de azi pentru că le oferă o modalitate de a comunica. Ei pot să împărtășească idei și emoții cu prietenii și familia. Arta îi ajută să fie creativi și să aibă încredere în ei înșiși.

În concluzie, tinerii de azi iubesc arta și o folosesc pentru a se exprima și pentru a se conecta cu ceilalți.

Sper că acest text îți va fi de folos la cursurile tale!” (ChatGPT).

Fiindcă este un punct de pornire bun pentru un text de ascultat/de citit, am revenit cu câteva indicații succesive, care să-l facă mai interesant. Acestea au fost: „Aș vrea să fie un text mai atractiv, concentrat pe un singur eveniment. De exemplu, o expoziție interactivă.”, „E mai bine, mulțumesc. Poți insera și un incident?”, „Acum te rog să schimbi puțin finalul incidentului: vopsea de pe podea să se transforme în operă de artă.”. La final am mai „periat” textul de mici erori:

„Te rog să introduci câteva corecturi, ca să avem un text corect și un ton mai puțin formal.

- la Muzeul de Artă modernă din Cluj-Napoca;
- în loc de „a fost foarte populară...participe” scrie „a atras neașteptat de mulți tineri”;
- „de culori vibrante, cu lucrări de Victor Brauner și de Adrian Ghenie, doi artiști români foarte bine cotați internațional.”;
- în loc de „A fost foarte distractiv” scrie „filmele tinerilor au rulat apoi spontan pe un perete gigantic.”;
- „să își exprime gândurile” este o sintagmă prea dificilă pentru nivelul A2. Scrie „să noteze ideile și sentimentele proprii”;
- în loc de „să curățe”, trebuie „să curețe”; din ultimul paragraf, păstrează numai primele două enunțuri; primul enunț va fi „Pentru că expoziția a fost un succes, organizatorii au anunțat că durata ei va fi mai lungă decât în proiectul inițial.”

După ajustări, am ajuns la rezultatul desfășurat mai jos:

„Expoziția interactivă de artă pentru tineri

Sâmbăta trecută, la Muzeul de Artă Modernă din Cluj-Napoca, a avut loc o expoziție interactivă pentru tineri. Expoziția s-a numit „Arta și emoțiile” și a atras neașteptat de mulți tineri. La această expoziție, ei nu numai au privit operele de artă, ci au și creat propriile lucrări.

În prima sală, au fost picturi mari, pline de culori vibrante, cu lucrări de Victor Brauner și de Adrian Ghenie, doi artiști români foarte bine cotați internațional. Fiecare vizitator a primit o pensulă și culori pentru a adăuga ceva la pictura colectivă. A fost un loc plin de energie și creativitate. În al doilea spațiu, tinerii au încercat arta digitală. Au folosit tablete și programe speciale pentru a desena și a edita imagini. Filmele tinerilor au rulat apoi spontan pe un perete gigantic. În a treia sală, tinerii au

scris poezii și mesaje pe pereți. Aici, fiecare putea să noteze ideile și sentimentele proprii. La final, toți au citit cu voce tare ce au scris. Atmosfera a fost foarte emoționantă.

Un incident neașteptat a avut loc când cineva a vărsat din greșeală o cutie cu vopsea pe podea. Organizatorii au intervenit rapid, dar în loc să curețe vopseaua, au decis să o transforme într-o operă de artă. Cu ajutorul tinerilor, vopseaua vărsată a fost întinsă și modelată într-un tablou abstract impresionant. Toată lumea a fost încântată de rezultat și a aplaudat ideea creativă.

Pentru că expoziția a fost un succes, organizatorii au anunțat că durata ei va fi mai lungă decât au prevăzut în proiectul inițial.” (ChatGPT).

Ca să vedem dacă ChatGPT poate urca un text la un nivel superior, am păstrat inputul anterior și i-am cerut să-l îmbogățească în așa fel încât să se poată încadra în nivelul B2, din punctul de vedere al funcțiilor lingvistice, al lexicului, gramaticii și sintaxei. Reproducem rezultatul, obținut după câteva încercări, cu ajustări similare celor de mai sus:

„Expoziția Interactivă de artă pentru tineri

Într-o sâmbătă recentă, la prestigiosul Muzeu de Artă Modernă din Cluj-Napoca, a avut loc o expoziție deosebită dedicată tinerilor sub titulatura „Arta și emoțiile”. Evenimentul a captivat un număr remarcabil de tineri entuziaști ai artei.

Expoziția nu s-a rezumat doar la contemplarea operelor de artă, ci și la implicarea directă a participanților în procesul creativ. În primul salon, vizitatorii au fost întâmpinați de opere de mari dimensiuni, caracterizate prin cromatică vibrantă și semnate de artiști români consacrați pe plan internațional, precum Victor Brauner și Adrian Ghenie. Fiecare dintre aceștia a primit un set de instrumente artistice, contribuind astfel la o lucrare colectivă ce a transformat încăperea într-un centru efervescent de energie și inspirație. În a doua încăpere, atenția s-a îndreptat către arta digitală. Participanții au avut privilegiul de a experimenta cu tablete și software specializat pentru crearea și editarea de imagini. Într-un mod spontan și captivant, producțiile lor au fost proiectate pe un perete imens, captivând atenția tuturor celor prezenți. A treia sală a fost destinată exprimării poetice și scrierii de mesaje. Pe pereții sălii, tinerii și-au imprimat ideile și emoțiile personale într-un mod profund. În final, aceștia au împărtășit cu voce tare creațiile lor, contribuind la o atmosferă încărcată de intensitate și reflecție.

Evenimentul a fost marcat și de un incident neașteptat: un tânăr a vărsat accidental o cutie de vopsea pe podea. În loc să fie considerat un impediment, organizatorii au văzut o oportunitate artistică în acest eveniment neplăcut. Cu participarea entuziastă a tinerilor prezenți, vopseaua a fost transformată într-o compoziție abstractă remarcabilă, atrăgând admirația tuturor celor prezenți și consolidând spiritul creativ al evenimentului.

Datorită entuziasmului și participării active, expoziția a depășit toate așteptările, determinând organizatorii să prelungească perioada de desfășurare inițial planificată.” (ChatGPT).

b) Generarea exercițiilor de receptare pe textele de A2 și B2

Orice proces de receptare lingvistică presupune exerciții și activități care să dea repere clare de conținut studenților și să permită verificarea comprehensiunii inputului de către profesor. Prin urmare, pornind de la variantele finale ale textelor obținute anterior, i-am adresat lui ChatGPT câteva cerințe de alcătuire a unor itemi pe fiecare nivel. Pentru A2, am lansat următorul îndemn: „Am nevoie de un exercițiu de înțelegere a textului. Te rog să creezi șase itemi, care să combine înțelegerea globală cu înțelegerea punctuală, de tipul „completați spațiile libere din frazele următoare cu un cuvânt”. Iar răspunsul prompt s-a concretizat într-un exercițiu lacunar:

„Desigur! Iată un exercițiu de înțelegere a textului cu șase itemi:

„*Exercițiu de înțelegere a textului*

Completați spațiile libere din frazele următoare cu un cuvânt potrivit:

Expoziția interactivă pentru tineri a avut loc la Muzeul de Artă Modernă din

_____.
În prima sală, tinerii au adăugat ceva la pictura _____, folosind pensule și culori.

În a doua sală, tinerii au folosit tablete și programe speciale pentru a desena și a edita _____.

În a treia sală, tinerii au scris poezii și mesaje pe _____.

Un tânăr a vărsat din greșeală o cutie cu _____ pe podea, iar organizatorii au transformat-o într-o operă de artă.

Pentru că expoziția a fost un succes, organizatorii au anunțat că durata ei va fi mai _____ decât în proiectul inițial.

Sper că acest exercițiu îți va fi de ajutor pentru cursurile tale!” (ChatGPT).

Ca și în cazul textelor generate, exercițiile au avut nevoie de câteva ajustări succesive, pentru a câștiga în corectitudine și validitate:

„Te rog să realcătuiești itemii. Nu uita că și exercițiul de înțelegere trebuie să respecte nivelul A2. Nu folosim verbe la gerunziu, de pildă. Mai important, este esențial să ții cont de aceste reguli de alcătuire a itemilor:

*Cel puțin un item trebuie să verifice înțelegerea globală.

*Itemii trebuie să parafrazeze, să nu utilizeze aceleași cuvinte.

*Soluțiile se identifică în text, nu în cunoștințele personale.

*Se folosesc distractori: doi parțial corecți, unul exterior textului.

*Se respectă cronologia conținutului și se alcătuiesc itemi pentru (aproape) toate paragrafele.”.

Iar noua formă s-a derulat astfel:

„Completați spațiile libere din frazele următoare cu un cuvânt potrivit:

1. Expoziția interactivă pentru tineri a avut loc la Muzeul de Artă Modernă din _____.
2. În prima sală, tinerii au contribuit la o pictură mare și plină de _____.

3. În sala dedicată artei digitale, tinerii au desenat și au editat _____ pe tablete.
4. În a treia sală, tinerii și-au scris ideile și _____ pe pereți.
5. Când un tânăr a vărsat vopsea pe podea, organizatorii au transformat totul într-un tablou _____.
6. Pentru că expoziția a avut succes, organizatorii au decis să o prelungească mai _____ decât era planificat inițial.” (ChatGPT).

În cazul exercițiului conceput pentru inputul de nivel B2, prezentăm doar rezultatul final generat, după ajustările implicite:

„Completează spațiile libere cu expresii adecvate, pornind de la informațiile din text:

1. Expoziția interactivă pentru tineri, organizată recent la Muzeul de Artă Modernă din Cluj-Napoca, s-a intitulat „Arta și emoțiile”, atrăgând o participare semnificativă din partea _____.
2. În prima sală a expoziției, operele de artă erau dominate de o paletă de culori vibrante și erau semnate de artiști de renume precum Victor Brauner și Adrian Ghenie, ambele fiind personalități _____.
3. Tinerii prezenți în a doua sală au explorat arta digitală utilizând _____ și _____ pentru a crea opere contemporane.
4. În a treia sală, participanții au fost încurajați să își exprime _____ și _____ prin intermediul poeziilor și mesajelor scrise direct pe pereți.
5. Incidentul care a avut loc la expoziție a fost transformarea unei vărsături accidentale de vopsea pe podea într-o _____ colectivă și spontană.
6. Organizatorii au hotărât să prelungească durata expoziției datorită _____ și _____ a publicului.” (ChatGPT).
- 7.

Înainte de a analiza rezultatele obținute, trebuie să menționăm că, din rațiuni de spațiu, nu am redat aici toate etapele sesiunii de discuții cu ChatGPT, însă conversația integrală poate fi regăsită la această adresă electronică: <https://chatgpt.com/share/fb701dab-4249-4804-a756-f88b9fa78845>. Pentru că este un link care partajează direct un conținut, recomandăm deschiderea lui tot prin platforma OpenAI.

4. Discuții. Limite

În experimentele de mai sus, ca să ajungem la un rezultat mulțumitor cu textele-input generate, a fost nevoie să aplicăm ceea ce Zheng *et alii* numesc metoda cerințelor cu indicii progresive (*progressive-hint prompting*). Ea implică interacțiuni cu ChatGPT4, în care utilizăm replicile anterioare ca indiciu pentru un output mai bun, mai adaptat pe nivelul dorit (Zheng *et alii* 2023, 2).

Aryadoust *et alii* au mers mai departe cu investigarea calității outputului furnizat, confirmându-i acuratețea: au analizat trăsăturile lexico-gramaticale ale scriptului cu ajutorul lui Coh_Metrix, un instrument web care analizează un discurs ca să-i poată determina coerența și complexitatea. Mai precis, include 86 de trăsături încadrate în 11 categorii, de pildă complexitate și diversitate lexicală, complexitatea sintactică,

indicatori de coeziune și parametri de lectură (Aryadoust *et alii* 2024, 5). Concluzia echipei lui Aryadoust a fost că ChatGPT este un asistent de încredere atunci când produce text-input pentru receptare, respectând varietatea și dificultatea fiecărui nivel lingvistic. Dar itemii generați au fost adesea prea lungi și au expus suprapuneri semantice în opțiuni (Aryadoust *et alii* 2024, 1)

Foarte important, itemii generați de aplicație au avut nevoie de ajustări progresive pentru a deveni valizi și eficienți. Cele șase reguli concepute de Aryadoust *et alii* au fost foarte utile și rămân un filtru necesar pentru interacțiunile similare din viitor cu GenAI (Fig. 1).

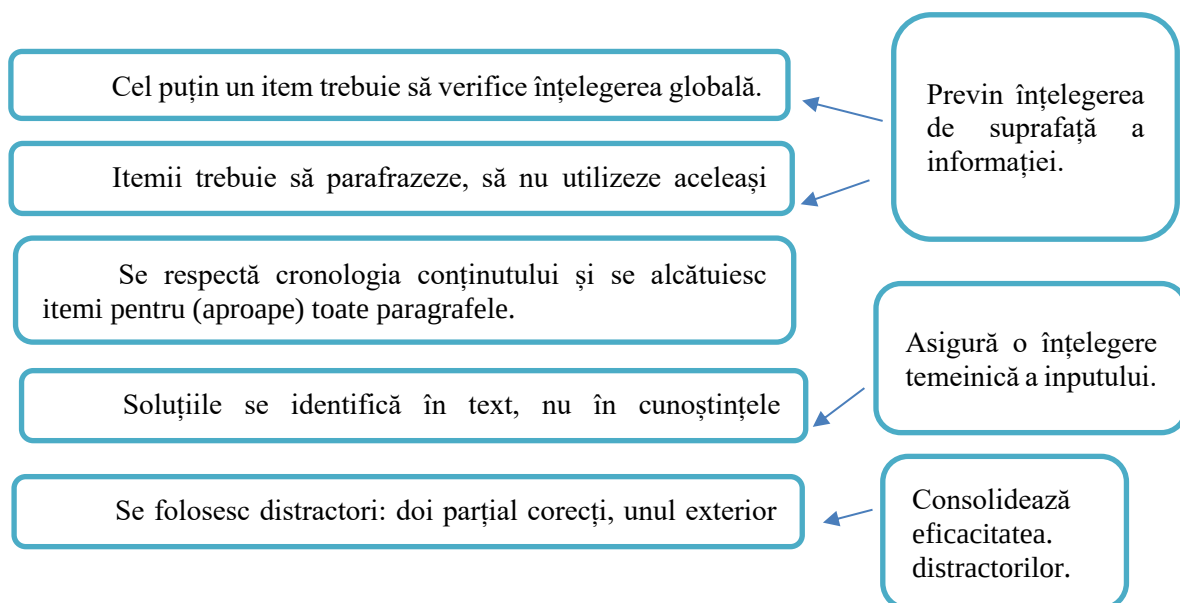


Fig. 1: Componente utile în conceperea itemilor de alegere multiplă (adaptare după Aryadoust *et alii* 2024, 5)

Așa cum s-a putut vedea, GenAI îi poate servi profesorului pentru a crea structura de rezistență a unor activități de receptare, o ciornă mai mult decât un rezultat finit, pentru care va fi absolută nevoie de editare și ajustare, ca să se obțină un rezultat finit aplicabil (Bender 2024, 168). Deci nevoia de a fi articulat și de a cunoaște parametri produsului final rămân abilități indispensabile. Chiar și așa, reducerea activităților cronofage și varietatea pe care o oferă chatbotul sunt foarte utile. Această *co-compoziție* reprezintă o formă de literație digitală, de care oamenii nu se vor mai putea dispensa în viitorul apropiat.

Sam Altman, CEO-ul de la OpenAI, a afirmat că: „Ceea ce va conta va fi calitatea ideilor și înțelegerea a ceea ce dorești să obții.” (https://www.youtube.com/shorts/Wn_SMqIFyp8). Este o idee esențială atât pentru didacticienii care încorporează AI

în munca lor de design al materialelor, cât și pentru abilitățile cu care ar trebui să-și înarmeze studenții în educația implicită a literației digitale: respectiv gândirea critică, abilitățile de articulare a ideilor și rezistența la dezinformare și la raționamente false (Bender 2023, 361). Parafrazând celebra expresie latină *errare humanum est*, ajungem la extrapolarea inevitabilă *errare technicum est*. Ali Borji expune chiar un inventar exhaustiv al erorilor chatbotului, încadrându-le în categorii distincte de tip rațional, logic, matematic, factual, de natură nonetică și discriminatoare, de neînțelegere a ideilor spirituale sau amuzante, de cod, de structură sintactică și semantică, de autorefecție (Borji 2023). Pentru a explica seria de erori, trebuie să fim conștienți că ChatGPT nu înțelege ceea ce scrie sau produce: doar face predicții despre cum ar trebui utilizate cuvintele într-un context, pe baza setului de date uriaș pe care-l poate accesa, date care reprezintă conținut produs anterior de mintea umană, de realitate. Prin urmare, sunt cazuri în care AI halucinează, când elaborează conținut nerelevant pentru inputul primit, furnizând un output creativ, dar nerealist sau chiar lipsit de sens (Dziri *et alii* 2022, 1). Halucinațiile respective sunt uneori identificate drept informație legitimă, în loc de text probabil, generat statistic, plauzibil, dar care eșuează în confruntarea cu realitatea (Bender 2024, 164). Nu este o veste bună pentru studenții care contează pe ajutorul aplicației AI cu intenții de plagiat.

De altfel, teama de plagiat a educatorilor reprezintă o altă limită în inserarea didactică a ChatGPT, dar există strategii de a-l preveni, chiar acolo unde este vorba de teme creative: le putem cere studenților să răspundă la sarcini sub supraveghere, le putem da teme care necesită un grad înalt de gândire critică (Bender 2024, 164), le pretindem informații sau judecăți despre secvențe video pe care chatbotul nu le poate încă accesa (Ghafari 2023, 78).

5. Concluzii

Un prim rezultat al cercetării de față a adus argumente pentru ideea tot mai prezentă în didactica actuală conform căreia receptarea orală și scrisă nu reprezintă activități concurente sau succesive, ci pot să fie simultane și să se sprijine reciproc. Apoi am subliniat că, la fel ca orice tehnologie, ChatGPT nu e bun sau rău în sine, ci devine astfel în funcție de modul în care este utilizat. În designul materialelor, poate fi un ajutor de încredere, care substituie activități cronofage, chiar dacă e nevoie de ajustări succesive sau, cu un termen validat deja, se dovedește esențială așa-numita metodă a cerințelor cu indicii progresive. Sau, în termenii chatbotului explorat, „în ciuda eforturilor de a crea sisteme perfecte, erorile sunt parte integrantă a dezvoltării și utilizării tehnologiei, reflectând natura imperfectă a procesului tehnologic.” (output ChatGPT 12 iunie 2024). Așadar, deși ajutorul lui este foarte util, mai ales în activitățile didactice cronofage, în elaborarea materialelor, în cazul profesorilor, sau a răspunsurilor, în cazul elevilor, outputul lui ChatGPT nu reprezintă conținut relevant fără înțelegerea profundă a subiectului de către persoana reală din fața ecranului, care generează întrebările. Inteligența umană rămâne la panoul de comandă, deocamdată.

Listă de abrevieri

AI/IA = Inteligență artificială

CECRL = Cadru European Comun de Referință pentru Limbi

CV = Companion Volume

CITA = Citire în timpul ascultării

NA = Numai ascultare

NC = Numai citire

RLS = Româna ca limbă străină

Referințe bibliografice**Instrumente utile:**

- Council of Europe. 2001. *Common European Framework Of References For Languages: Learning, Teaching, Assessment* (CECRL), online: <https://rm.coe.int/16802fc1bf>, ultima accesare la 21.05.2024.
- Council of Europe. 2018. *Companion Volume With New Descriptors* (CV), online: <https://rm.coe.int/cefr-companion-volume-with-new-descriptors-2018/1680787989>, ultima accesare la 21.05.2024.
- North, B., Ortega, A., Sheehan, S. 2010. *Eaquals core inventory for general english*. British Council, online: https://www.eaquals.org/wp-content/uploads/EAQUALS_British_Council_Core_Curriculum_April2011.pdf, ultima accesare la 4.07.2024.
- Platon, E., Sonea, I., Vasiu, L., Vîlcu, D. 2023. *Descrierea minimală a limbii române. A1, A2, B1, B2*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Studii:

- Aryadoust, V., Azrifah, Z., Yichen, J. 2024. *Investigating the affordances of OpenAI's large language model in developing listening assessments*, in „Computers and Education: Artificial Intelligence”, no 6: 100204, online: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2666920X2400055?via%3Dihub>, ultima accesare la 4.07.2024.
- Bender, Samuel Marshall. 2023. *Coexistence and Creativity: Screen Media Education in the Age of Artificial Intelligence Content Generators*, in „Media Practice & Education”, nr. 24 (4), p. 351–366.
- Bender, Samuel Marshall. 2024. *Awareness of Artificial Intelligence as an Essential Digital Literacy: ChatGPT and Gen-AI in the Classroom*, in „Changing English”, no. 31(2), p. 161-174.
- Betaubun, M., Desy E., Rokhmah L., Budiasto, J. 2023. *Personalized Pathways to Proficiency: Exploring the Synergy of Adaptive Learning and Artificial Intelligence in English Language Learning*, in „Technium Social Sciences Journal”, Vol 17, p. 63-66, online: <https://techniumscience.com/index.php/technium/article/view/10047>, ultima accesare la 4.07.2024.
- Borji, Ali. 2023. *A categorical archive of chatgpt failures*, în arXiv preprint arXiv:2302.03494, online: <https://arxiv.org/abs/2302.03494>, ultima accesare la 4.07.2024.
- Brown, R., Waring, R., & Donkaewbua, S. 2008. *Incidental vocabulary acquisition from reading, reading-while-listening, and listening to stories*, in „Reading in a Foreign Language”, Vol. 20(2), p. 136–163, online: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ815119.pdf>, ultima accesare la 12.06.2024.
- Chang, A. C.-S. 2009. *Gains to L2 listeners from reading while listening vs. listening only in comprehending short stories*, in „System”, Vol. 37(4), p. 652–663.
- Chang, A. C.-S., Millett, S. 2014. *The Effect of extensive listening on developing L2 listening fluency: Some hard evidence*, in „ELT Journal”, Vol. 68(1), p. 31–40.
- Chang, A. C.-S., Millett, S., & Renandya, W. A. 2019. *Developing listening fluency through supported extensive listening practice*, in „RELC Journal”, 50(3), p. 422–438.
- Dugošija, Tatjana. 2024. *Benefits and challenges of artificial intelligence in English language teaching*, in „Knowledge-International Journal”, 62(2), p. 275-280.

- Dziri, N., Milton, S., Yu M., Zaiane O., Reddy S. 2022. *On the Origin of Hallucinations in Conversational Models*, in arXiv [cs.CL] arXiv, online: <http://arxiv.org/abs/2204.07931>, ultima accesare la 12.06.2024.
- Ghafar, Zanyar Nathir. 2023. *ChatGPT. A New Tool to Improve Teaching and Evaluation of Second and Foreign Languages A Review of ChatGPT: The Future of Education*, in „Int. J. Appl. Res. Sustain. Sci 1”, p. 73-86.
- Han, Jieun et alii 2023. *RECIPE: How to integrate ChatGPT into EFL writing education*, in „Proceedings of the Tenth ACM Conference on Learning Scale”, p. 416-420.
- Lawrie, Gwendolyn. 2023. *Establishing a Delicate Balance in the Relationship Between Artificial Intelligence and Authentic Assessment in Student Learning*, in „Chemical Education Research and Practice”, Vol. 24 (2), p. 392–393.
- Tsuda, K., Muramatsu, N., Renandya, W. A., Jacobs, G. M. 2023. *Combining extensive reading while listening (ERWL) with cooperative learning* in „JOALL (Journal of Applied Linguistics and Literature)”, 8(1), p. 125-145.
- Zheng, C., Liu, Z., Xie, E., Li, Z., & Li, Y. 2023. *Progressive-hint prompting improves reasoning in large language models*,online: arXiv <http://arxiv.org/abs/2304.09797>, ultima accesare la 4.07.2024.

Literatura română

Romanian Literature

Elena CRAȘOVAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Autoficțiune și escatologie
în romanul *Solenoid*
de Mircea Cărtărescu**

Abstract (Autofiction and Eschatology in Mircea Cărtărescu's novel *Solenoid*): The paper follows the ambiguous relation between truth and fiction, between the real biography and the enormous reservoir of potential biographies in Cărtărescu's novel *Solenoid*, which points beyond the postmodern games that create a counterfactual autobiography. As more than a merely self-reflexive fiction, *Solenoid* is a "maximalist autofiction" (Mironescu 2021): an attempt to reconstruct the biography of the profound self, but also a case of hypertrophy capable to ultimately generate a personal myth that substantially modifies representations of the self and the world. By alternating hyper-realistic descriptions and surreal objects, science-fiction motifs, and biblical scenarios, Cărtărescu's fiction evolves, from *Nostalgia* and *Orbitor* to *Solenoid*, towards transrealism, this narrative mode that underlines the transcendence obsession shared by many of Cărtărescu's characters. The analysis follows the way themes of the self (body, memory, biography, writing) are subordinated to a metaphysical project, namely the eschatological theme that compresses space and time, generating a series of paradoxes: "a messianicity without messianism" (Derrida); an apocalyptic structure lacking the eternity horizon; a metafictional dimension that questions the purpose of literature and constantly seeks to escape outside the text while in the very process of creating the word-maze.

Keywords: *autobiography, autofiction, eschatology, memory, myth.*

Rezumat: Lucrarea analizează relația ambiguă dintre adevăr și ficțiune, dintre biografia reală și enormul rezervor al biografiilor potențiale în romanul *Solenoid*, încercând să arate ce e dincolo de jocul postmodern al recompunerii unei autobiografii contrafactice. Mai mult decât simplă autoficțiune, *Solenoid* este o „autoficțiune maximalistă” (Mironescu 2021): o încercare de reconstituire a biografiei eului profund, dar și o hipertrofiere a acestuia până la crearea unui mit personal care modifică substanțial reprezentările sinelui și ale lumii. Prin alternarea unor descrieri hiper-realiste și a obiectelor suprarrealiste, a unor motive science-fiction și a scenariilor biblice, proza lui Cărtărescu, de la *Nostalgia* și *Orbitor* la *Solenoid*, evoluează către transrealism, un mod narativ ce pune în relief obsesia transcendenței care marchează protagoniștii acestor proze. Analiza urmărește felul în care temele sinelui (corporalitate, memorie, biografie, scriitură) sunt subordonate unui proiect metafizic, unei teme escatologice care comprimă spațiul și timpul, generând o serie de paradoxuri: o mesianicitate fără mesianism (Derrida), o narațiune apocaliptică lipsită de perspectiva eternității, o dimensiune metafictională ce chestionează rostul literaturii și caută constant ieșirea în afara textului chiar/simultan cu în procesul de creare a labirintului textual.

Cuvinte-cheie: *autobiografie, autoficțiune, escatologie, memorie, mit.*

Proza lui Mircea Cărtărescu prin lentila autoficțiunii

Autoficțiunea este doar una dintre multiplele chei de lectură cu care a fost descifrat romanul *Solenoid*, publicat de Mircea Cărtărescu în 2015. Este, poate, și cea mai fertilă abordare: mai întâi, datorită succesului de care se bucură textele etichetate ca autoficțiuni, în spațiul literar occidental și autohton, mai ales după anul 2000¹. Din perspectiva istoriei literare, romanele lui Cărtărescu anticipează explozia ego-prozei douămiiste, cu care ar avea în comun recuperarea biografiilor din comunism, cu un interes special pentru copilărie și adolescență, aureolate nostalgic. În al doilea rând, dimensiunea autoficțională se dovedește fertilă datorită multiplelor detalii referențiale, care fac trimitere la elemente din biografia autorului, bine-cunoscută cititorilor (Bucureștiul anilor '80, participarea la Cenaclul de Luni, devenit în roman Cenaclul Lunii, anii de profesorat la o școală de la periferia capitalei ș.a.m.d.). Și, nu în ultimul rând, acest tip de lectură reactualizează teme și motive comune prozei cărtăresciene „autoficționare” (de la *Nostalgia* și *Travesti*, la trilogia *Orbitor*), pe care *Solenoid* le dezvoltă, conform declarațiilor autorului, într-o altă dimensiune a epicului.

Dacă privim opera lui Mircea Cărtărescu, în întregul ei, generată de „această insațiabilă și frustrată dorință de a rosti eu(l), de a-l pune în abis, de a-l multiplica fractalic, până la nebunie”, proza ne apare ca o „uzină existențială, athanorul unui subiect care și-a recăpătat conținutul.” (Pîrjol 2014, 134). Doar că macrotema identității nu cristalizează în maniera clasică a biografiei, ci presupune o construcție laborioasă, adunare a fragmentelor, memorie care nu recuperează, ci mai degrabă inventează trecutul, temă dezvoltată anterior în ample pasaje metatextuale în trilogia *Orbitor*.

Lectura trilogiei ca „biografie atipică”, cum propune Florina Pîrjol, în care epicul autobiografic nu este însoțit de intenția reală a mărturisirii, ci demascat drept „puerila, jalnica iluzie a realității”, facilitează un proces de construcție a unui eu autoficțional care, lipsit de „unicitatea” (singularitatea) eului autobiografic, se recompune, se relativizează și se reinventează în permanență între cele două lumi, fiecare virtuală pentru cealaltă.” (Pîrjol 2014, 136, 144).

Perspectiva aceasta capătă o nouă dimensiune în analiza *Solenoid*-ului, unde metaforele specularității se literalizează prin implicarea în text a teoriei realităților alternative. Formula particulară a romanului este dată, așadar, de combinarea a trei ingrediente: figurile oglinzirii, definițiile autoficțiunii și teoria universurilor paralele.

Abordările teoretice ale autoficțiunii² reiau statutul paradoxal al acesteia, considerând-o un „pact cu bună știință contradictoriu” (G. Genette). Sau, așa cum argumentează Florina Pîrjol, în ampla lucrare dedicată autoficțiunii, aceasta presupune încheierea simultană „a două tipuri de pact, referențial și romanesc” (Pîrjol 2014, 42).

¹ Pentru o prezentare detaliată a „valului autoficțional” din literatura română, în context istoric, v. studiul lui Radu Pavel Gheo din prezentul volum, la care vom face trimitere în continuare. Pentru o dezvoltare extinsă a conceptului de *autoficțiune* și adoptarea sa extinsă în lucrările de limbă engleză, v. volumele lui Hywel Dix invocate în bibliografia prezentului demers critic.

² Pentru o survolare a metamorfozelor termenului în zona criticii și a teoriei literare, cf. studiul lui Radu Pavel Gheo din prezentul volum, precum și capitolul introductiv din cartea Florinei Pîrjol (2014, 15-70).

În formularea lui M. Darrieussecq, autoficțiunea începe ca autobiografie și continuă ca un roman la persoana întâi.

Definițiile din zona teoriei literaturii, deși aplicabile romanului din 2015, se complică dacă introducem în ecuație teoria relativ recentă a universurilor paralele, care se află în miezul construcției romanești a lui Mircea Cărtărescu. Paradoxul formulat de Gérard Genette („Eu, autorul, o să vă povestesc o întâmplare al cărei erou sunt eu, dar care nu mi s-a întâmplat niciodată” (1994, 152)) devine „eu, anti-autorul (care nu sunt cel de pe copertă, deși împărțim același nume și același ADN), o să vă povestesc o întâmplare care nu mi s-a întâmplat niciodată în universul vostru (al cititorilor), dar care e pe de-a-ntregul reală în universul meu”. Prin urmare, distincția dintre real-literar, biografic-ficțional, cu care operează teoreticienii, devine inoperantă, în această teorie a lumilor „care se bifurcă”.

Dacă în *Mendebilul* sau în *Orbitor* „Mircea” poate fi citit ca un dublu ficțional, iar textele, ca recuperare a vocii celui care le-a creat, în *Solenoid* paradoxul intuit inițial se adâncește: mărturia eului din text începe ca anti-biografie („N-am văzut lumina zilei într-o zi de iunie din 1956. O văd abia acum, în imaginație.” (153)) și continuă cu toate datele „reale” răsturnate în negativ, într-o realitate alternativă: una în care scriitorul aspirant a fost desființat în „Cenaclul Lunii” după lectura poemului *Căderea*, de către „Marele critic”, în care non-scriitorul a rămas „un biet profesor de școală generală” de la periferia Bucureștiului, unul în care Revoluția din 1989 n-a avut loc. Însă, în pofida acestor afirmații, recurente în roman, cititorul știe că, de fapt, citește textul celuilalt, al geamănului celebru, și că doar acesta (celebritatea repudiată) putea să scrie cartea, singura pe care, în lumea noastră, o putem citi, întrucât una din consecințele acestei teorii este neintersectarea universurilor: după bifurcarea lumilor, cele două trasee biografice nu se mai întâlnesc, prin urmare, tot ce citim e doar imaginarea acelei „alte vieți” pe care autorul ar fi putut-o avea¹.

Din perspectiva temelor și motivelor care circulă liber în proza lui Mircea Cărtărescu, este relevantă, în primul rând, ambiția (și neputința) de a scrie Totul – ca traumă generatoare de discurs autoficțional, în interpretarea Florinei Pîrjol. În viziunea acesteia, scrisul devine „un mijloc de a transmite *live* [...] de pe câmpul de luptă al bătăliilor interioare.” (Pîrjol 2014, 138), depășind prin aceasta nu doar limitele eului, ci și pe cele ale literaturii. Pentru că încercarea (ratată) de a spune Tot(ul) adevărul despre sine transformă literatura în „teratologie”, într-o explorare a monstruosului. De asemenea, metaforele speculare, motivul dublului, al geamănului, accentuând ideea unui eu fracturat, scindat, își găsesc locul în acest „monolog uriaș ce conține toate punerile în abis ale unui eu multiplu.” (Pîrjol 2014, 138). Paradoxal însă, prin transgresarea limitelor umanului, proza lui Cărtărescu „depășește ambițiile textualiste, devine o călătorie mistică, aproape un (neînțeles, pentru că profund personal) hagialăc.”

¹ Este interesant cum, în *Solenoid*, unde se renunță la formula realismului magic, recognoscibilă încă pe alocuri în *Orbitor*, și care presupune tratarea realului ca fabulos și a detaliului neverosimil în cheie realistă, se multiplică o structură paradoxală similară, prin tratarea materialului autobiografic ca ficțiune a unei realități alternative, în vreme ce anti-biografia e tratată în cheie hiperrealistă.

(Pîrjol 2014, 138). Proiectul scrierii ca mântuire, ca salvare, prin scris, tocmai de impostura literaturii, e formulat în chiar prologul *Nostalgiei*, reluat în *Orbitor* și dezvoltat în *Solenoid*, idee la care vom reveni în această analiză.

***Solenoid* în oglinzile receptării**

La un deceniu de la apariția cărții, putem afirma că romanul a polarizat discursurile critice mai mult decât orice alt text semnat de Mircea Cărtărescu¹: o parte a criticii de întâmpinare (preluând cheia sugerată de scriitor și editor) a elogiât romanul, în dimensiunea sa metafizică, vizionară, de carte-evanghelie, văzând în *Solenoid* o revenire spectaculoasă a autorului. Din această perspectivă, *Solenoid* este o operă care confirmă adevărata măsură a autorului ei (Cezar Gheorghe), o *summa* de teme și motive (A. Dinițoiu), cheia de boltă a nuvelor și romanelor sale (I. Pârvulescu) dar și „o carte fără pereche chiar și în creația lui Mircea Cărtărescu. Este portretul artistului la maturitate, când pune în cauză totul, începând chiar cu arta și scrisul și când încearcă din toate puterile minții sale să rezolve uriașa ghicitoare a lumii.” (Pârvulescu 2016, 72).

Vocile mai rezervate văd în reluarea temelor și motivelor semnele „manierismului” (Crețu 2016), ale unui „epigonism deconcertant” (în trena unor U. Eco sau Th. Pynchon), alimentat de „fantezme *high romanticism* reciclate postmodern” (Burța-Cernat 2016), sau citesc *Solenoid* în prelungirea *Orbitor*, ca „o mare mistificare de sine, decantată din orgoliul ucronic al anonimității.” (Borbély 2016, 77).

Din zona studiilor academice se remarcă articolul lui Andrei Terian (2020), în care *Solenoid* e citit ca roman al maturității târzii („*late career novel*”), precum și articolul lui Doris și al Andreei Mironescu (2021), în care cercetătorii analizează romanul ca „autoficțiune maximalistă” – ambele demersuri fiind încercări remarcabile de integrare a romanului în categorii globale, comparabile cu perspectiva *world literature*.

Perspectiva auctorială

Aceste încercări de relansare par să fie anticipate de Cărtărescu însuși prin scrierea cărții (dacă admitem ipoteza lui A. Terian), dar își găsesc confirmarea și în declarațiile autorului, ulterioare reeditărilor și traducerii cărții în spaniolă și franceză.

„Cred foarte tare în *Solenoid*, este romanul meu <de bravură>, în care am spus tot ce-am avut de spus după o viață de om. Cartea are un potențial nu doar de roman <de autor>, ce speră la un succes de stimă, ca alte cărți ale mele, ci un mare potențial de pătrundere reală pe piața internațională, potențial încă nerealizat deplin, dar care se va împlini. E o carte a condiției umane, un roman total, o carte cum nu prea se mai scriu azi. Și aici nu vorbesc de valoarea ei, ci de tipul de carte pe care-l

¹ Dosarele critice din revistele „Vatra” (1-2/2016) și „Observator cultural” (810-811/2016), din care am extras aprecierile, sunt un exemplu relevant pentru dimensiunea dezbaterii.

reprezintă. Cred că oricine mai citește literatură îi poate înțelege sensul și mesajul. Nu cred că o carte românească a fost receptată mai bine în lume decât a fost *Solenoid* în acești doi ani.” (Mischie 2019).¹

În același interviu Cărtărescu insistă asupra receptării romanului nu doar în România, ci și în spațiul francez, ca apariție editorială de excepție: „Cartea a fost o vedetă a toamnei editoriale franceze², [...] ar fi trebuit să ia și Prix Médicis – și, cred, numele meu s-a impus, în fine, în memoria literară franceză, atât cât ea există. Dar ce memorie mai există în această civilizație a clipei?” (Mischie 2019). Iar în momentul în care discută receptarea romanului în spațiul românesc, aprecierile la adresa criticilor se traduc, de fapt, tot ca autoapreciere: „M-a mirat, cu acea ocazie, cât de bună este, de fapt, critica românească actuală *când are despre ce vorbi* (s.n.), ce extraordinari critici universitari avem.” (Mischie 2019). Dacă privim aceste declarații (împreună cu ale editorului Gabriel Liiceanu) și ca strategii de *marketing*, putem considera volumul o încercare de reinventare a carierei.

Interpretarea pe care o dezvoltă Andrei Terian, citând studiile lui Hywel Dix, include *Solenoid* în categoria „*late career novel*”³: utilizând în analiza literară teorii din zona studiilor de construcție a carierei, Andrei Terian interpretează strategia (meta)narativă a romanului ca o încercare de relansare, de ocupare a unei poziții prestigioase în cadrul canonului internațional. Jonglarea cu rolurile de Profesor-Scriitor-Căutător, rescrierea propriei narațiuni identitare prin accentuarea tensiunii dintre biografie și vocație și repudierea „literaturii” instituționalizate, statutul geocultural marginal ca poziție ce ar favoriza autenticitatea demersului de căutare a unui sens mai profund al existenței sunt doar câteva elemente care susțin interpretarea romanului în această cheie. Pe lângă tema explicită a carierei și a reperelor autobiografice invocate, care accentuează caracterul retrospectiv al narațiunii, sunt relevante și reluările tematice (pe care le-am amintit anterior), rescrierea operelor anterioare într-o nouă perspectivă, precum și îmbinarea particulară a ficționalului și biograficului. Redundanțele structurale multiple (Iovănel 2021, 374) sunt remarcate, la nivel de autopastișă sau chiar de autocitare, în exemplele din *Orbitor* și *Solenoid* pe care le comentează Terian. Protagonistul romanului, după eșecul în cariera de scriitor

¹ De adăugat receptarea pozitivă a romanului în spațiul occidental, odată cu traducerea în engleză, semnată de Sean Cotter, în 2022. Premiile FIL Award (2022) și Los Angeles Times Book Prize for Fiction (2022) urmate de prestigiosul International Dublin Literary Award (2024) confirmă succesul în plan internațional al cărții.

² Traducerea în franceză (Laure Hinckel) a primit Prix Transfuge (2019) du meilleur roman européen și Prix Millepages (2019) (catégorie roman étranger), fiind nominalizat și între titlurile finaliste pentru Prix Médicis.

³ “The late-career stage need not be seen as one of decline but can be better understood in a relational sense, in the full context of a career as a whole, where the lateness of the stage is defined by what has come before and is not merely an effect of age. (Dix 2017, 5). In other words, the late-career stage designates that particular stage in a career when authors attempt to build a dialogue between their most recent works and the works that brought them to the forefront, thus enacting a backward, retrospective reading.” (Terian 2022, 326).

își rescrie biografia de „căutător” al sensului vieții, miza fiind transcenderea planului comun al existenței. Rescrierea biografiei din poziția scriitorului marginal ar fi parte din strategia lui Mircea Cărtărescu de a accede la poziția de scriitor mare, de impact global. Încă în stadiu ipotetic la momentul scrierii studiului lui Terian (2020), strategia se vede confirmată prin receptarea traducerii în engleză și prin colecția de premii acordate până acum (v. *supra*).

Scriitorul și proiecția ficțională

Premisa incitantă a lui A. Terian tensionează lectura, pentru că implică juxtapunerea a două perspective divergente: declarațiile autorului real, scriitor de succes aflat în căutarea unei recunoașteri incontestabile pe scena internațională, contrazic declarațiile protagonistului, autorul ratat din *Solenoid*. Punctul de bifurcație al universurilor este „seara de 24 octombrie 1977 la Cenaclul Lunii, care se ținea pe-atunci în subsolul Facultății de Litere”. Seara care l-a consacrat ca viitor poet pe Cărtărescu¹ devine seara eșecului existențial în autobiografia contrafactuală din *Solenoid*. Scena este descrisă ambiguu, ca izbăvire de ipocrizie, și ca șansă a nașterii adevăratului eu, dar și ca blestem. O traumă nicicând depășită, la care personajul anti-scriitor, cum se numește el însuși, revine în nopți auto-torturante. Lectura poemului *Căderea* trebuia să fie, din declarațiile personajului:

„...o colosală, înmărmuritoare cascadă între escatologic și scatologic, o scară metafizică [...] amalgam de patristică și fizică cuantică, genetică și topologie. Era, în fine, singurul poem care făcea universul inutil, îl trimitea la muzeu, cum locomotiva electrică o trimisese pe cea cu aburi. Nu mai era nevoie de realitate, de elemente, de galaxii. Exista *Căderea*, în care pâlpâia și trosnea cu o flacără veșnică Totul.” (Cărtărescu 2015, 32).

Însă lectura din cenaclu, potențiala rampă de lansare a scriitorului aspirant (cum s-a și întâmplat în biografia reală a autorului), este dur criticată, poemul (și, împreună cu el, viitorul scriitor) este desființat de către colegi și de către „Marele critic” care prezida Cenaclul Lunii. Momentul decisivei afirmări a lui Cărtărescu în cadrul generației sale devine, în anti-biografia din *Solenoid*, un eșec răsunător:

„Nu am putut niciodată trece de trauma asta. În biata mea memorie, carbonizată și spintecată de nenoroc, n-a dispărut nimic din ce-am trăit în seara aceea. Placa turnantă a vieții mele. Atunci, în acea oră nici măcar de măcel feroce: de măcel într-o doară, disprețuitor și cu zâmbetul pe buze, moneda a căzut pe partea greșită, bățul mai scurt mi-a rămas în mână și cariera mea de scriitor a continuat, poate, într-o altă lume posibilă, înfășurată-n glorie și splendoare (dar și conformism, falsitate, înșelare

¹ Vezi relatările lui Daniel Puia-Dumitrescu (2015, 269) și ale lui Cosmin Ciotloș (2021, 59) care, dimpotrivă, vorbesc despre succesul total al poemului, care i-a adus între congeneri rolul de lider, consfințit și de introducerea poemului în volumul de debut, *Faruri, vitrine, fotografii* (1980). Nicolae Manolescu (2008, 1341) îl consideră chiar centrul de greutate al acestui volum.

de sine, superbie, dezamăgire), dar aici a rămas doar ca o promisiune ne-implinită vreodată.” (Cărtărescu 2015, 38).

În text, întreaga existență a personajului (non)scriitor se construiește în jurul evenimentului traumatic, o traumă imposibil de asimilat, care vine să contrazică celelalte afirmații ale aceluiași personaj despre inutilitatea literaturii și despre capcanele gloriei („În sute de nopți de nesomn am ruminat apoi același scenariu rocambolesc: i-am urmărit și i-am pedepsit pe toți cei ce mi-au batjocorit poemul și mi-au distrus viața.” (47)). Destinul ipotetic al scriitorului seamănă izbitor cu biografia reală a lui Cărtărescu însuși, un destin râvnit și repudiat totodată, întrucât celebritatea blochează accesul la revelație. Multe pasaje din roman descriu statutul scriitorului-vedetă, în pasaje izbitor de asemănătoare cu realitatea la care suntem martori; referirile la „lumea lui” sunt, indiscutabil, referiri la „lumea noastră” și la statutul scriitorului Mircea Cărtărescu în peisajul literar actual:

„Dacă poemul meu, *Căderea*, ar fi fost primit bine în ședința Cenaclului Lunii din acel noiembrie-ndepărtat, azi aș fi avut poate zece cărți cu numele meu pe copertă, romane și poeme și eseuri și scrieri academice, aș fi fost poate în manuale și-aș fi fost invitat la târguri de carte în îndepărtate țări nordice. (Cărtărescu 2015, 277)

Într-adevăr, scriitorul de la prezidiu ar fi arătat mult mai tânăr decât mine. Ar fi avut siguranța pe care ți-o dau prestigiul și opera, contestate zilnic de corul denigratorilor din lumea literară, și totuși incontestabile. Ar fi vorbit simplu, căci complex și subtil vorbeau oricum cărțile lui. Și-ar fi permis să fie modest și cald cu o lume mărunță despre care n-ar ști și n-ar vrea să știe nimic. Ar fi dat apoi autografe (Dumnezeule, să dai autografe!), iar eu aș fi stat la o lungă coadă cu cartea lui în mână, gândindu-mă că ar fi putut fi cartea mea.” (Cărtărescu 2015, 40).

Teoria universurilor paralele explică crearea acestei lumi ficționale, în oglindire răsturnată față de „lumea reală” (a realității noastre, a cititorilor), o lume pe care o vedem descrisă în interstițiul lui „ce-ar fi fost dacă”, și care constituie materialul autoficționalizării în negativ a biografiei reale:

„Nu știu cum arată acum lumea lui, deși poate ne desparte doar o membrană infinit de subțire. Poate-acolo dictatura a căzut de mult [...]. Poate-n lumea scriitorului îndepărtat și celebru ce poartă numele meu nu s-a auzit de școala 86, deși ea există și-acolo, mărginașă ca insulele Marchize sau ca Hyadele, purtându-și inutila aseasonare de belferi ca niște sarcopti ai răiei în subterana lor dermică.” (Cărtărescu 2015, 566).

Însă deosebirea esențială nu ține de cariera de scriitor celebru în opoziție cu cea de profesor anonim, ci de posibilitatea sau imposibilitatea revelației. „Membrana infinit de subțire” nu doar că împiedică intersectarea lumilor, dar schimbă radical statutul ontologic al protagoniștilor. Întrebările retorice ale personajului de/din roman

adresate dublului real („I s-ar fi desprins solzii adulației publice de pe ochi [...]. Dar văd scriitorii ceva vreodată? Se deschid vreodată ușile lor pictate pe zidul infinit de gros al celei noastre de condamnați la moarte?” (565)) sunt reluate, cu răspunsul negativ inclus, în pasaje descripțiv-anticipative, care, citite în literă, transformă întreaga literatură cĂrtăresciană, pretins vizionară, într-un ornament inofensiv:

„Oricum, el continuă să scrie, să tatueze pieile cărților, înșesându-le cu lucruri frumoase și inutile, atroce și inutile, enigmatice și inutile pentru care oamenii îl admiră, cum îl admiră pe cel care jonglează cu zece farfurii deodată sau pe cel care ridică haltere de sute de kilograme sau pe cea cu sânii cei mai mari. Ca toată muzica, toată pictura, toată gândirea, toată rugăciunea și toată judecata lumii lui, cărțile sale rămân înăuntru, sunt inofensive și ornamentale, fac închisoarea mai acceptabilă, salteaua mai moale, hÂrdăul mai curat, gardianul mai uman, securea mai ascuțită și mai grea.” (CĂrtărescu 2015, 566).

Semnificativă este, în această lectură în oglindă a declarațiilor auctoriale și a afirmațiilor dublului ficțional, subminarea reciprocă a celor două instanțe: protagonistul ratat ca scriitor în spațiul public, dar Căutător al veritabilei „ieșiri” declară literatura o mistificare a sinelui, o păcăleală. În vreme ce scriitorul Mircea CĂrtărescu, în universul pe care-l locuim, consideră literatura o veritabilă formă de cunoaștere. Și declară că a reușit în *Solenoid* „ieșirea”, altceva decât literatura, marea evadare. Pariul pare a fi, pentru Mircea CĂrtărescu, cel care împarte același univers cu cititorii, încercarea de a fi, *simultan*, un scriitor de succes și un autor de „evanghelie”, care reia, în interviuri, cu replici izbitor asemănătoare cu ale personajului non-scriitor din carte, o teorie a literaturii ca non-literatură, sau ca altceva decât literatură. Respingând etichetarea lui ca „oniric” sau „postmodern”, CĂrtărescu scoate literatura sa din zona „jocului gratuit și sofisticat”:

„Cred că literatura e o formă de cunoaștere la fel de bună ca matematica, știința, filozofia, teologia, desfrânarea sau asceza. Scriind, încerc să-nțeleg animalul în pielea căruia trăiesc, spiritul în mintea căruia gândesc: pe mine însumi [...]. Eu nu caut o supra-realitate, ci vârful incandescent al șirului nesfârșit de supra-supra-supra-supra-realități dezvoltate asimptotic una din alta.[...] Pentru mine, ultimul roman publicat e aproape un miracol, nu speram să mai ajung vreodată la limita limitei puterii mele de a scrie. Prin *Solenoid* cred că am reușit străpungerea zidului estetic al altor cărți ale mele și ieșirea spre domenii care nu mai țin cu totul de literatură. E echivalentul tăierii pânzei tabloului de către Fontana. [...] *Orbitor* a fost cea mai completă cartografiere a minții mele, cu pagini pe care eu nici în vis nu sper să le pot egala, dar *Solenoid* e spargerea țestei în țândări, e marea evadare.” (CĂrtărescu 2016, 44).

Miza literaturii, așadar, pare să fie, în ambele universuri, una metafizică și soteriologică, întrucât promite cunoașterea și izbăvirea de nimicnicie, cu deosebirea esențială că, în lumea noastră, Mircea CĂrtărescu jonglează cu ambele ipostaze, de

scriitor și de Căutător: se poate bucura de recunoașterea valorii sale în rândul criticilor și al publicului larg, fără ca aceasta să îi interzică accesul la revelație sau să-l transforme într-un impostor metafizic, cum pare să susțină dublul său ficțional din *Solenoid*.

***Solenoid* și *Ruletistul*. Stranii coincidențe**

Lectura declarațiilor auctoriale intrigă, dacă o integrăm în ansamblul prozei cărtăresciene. Deși am amintit anterior de recurența motivelor care susțin lectura în cheie autoficțională, iar A. Terian remarcase o altă serie de redundanțe¹, pe care le justifica din perspectiva teoriilor de construcție a carierei, afirmațiile, care poartă vizibil aura revelației, prin excelență irepetabilă, se regăsesc nu doar în *Orbitor*, ci și în *Ruletistul*, povestirea-prolog a volumului de debut². Dacă vom reciti în oglindă afirmațiile personajului din *Ruletistul* și cele ale personajului din *Solenoid*, având ca reper foița de turnesol a biografiei reale, simetriile prin anticipare, respectiv prin retroproiecție, sunt izbitoare: în proza din 1989 personajul e un scriitor ajuns celebru. Fragmentele care descriu succesul personajului-narator pot fi citite retrospectiv, ca o stranie anticipare a propriei biografii și a destinului de vedetă a lumii literare, construit în următoarele trei decenii și jumătate, prin volumele publicate și premiile primite, dar reiterate și în interviuri, astfel încât diferențierea personaj-autor devine problematică:

„Cam pe atunci mi-au apărut mie primele povestiri în reviste și, după un timp, primul volum de povestiri, pe care îl consider și azi cel mai bun lucru făcut vreodată de mine. Eram pe atunci fericit pentru fiecare rând pe care îl scriam, mă simțeam în concurență nu cu cei din generația mea, ci cu marii scriitori ai lumii. Am intrat, cu încetul, în conștiința publicului și în lumea literară, am fost adulat și negat violent în proporții egale. M-am căsătorit prima dată și, în fine, am simțit că trăiesc. Asta mi-a fost de altfel fatal, căci scrisul nu prea se împacă, de obicei, cu belșugul și fericirea.”³ (Cărtărescu 2000, 11).

Într-o simetrie inversă, în *Solenoid*, un anti-scriitor imaginează o autobiografie fictivă, contrafactuală, care seamănă izbitor cu biografia oficială a scriitorului în carne și oase Mircea Cărtărescu, rezumată în cheie ironică, în câteva simboluri ale

¹ “This is precisely the defining particularity of *Solenoid*: it does not simply represent one <total novel>, but it is rather a total novel following another total novel (*Orbitor*), as well as an entire series of other writings falling more or less into the same category.” (Terian 2022, 329-330).

² Respinsă de cenzură, povestirea nu va apărea în volumul *Visul*, din 1989, ci în reeditarea din 1990, care recuperează și titlul cenzurat inițial, *Nostalgia*).

³ La fel, discursul ficțional al juriului care acordă premiul personajului-scriitor seamănă suspect, prin formulele clișeice, cu motivația jurului la acordare premiului Nobel, de care se face atâta caz în spațiul mediatic românesc, în pofida declarațiilor iritate ale autorului: „Eu însumi eram, o spun cu atâta dezgust încât nu pot fi bănuț de lipsă de modestie, un fel de vedetă care atrăgea privirile [...]. Niciodată nu se făcuse mai multă publicitate cărților mele, care deveneau tot mai groase și mai pe gustul lor: nobile, da, în primul rând nobile. Generoase, în primul rând generoase. Așa suna motivația juriului când mi-au dat Premiul Național: <Pentru umanitatea nobilă și generoasă a cărților sale, pentru deplina stăpânire a unei limbi expresive.>” (Cărtărescu 2000, 22).

canonizării: prezența în manuale, conferințele, invitațiile la târguri de carte internaționale. Remarcile actualizează însă notații din *Jurnalele* publicate de autor sau replici din interviuri: despre corul denigratorilor, despre vorbirea simplă, pe înțelesul auditoriului. Mecanismul pare să reproducă procedeul metalepselor ascendente, în care personajele își intuiesc cumva statutul și, transgresând nivelurile ontologice, ajung să își întâlnească, uneori, Creatorul. Dar și acest procedeu este ușor recognoscibil în jocurile textualiste exersate asiduu încă din *REM*, *Levantul* și *Orbitor*.

Într-o analiză comparată a celor două texte, *Ruletistul* și *Solenoid*, observăm similitudini frapante între declarațiile celor două personaje, deși statutul lor social-profesional diferă radical (la fel cum diferă și statutul autorului real, M. Cărtărescu, din 1989 față de cel din 2015). Naratorul din *Ruletistul*, personaj secundar, scriitor faimos, declară încă de la început:

„N-am să mai scriu niciodată nimic. Iar dacă totuși scriu rândurile astea, nu le consider nici pe departe literatură. Am scris destulă literatură, vreme de vreo șaizeci de ani nu am făcut decât asta, dar să-mi îngădui acum, la sfârșitul sfârșitului, un moment de luciditate: tot ce am scris după vârsta de treizeci de ani nu a fost decât o penibilă impostură. Sunt sătul să mai scriu fără speranța că mă voi putea vreodată depăși, că voi putea să-mi sar peste umbră.” (Cărtărescu 2000, 7).

Personajul din *Solenoid*, un anti-scriitor, ratat în circumstanțe rezumate mai sus (lectura în cenaclu a poemului *Cădere*), declară, la fel, că ceea ce scrie este altceva decât literatură (chiar dacă statutul de antiliteratură al mărturiei intră în conflict cu statutul de „carte de succes”, ambele simultan valide pentru cititor):

„Fiindcă subiectul ei e cu mult mai străin de literatură și mai înfășurat în jurul vieții, hrănindu-se din ea ca firul de volbură, decât al oricărui text care a fost vreodată așternut pe hârtie. Se-ntâmplă ceva cu mine, e ceva în mine. Altfel decât toți scriitorii lumii, tocmai fiindcă nu sunt scriitor, eu simt că am ceva de spus. Și-am s-o spun prost și adevărat.” (Cărtărescu 2015, 53).

Personajul din *Ruletistul* vede literatura ca autoiluzionare, întrucât literatura totală, ca scriere-de-sine adevărată, este o imposibilitate:

„E drept, până la un punct am fost cinstit cu mine, în singurul fel posibil pentru un artist, adică am vrut să spun despre mine totul, absolut totul. Dar cu atât mai amară a fost iluzia, căci literatura nu e mijlocul potrivit prin care poți spune ceva cât de cât real despre tine. De la primele rânduri pe care le așterni pe pagină, în mâna care ține stiloul intră, ca într-o mânășă, o mână străină, batjocoritoare, iar imaginea ta în oglinda paginii fuge în toate părțile ca argintul viu, așa încât din bobitele lui deformante se încheagă Păianjenul sau Viermele sau Famenul sau Unicornul sau

Zeul, când de fapt tu ai vrut să vorbești pur și simplu despre tine. Literatura e teratologie.”¹ (Cărtărescu 2000, 7).

Aproape autocitându-se², Mircea Cărtărescu reia ideea în *Solenoid*:

„Literatura e o mașină de produs mai întâi beatitudine, apoi dezamăgire. Ca scriitor te realizezi cu fiecare carte pe care o scrii. Mereu vrei să scrii despre viața ta și mereu scrii numai despre literatură. [...] Am fost mereu conștient că stilul (*care este mâna literaturii vârâtă în propria ta mână ca într-o mânășă* (s.n.), atât de admirat la marii mei scriitori), nu e decât raptus și posedare [...]. Că la sfârșitul unei cariere nu poți decât să constăți că n-ai spus nimic, cu mintea și cu gura ta, despre tine, despre faptele mărunte care-au format viața ta, ci mereu despre o realitate străină ție.” (Cărtărescu 2015, 51).

Sintetizând argumentele, în ciuda relației de simetrie inversă în raport cu statutul biografic al autorului real, din cele două momente al carierei (1989, 2015) personajele care scriu declară, similar, că ceea ce scriu nu e în niciun caz literatură, (deși fiecare susține că ar putea înălța un *bildungsroman* impresionant³) pentru că, spre deosebire de scrisul lor, literatura nu e în niciun caz o formă de cunoaștere, întrucât stilul (inevitabil) e scriere cu o „mână străină”, care transformă literatura în raptus, posedare, teratologie.

Ambii „scriitori” ficționali pot fi decipotați, deci, retrospectiv, ca proiecții auctoriale: având aceeași raportare ambivalentă la literatură, similară declarațiilor autorului: în fiecare din cele trei ipostaze, cel care scrie manifestă un dispreț fățiș pentru literatura mimetică, pentru ușile *trompe l'œil* pictate pe ziduri, care nu se deschid niciodată; fiecare declară că paginile scrise de el nu sunt în niciun caz literatură (deși, în universul real, la care ne raportăm inevitabil într-un proiect autoficțional, aceste scrieri au fost între timp „instituționalizate”, canonizate), dar sunt valoroase, deoarece conțin un proiect de nemurire:

„Am scris câteva mii de pagini de literatură – praf și pulbere. Intrigi conduse magistral, fanteze cu surâsuri galvanice, dar cum să spui ceva, cât de puțin, în această imensă convenție a artei? [...] Dar aceste zece-cincisprezece foi sunt altceva, alt joc. [...] Foile acestea cuprind proiectul meu de nemurire. [...] De asta, pentru că trebuie să gândesc, așa cum cel aruncat în labirint trebuie să caute o ieșire printre pereții mânjiți cu baligă.” (Cărtărescu 2000, 7-8).

¹ Ideea apare și în *Orbitor*: „nu voi ști niciodată dacă am fost, dacă sunt o călugăriță vorace, un păianjen visător pe picioroange nesfârșite sau un fluture de o frumusețe suprafirească.” (Cărtărescu 1997, 66).

² Procedul implică o exactitate suspectă pentru un autor care declară în repetate rânduri că nu își recitește vechile texte.

³ Oferim spre comparație citate din cele două texte: „Aș putea să înalț, numai cu figura lui înaintea ochilor, o schelărie ramificată enorm, un Babel de hârtie, un Bildungsroman de o mie de pagini.” (*Ruletistul*, p 10). „Aș fi putut scrie despre ele romane, dar romanul tulbură și ambiguizează sensul faptelor.” (*Solenoid*, p. 90).

„Am colindat prin miile de săli ale muzeului literaturii, mai întâi fermecat de arta cu care, pe fiecare perete, e pictată câte-o ușă, în *trompe l'œil*, [...] Fiecare ușă te păcălește și te dezamăgește, cu atât mai mult cu cât ochiul a fost înșelat mai tare. Sunt minunate pictate, dar nu se deschid. Literatura e un muzeu închis ermetic, muzeu al ușilor iluzorii [...] nicăieri în edificiul literar nu există deschidere și fisură. [...] Disperarea ta e a celui ce trăiește în doar două dimensiuni și e-nchis într-un pătrat, în mijlocul unei foi infinite.” (Cărtărescu 2015, 50-51).

În fine, lectura paralelă a povestirii și a romanului ne oferă o ultimă surpriză: pentru că, în pofida declarațiilor asemănătoare până la autocitare, și aici, precum într-o grădină a potecilor care se bifurcă, cele două personaje „joacă” diferit finalul: *Ruletistul*, în spirit textualist-postmodern, denudează convenția, prin chiar recunoașterea imposibilității depășirii ei: singura revelație posibilă e acceptarea statutului de personaj și consfințirea, în literă, a derrideenei „*il n'y a pas de hors-texte*”. Literatura e, în primul rând, un *joc* sofisticat și, dacă totul e literatură, măcar să-l jucăm frumos împreună, în spirit postmodern, autor-personaje-cititori, pare a spune la final scriitorul octogenar din *Ruletistul*. Singura mântuire e în învierea prin lectură („Așa îmi închei și eu crucea și giulgiul meu de cuvinte, sub care voi aștepta să revin la viață, ca Lazăr, când voi auzi vocea ta puternică și clară, cititorule.” (27)).¹

„Am vrut să arunc paginile astea adunate aici atât de fără sens. Dar ce poate face un om care a scris toată viața literatură? Cum poate ieși din arcanele stilului? Cum, cu ce instrumente, poți așterne pe-o pagină o mărturie pură, eliberată din carcerele convenției artistice? Să mă adun și să am curajul să recunosc: în niciun fel. Am știut asta de la început, dar, în viclenia mea de animal încolțit, am ascuns jocul meu, miza mea, pariul meu, de privirile tale. Pentru că, în cele din urmă, am mizat tot pe literatură.” (Cărtărescu 2000, 25).

Spre deosebire de admiterea ludicului ca principiu central al literaturii (în varianta optzecist-postmodernă din *Ruletistul*), în *Solenoid*, personajul declară (cum simultan o face, în interviuri ori cu prilejul lansărilor de carte, autorul însuși) că o carte adevărată e o evanghelie, că adevărații scriitori sunt cei prin care vorbește altceva decât propria voce, prin urmare, și în dimensiunea mistică, precum în cea ludic-umană, literatura e tot „raptus și posedare”. Paginile anti-scriitorului, considerate imposibile în lumea „celuilalt” dar livrate pentru lectură, fatalmente, în *Solenoid*, cartea scriitorului multipremiat, ambiționează să fie (simultan cu țintirea poziției de scriitor de succes, de către Cărtărescu):

„...o scriere în afara muzeului literaturii, o ușă adevărată mângălită pe aer, și prin care sper că voi ieși cu adevărat din propriul meu craniu. Un text pe care cel care dă autografe la întrunirile cu profesorii sau prin cine știe ce străinătați nici măcar nu l-a visat vreodată. (54) [...] o levitație deasupra paginii, un text pneumatic, fără nici

¹ Cărtărescu pune în discursul personajului jocul optzecist tipic, care narativizează teoriile *reader-response criticism*, cooptându-l pe cititor drept co-autor al textului.

un punct de atingere cu lumea materială. Știam că n-aveam să scriu nimic care să fie săpat în foaie, îngropat în șanțurile și canalele ei asemenea unor sarcopți semantici, așa cum scriau toți povestitorii, toți autorii de cărți <despre ceva>. Știam că nu trebuie să scriu cu adevărat decât Bibliei, decât Evaghelii, și că destinul cel mai mizerabil de pe pământ e al celui care-și folosește propria minte și voce ca să rostească vorbe care nu i-au fost niciodată dictate și puse în gură: falșii profeti ai tuturor literaturilor.” (Cărtărescu 2015, 416).

Concluzionând, după lectura paralelă a povestirii din 1989 și a romanului din 2015, observăm că Mircea Cărtărescu păstrează procedeele care l-au consacrat, se folosește (manierist) de jocurile textualiste bine cunoscute, schimbând însă miza: își constrânge cititorul să îl ia în serios, pentru că o revelație se cere primită, ea nu poate fi investită ludic.

Scenariul escatologic în *Solenoid*

Dacă ne raportăm la temele recurente din opera lui Mircea Cărtărescu, dimensiunea soteriologică este prezentă, din nou, încă din povestiri, reluată apoi în *Levantul* și augmentată în *Orbitor*, prin personajele care, depășindu-și statutul ontologic, își cunosc autorul: Nana, din *REM*, își întâlnește autorul în baraca de la periferia capitalei, într-o călătorie care transcende granițe temporale. În *Levantul*, pirații din Mediterana văd, deasupra paginii, ochiul lui „Dumnezeu” și, ulterior, în spectaculoase metalepse descendente și ascendente, își continuă aventurile în compania Auctorelui. Personajele din *Orbitor* află, prin aleși precum Herman, că sunt „popoare ale cărții” și că urmează să-și nască, în plan ficțional, Creatorul. Dacă pentru locuitorii din *Flatland* verticala e inexistentă, pentru că e de neconceput, pentru personajele cărtăresciene „trăind” în bidimensionalitatea paginii, o ieșire pe verticală echivalează cu răpirea la cer și vederea Creatorului. Însă în aceste texte revelația se „rezolvă” (se epuizează) în jocurile textualiste amintite mai sus.

În schimb, dacă aplicăm perspectiva metafizică autoficțiunii din *Solenoid*, textul este mult mai generos, narativizând spre final, într-un scenariu SF, toate trimiterile figurale la sarcopții râiei, presărate de-a lungul romanului.¹ În episodul memorabil al metamorfozării personajului într-un sarcopt care, coborât în infernul dermei, ar trebui să le ducă acelor creaturi monstruoase vestea cea bună (că de undeva, de deasupra, Zeul lor, Palamar, îi veghează, plin de iubire), neînțelegerea e deplină. Personajul își duce până la capăt destinul christic (coboară, propovăduiește iubirea, este martirizat, se „înalță” înapoi în lumea lui) iar concluzia experimentului e că mântuirea nu e posibilă, înțelegerea mesajelor din altă lume/dimensiune e percepută ca zgomot, ca oroare.

Așadar, este destul de greu de identificat „evanghelia”, vestea cea bună pe care o propovăduiește textul. Încă de la început ni se promite, pe toate căile „ieșirea”, dar în

¹ Sunt peste douăzeci de ocurențe metaforice ale termenului „sarcopt” înainte de episodul propriu-zis al metamorfozării personajului-narator.

Solenoid, orice încercare de ieșire din universul uman, tridimensional, este mai degrabă o anti-revelație, fie că e vorba de universul *macro*, al Zeilor (într-o scenă antologică, gigantica statuie a Damnării, articulând sonorități imposibile pentru urechea umană, îl strivește pe Virgil ca pe-un gândac), fie că e vorba de universul *micro*, al sarcopților râiei, condamnați la prizonierat etern în canalele dermice, fără să poată bănuși rolul mesianic al personajului întrupat, fără să aibă măcar organ sau limbaj pentru dumnezeire. Mult clamata transcendere a universului limitat, „spargerea țestei”, nu se împlinește.

În acest sens, afirmațiile lui Bogdan Crețu sunt relevante: *Solenoid* poate fi un spectaculos discurs despre... nimic, întrucât, din perspectiva întregii opere cärtăresciene de până acum, literatura e, oximoronic, un discurs autorevelat, care propune o automântuire (Crețu 2016).

În loc de concluzii

În ciuda repetatelor promisiuni în tonalitate mistică, sfârșitul romanului nu răspunde la nicio întrebare, dimpotrivă, multiplică dilemele. În deznodământ, manuscrisul este distrus: „Manuscrisul meu a pierit de mult în flăcări: știusese de mult că focul avea să fie singurul lui cititor. Scriu acum câteva foi finale, pentru ca lumea mea să nu rămână neterminată.” (821). Finalul se încheie (post)apocaliptic, cu imaginea Bucureștiului înălțat la cer, sub care se cascadează iadul, iar protagoniștii își proiectează salvarea prin fuga în pădure, în capela ruinată, „la adăpost de înspăimântătoarele stele”.

Deși ieșirea e întrezărită pe zid, manuscrisul este sacrificat, ca jertfă, ca ardere de tot în fața Statuii Damnării; ușa se închide și personajul își acceptă împăcat, pentru că este „legat prin frăție și iubire de toți semenii”, statutul de prizonier „în această vale” (835). Abia cu arderea manuscrisului, care promitea transgresarea limitelor, „începeam să am cu adevărat o viață”. Există însă o dilemă care ține de construcția epicului: pe tot parcursul romanului cititorului i se întreține iluzia că citește manuscrisul (nu literatura!) anti-scriitorului devenit Căutător al Adevărilor ultime. Dar dacă, așa cum aflăm la final, manuscrisul este jertfit în foc, rămâne întrebarea despre ce am citit, de fapt¹.

Având de inserat într-un demers hermeneutic toate declarațiile redundante și incongruente, confruntat simultan cu senzația de *déjà vu* și cu perspectiva unei „ieșiri” mereu promise, dar refuzate la final, cititorul se simte mai degrabă păcălit decât mântuit: reciclarea limbajului biblic, utilizarea unui asemenea arsenal religios impresionant e disproporționată față de miza meschină a relansării carierei, pe care o analiza Terian. Iar modul în care, consecvent, proiecția ficțională și persoana reală a scriitorului își invalidează reciproc afirmațiile, este deconcertant. Astfel încât, la final, actul interpretării rămâne suspendat între ispita ludicului (care ar părea o impietate în

¹ Jocul (personajele „ieșind din carte și din poveste” (821)) nu este străin de cel pe care îl practică Márquez în romanul *Un veac de singurătate*, unde granițele dintre lume și carte, dintre carte și manuscris (pergamentele lui Melchiade) devin incerte și raporturile de cauzalitate și succesiune sunt abolite.

acest templu al trans-literaturii) și tentația cunoașterii mistice (refuzată explicit prin soluția finală). Autorii și anti-autorii sunt, în funcție de realitatea alternativă în care ne plasăm, „narratori necreditabili” sau „profeți mincinoși”. Jocul dublei reflectări pe care îl propune autoficțiunea devine, în oglinda întoarsă a *Solenoid*-ului, o reflectare infinită, dând însă doar iluzia adâncimii, o grădină a potecilor care se bifurcă, fără a ieși însă din bidimensionalitatea paginii.

Referințe bibliografice

- Boldea, Iulian. 2016. *Mircea Cărtărescu: „Cred că literatura e o formă de cunoaștere la fel de bună ca matematica, știința, filozofia, teologia, desfrânarea sau asceza.”*, în „Vatra”, nr 1-2, p. 44-49.
- Borbély, Ștefan. 2016. *Solenoid*, în „Vatra”, nr 1-2, p. 75-79.
- Burța-Cernat, Bianca. 2016. *Post-scriptum la Căderea*, în „Observator cultural”, nr. 810/2016, ediție online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/post-scriptum-la-caderea-i/>, ultima accesare la 7 iunie 2024.
- Cărtărescu, Mircea. 1997. *Orbitor. Aripa stângă*. București: Editura Humanitas.
- Cărtărescu, Mircea. 2000. *Nostalgia* (ed. a 3-a). București: Editura Humanitas.
- Cărtărescu, Mircea. 2015. *Solenoid*. București: Editura Humanitas.
- Ciotloș, Cosmin. 2021. *Cenacul de Luni. Viața și opera*. București: Editura Pandora M.
- Crețu, Bogdan. 2016. *Literatura ca discurs autorevelat*, în „Observator cultural”, nr. 810/2016, ediție online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/literatura-ca-discurs-autorevelat-i/>, ultima accesare la 7 iunie 2024.
- Dinițoiu, Adina. 2016. *Calea regală a visului*, în „Observator cultural”, nr. 810/2016, ediție online, <https://www.observatorcultural.ro/articol/calea-regala-a-visului/>, ultima accesare la 7 iunie 2024.
- Dix, Hywel. 2023. *Autofiction and Cultural Memory*. Oxon: Routledge.
- Dix, Hywel. 2017. *The Late-Career Novelist. Career Construction Theory, Authors and Autofiction*. London: Bloomsbury Academic.
- Genette, Gérard. 1994. *Ficțiune și dicțiune*. Traducere și prefață de Ion Pop. București: Editura Univers.
- Gheo, Radu Pavel. 2025. *Câteva note despre autoficțiunea autohtonă*, în „Quaestiones Romanicae”, vol. XII, în prezentul volum.
- Gheorghe, Cezar. 2016. *Un amplu poem metafizic*, în „Observator cultural”, nr. 810/2016, ediție online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/un-amplu-poem-metafizic-i/>, ultima accesare la 7 iunie 2024.
- Iovănel, Mihai. 2017. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*. București: Editura Muzeul Literaturii Române.
- Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Mironescu, Andreea; Mironescu, Doris. 2021. *Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu's „Solenoid”*, în „The European Journal of Life Writing”, vol. X, p. 66-87.
- Mischie, Dana. 2019. *Mircea Cărtărescu: „Trăim un dezastru instituțional care ne distruge viețile și valorile.”*, în „Adevărul”, 31 decembrie, ediție online: https://adevarul.ro/cultura/carti/mirceacartarescuscritortraim-dezastru-instituional-care-distruge-vietilevalorile1_5dff6d805163ec427145fa59/index.html, ultima accesare la 7 iunie 2024.
- Pârvolescu, Ioana. 2016. *Solenoid. Tipătul vieții*, în „Vatra”, 1-2, p. 71-72.
- Pîrjol, Florina. 2014. *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*. București: Editura Cartea Românească.
- Puia-Dumitrescu, Daniel. 2015. *O istorie a Cenaclului de Luni*. București: Editura Cartea Românească.
- Terian, Andrei. 2022. *The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu's „Solenoid”*, în „Life Writing”, vol. 19, nr. 3, p. 323-340.

Gabriela GLĂVAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara) | **Literatura comparată.
Considerații (in)actuale**

Abstract (Comparative Literature. (In)current Considerations) The article aims to investigate several relevant aspects related to the state of the discipline of Comparative Literature, as they emerge from the spectrum of inquiries and interventions by authors who have imparted a particular dynamic to the field within the Humanities in recent decades. At the same time, I shall argue that it is necessary to explore new concepts and areas, such as posthumanism and digital humanities, which can position Comparative Literature as a discipline that amplifies and nuances the concerns of the Humanities in relation to the cultural paradigms of the present. This avenue of research could also contribute to the mapping of an allegorical notion of a biography of the discipline.

Keywords: *Comparative Literature, Posthumanism, the Humanities, Digital Humanities, the state of the discipline.*

Rezumat: Articolul își propune să investigheze câteva aspecte relevante legate de starea disciplinei *literatură comparată*, așa cum se conturează acestea din spectrul interogațiilor și intervențiilor unor autori ce au imprimat domeniului o dinamică aparte în sfera științelor umaniste, în ultimele decenii. Totodată, voi arăta că este necesară explorarea unor concepte și domenii noi, precum *postumanismul* și *digital humanities*, care pot conferi literaturii comparate poziția unei discipline ce amplifică și nuanțează preocupările științelor umaniste față de paradigmele culturale ale prezentului. O astfel de abordare poate contribui la conturarea unei posibile biografii alegorice a disciplinei literaturii comparate.

Cuvinte-cheie: *literatura comparată, postumanism, științe umaniste, digital humanities, starea disciplinei.*

Literatura comparată este, dintre cele patru mari domenii ale studiilor literare – teoria literaturii, critica literară, istoria literaturii și literatura comparată – cel care a traversat, probabil, cele mai dificile momente de relegitimare și readaptare la noile paradigme culturale și critice. Deși are o istorie îndelungată și o ancorare epistemologică suficient de solidă, din secolul al nouăsprezecelea și până în prezent, literatura comparată s-a aflat sub semnul unei duble subordonări: față de un principiu al deschiderii internaționale și globale, care i-a asigurat un spațiu prevalent în studiile literare; același câmp teoretic deschis, precum și o anumită flexibilitate teoretică au pus, nu de puține ori, sub semnul îndoielii rigoarea și coerența internă a unei discipline ce a fost nevoită să-și regândească, cu precădere în ultima jumătate de secol, metodologiile și instrumentarul critic. O biografie imaginară a domeniului presupune

recursul la delimitarea acelor momente și repere în care istoria disciplinei a fost scrisă din proximitatea imediată a turnurilor importante ce au marcat-o, precum întâlnirea cu studiile medicale umaniste sau cu *digital humanities*. Dacă în conturarea unei biografii este nevoie să adresăm „interogații despre relațiile dintre viață și scris, dintre eu și alteritate, dintre viețile individuale și istoriile colective” (Ní Dhúill 2020, 2), interogații similare trebuie să ghideze și conturarea biografiei unei discipline de prestigiul și impactul pe care îl au literatura comparată. Așa cum observa Hans Renders, biografia și metodele ei au fost utilizate pentru a explora diverse noțiuni și perioade istorice, de la Epoca Luminilor și modernism și până la sfere mai largi, precum procesul civilizației. Putem, așadar, contura, în linii largi, schița unei biografii a disciplinei *literatură comparată* mizând pe intersecțiile relevante ce îi pun astăzi în lumină flexibilitatea conceptuală și generozitatea metodologică.

Teoria lui David Damrosch despre literatura mondială are ca fundament o rețea universală operând ca un sistem complex, nu doar o mulțime aleatorie de texte ce au fost încadrate, în epoci și teritorii diferite, ca fiind literatură. Definiția acestei literaturi e reluată în diverse forme pe parcursul argumentării – astfel că poate fi definită negativ, nefiind „un canon fix de texte ci un mod de a citi, o formă de implicare detașată în viața unor lumi aflate dincolo de locul și timpul nostru” (Damrosch 2003, 281). În același timp, acest tip de scriere „are de câștigat prin traducere” (ibid.), păstrând, în diferite forme, specificul literaturii în care a fost creată.

Fără îndoială, literatura mondială este unul dintre cele mai discutate concepte teoretice din domeniul comparatismului de la ora actuală. Deși au trecut deja două decenii de la data apariției volumului lui David Damrosch, *What is World Literature?*, ecoul dezbaterilor s-a perpetuat până în prezent. O colaborare importantă a adus și literatura română în discuție – în 2017 a apărut volumul coordonat de Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian, *Romanian Literature as World Literature* (Bloomsbury). Literatura română poate constitui, așadar, un bun studiu de caz despre cum circulă, cum e tradusă și citită în lume o literatură „minoră”.

Interogațiile pe care specialiștii domeniului le adresează în mod regulat cu privire la obiectul și metodologia literaturii comparate (între altele) au început să apară, în ultimele decenii, sub forma unor cărți, texte, comunicate sau manifeste ce ajung să genereze dezbateri vii și controverse pe măsură. Alături de eseurile lui Pascale Casanova (*Republica Mondială a Literelor*, 1999) sau Gayatri Spivak (*Moartea unei discipline*, 2003), rapoartele Asociației Americane de Literatură Comparată, publicate o dată la zece ani, începând cu 1965, reflectă metamorfozele unei discipline ce încă își explorează fundamentarea instituțională.

Cele cinci rapoarte (Raportul Levin, 1965; Raportul Greene, 1975; Raportul Bernheimer 1993; Raportul Saussy, 2006; eseurile trimise și publicate în format electronic, pe site-ul ACLA, din 2014-2015) întregesc o panoramă complexă ce dovedește rolul de seismograf cultural al disciplinei, expunând, în egală măsură, modul în care aceasta se definește pe sine și este practică. Trei dintre cele mai recente rapoarte asupra stării disciplinei, publicate în 1996, 2004 și 2014, reflectă fidel

contextul dezbatărilor ce le-a animat – primul se intitulează *Literatura comparată în epoca multiculturalismului*, al doilea *Literatura comparată în epoca globalizării*, iar cea de-al treilea, cel mai recent, din 2014-2015, a fost publicat doar în format electronic, online, pe site-ul ACLA. Această nouă opțiune rămâne în vigoare și pentru ediția din 2024, la care sunt invitați să participe membri ai asociației din spațiul american, fără diferențieri în ceea ce privește gradul didactic sau instituția de proveniență. Mai mult, argumentul principal al acestei noi „decanonizări” (sau descentralizări) îl reprezintă faptul că, prin comparație cu alți ani, editarea acestui raport nu mai are ca principal coordonator un profesor de la o universitate din „Ivy League”, ci este realizată de o echipă.

Raportul despre „starea disciplinei” din 2014-2015 acoperă un spectru larg de interogații și explorări cu privire la modul în care domeniul literaturii comparate își ocupă locul în spectrul științelor umaniste, în arealul comparatismului, ca metodă, și al epistemei actuale în general. Michael Swacha propune, pe urmele lui Ali Behdad, o revizuire conceptuală menită să deplaseze centrul atenției spre noțiunea de *comparatism* ca nucleu al literaturii comparate, astfel că profesioniștii domeniului să adere la ideea că sunt în mod fundamental comparațiști ce „se implică în conturarea și realizarea unor idei într-un cadru intelectual comparatist” (Adresa prezidențială către ACLA din 2015). Având cinci mari ramificații – „Paradigme”, „Practici”, „Fapte și cifre”, „Ideile deceniului” și „Forme ale viitorului” – eseurile cuprinse în acest nou format al Raportului semnalează și deschiderea concretă spre digitalizare a domeniului, direcție dezbătută, de altfel, în câteva dintre intervenții.

La ora actuală, Asociația a lansat deja un apel la contribuții pentru raportul ce va fi publicat online în 2024, proiectul fiind divizat în șase secțiuni: „Limbi, fundamente, traducere”, „Teorii, paradigme, metode, cuvinte-cheie”, „Lumi, regiuni, minorități, geopolitici”, „Istории, temporalități, periodizări”, „Putere, justiție, etică”. Întrebările pe care editorii le-au lansat oferă o măsură adecvată a interesului pentru continuitatea unor teme și problematice perene – cum este, spre exemplu, cea a multilingvismului sau a metodelor de comparație – cu teme și direcții noi afirmate în ultimul deceniu. Pe lângă metodologii deja afirmate, sunt de interes influențele metodologice din zona științelor sociale, a medicinei, eticii, a digitalizării și a studiilor despre mediu. Relația dintre „național” și global rămâne esențială, așadar se impune o atentă explorare a modurilor în care au evoluat recent concepte și categorii precum literatura mondială, studiile regionale, minorități, diaspora, migrație, refugiați și, mai ales, ce impact a avut dinamica lor asupra literaturii comparate și a metodologiilor comparatiste. Categorii istorice și temporale, reprezentări și opoziții în tensiune (precum cea dintre istorism și prezentism) și-au sporit impactul sau au căzut în uitare. Forme hegemonice precum colonialismul, „indigenitatea”, etnia, rasa, genul sau clasa sunt vizate și supuse unei evaluări atente sub aspectul impactului pe care îl mai au asupra comparatismului. Și, mai puțin dezbătute în plan european, pentru Asociația americană sunt cât se poate de relevante aspect ce țin de piața muncii, programe și structuri curriculare, interes

manifestat de elevi și studenți față de studiul disciplinei, angajabilitatea și dinamica economică implicate de domeniul comparatismului.

Efortul colectiv al unui astfel de raport oferă o imagine polifonică asupra domeniului și certifică perpetua schimbare a geometriilor și strategiilor lui interne. Așa cum observă editorii volumului *Antologia Princeton a literaturii comparate. De la Iluminismul european la prezentul global (The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present)*, apărută la Princeton University Press în 2009, comparații s-au aflat nu de puține ori în avangarda teoriei literare, dar teoria însăși trebuie „teoretizată” și rediscutată periodic, dat fiind numărul și diversitatea diferențelor culturale aflate în raza intereselor sale (Damrosch, Melas, Buthelezi 2009, x). Mai mult, teoretizările actuale sunt conștiente de cauzele crizelor prin care a trecut disciplina în ultimele patru decenii, iar intenția este aceea de a netezi aceste asperități. Accentuarea unor direcții naționaliste, precum și amprenta multiculturalismului au fost identificate ca posibile cauze ale crizelor pe care literatura comparată le-a traversat începând cu anii ‘70 ai secolului XX (Dominguez, Saussy, Villanueva 2015, 9). Odată cu amplexarea pe care a luat-o studiul multiculturalismului în universități, s-a conturat o întreagă manieră critică a cărei principală țintă o reprezenta, de fapt, hegemonia eurocentrică și dominația canonului occidental.

Termenii fundamentali ai acestui discurs critic vizează competiția structurilor de putere, imperialismul, colonizarea, ierarhiile dominante și un anumit factor elitist reflectat în multiple stratificări discursive. Din perspectivă istorică, se poate argumenta că literatura și-a consolidat operele relevante într-o multitudine de limbi, iar acestea au circulat în afara conștientizării directe a unor structuri de putere ce gestionează relația dintre „centru” și „marginii”. Dominguez, Saussy și Villanueva remarcă, încă o dată, ceea ce a devenit evident în dinamica disciplinei încă din deceniul al șaselea al secolului trecut – disciplina nu poate gestiona echilibrat tensiunea dintre dimensiunea istorică și cea teoretică, iar prevalența uneia în defavoarea celeilalte a perturbat legitimarea acesteia ca formă autentică de comparatism, permițând alăturarea critică a unor opere din zone geografice și stiluri radical diferite.

René Wellek, prin îndemnul său de a recupera întâietatea „literarității”, sau, mai târziu, Paul de Man, prin favorizarea unui studiu retoric detașat de condiționările unui referent social sunt doar două dintre reperele unei direcții ce va fi tot mai mult contestată de susținătorii primatului determinantei culturale ce condiționează abordarea oricărui text. Alături de Edward Said, în această direcție se încadrează și alte nume importante ale criticii postcoloniale, pentru care dinamica relațiilor de putere dintre culturile dominante occidentale și cele mici, periferice, reprezintă sursa unei continue dezbateri – Gayatri Chakravorty Spivak sau Ngũgĩ wa Thiong’o fiind, în acest context, mereu invocați. Teoria lui Franco Moretti despre „literatura văzută de departe”, precum și considerațiile lui Pascale Casanova despre „republica mondială a literelor” oferă alternative importante la dependența de sisteme ale puterii ce reglează fluxul producției, circulației și ierarhiilor literare. „Moartea” disciplinei, despre care au scris

în anii '90 și 2000 Susan Bassnett sau Gayatri Chakravorty Spivak, a fost frecvent invocată în primii ani ai noului mileniu. Nu doar declinul disciplinei teoriei literare în universitățile americane, „asaltul” criticilor venind dinspre multiculturalism sau postcolonialism, ci și politicile administrative de nivel instituțional (cu precădere în universitățile americane) au contribuit la criza disciplinei. Claudio Guillén (1993) adaugă acestor preocupări și argumentul-umbrelă al politizării fără precedent a științelor umaniste, care a contribuit masiv la marginalizarea unei accepțiuni „tradiționale” a studiului literaturii în favoarea curentelor revizioniste și anti-canonice. În acest sens, se poate observa, alături de Dominguez, Saussy și Villanueva, că inclusiv înțelegerea parțială a mizelor deconstructivismului a accentuat neîncrederea față de arta literară, a cărei „voce” și legitimitate se pierde în incertitudinea și echivocul căutării sensului. Deconstructivismul a avut, din acest punct de vedere, un impact negativ asupra procesului de constantă reevaluare și relegitimare al studiilor literare în mediile universitare. În studiul *Cine sau ce se compară? Conceptul de literatură comparată și problemele teoretice ale traducerii* (*Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation*), Jacques Derrida marchează o serie de argumente importante ce se opun unei astfel de „lecturi reduționiste” (Dominguez, Saussy, Villanueva 2015, 12), menite să restabilească locul central al comparatismului în științele umaniste. Similar poate fi interpretată și pledoaria lui Edward Said din capitolul *Întoarcerea la filologie* (*The Return to Philology*) inclus în volumul *Humanism and Democratic Criticism* (2004).

În registrul *Teorii, paradigme, metode, cuvinte-cheie* (cu sensul de concepte de largă influență), coordonatorii raportului ACLA actual propun identificarea unor idei și noțiuni care fie s-au afirmat în ultimul deceniu, fie au trecut printr-o revalorificare sau reafirmare. Conectat acestui segment este cel ce vizează *Istorie, temporalități, periodizări*, propunând focalizarea asupra unor categorii istorice care sunt relevante la ora actuală pentru literatura comparată, asupra acelor perioade sau temporalizări care au intrat recent în atenția comparatiștilor. Un posibil răspuns ar fi legat de interesul și relevanța pe care postumanismul le-a trezit în sfera comparatismului și în domeniul literaturii comparate, interes accentuat în ultimii ani de reverberațiile transdisciplinare ale efectelor pandemiei de COVID din perioada 2020-2023. Acest moment de criză globală de sănătate a readus în prim-plan o serie de interogații ce vizează umanismul în epoca actuală și locul elementului uman în paradigma culturală și epistemologică a prezentului. Literatura comparată nu poate eluda, așadar, investigarea critică a tensiunilor din interiorul faliei umanism/postumanism, acestea având îndeosebi ecou în explorarea biopoliticii conturate în contextul recente crize sanitare, în proximitatea pandemiei și a semnificațiilor contagiunii.

Postumanismul soliciță o revizuire a umanismului universalist (și a conceptului de *om*, ca termen generic) și a modurilor în care elementul uman interacționează cu elementele non-umane ce coexistă cu noi pe planetă. Aceasta include lumea microbiologică, virușii și bacteriile, ca forme de viață concurente ce depășesc numeric considerabil populația umană. Creațiile tehnologice și inteligența artificială sunt, de

asemenea, integrate acestui cadru conceptual. Pandemia a fost rezultatul unei forme nefericite și greu incontrolabile de contagiune între lumea umană și cea animală. Granițele, mereu fluctuante, dintre acestea fuseseră distruse violent de practici comerciale abuzive și de o negare prelungită a efectelor poluării și a problemelor de mediu. Pentru a susține cadrul conceptual ce structurează acțiunea umană în raport cu alte forme de viață și modelele tehnologice ce simulează această acțiune, am putea invoca noțiunea de antropocen, desemnând o eră distinctă în istoria vieții pe planeta noastră, în care umanitatea a lăsat o amprentă probabil permanentă asupra naturii și mediului. Această perioadă, au remarcat teoreticienii, este „născută din iluzii antropocentrice ale separării noastre ontologice de natură” (Newman, Topuzovski 2021, 2). Odată cu declanșarea crizei globale provocate de COVID, multe dintre interogațiile postumanismului au pătruns în sfera imediatului, dobândind conturul unor imperative. Pe măsură ce virusul a închis lumea și a forțat oamenii să se retragă în interior, s-a conturat tot mai evident în spiritul momentului o perspectivă verticală, vizând, într-un sens mai larg, natura umană, în complexitatea și vulnerabilitatea sa esențială. Umanismul postula centralitatea elementului uman ca o manieră de descoperire și cercetare perpetuă, iar spațiul narativ a oferit adesea instrumentele adecvate pentru această aventură. Proximitatea conceptuală a postumanismului cu cadrul contagiunii și al epidemiilor este evidentă: experiența postumană implică nu doar o reconsiderare a noțiunii universaliste a umanului (sau a omului, ca figură centrală a umanismului), dar și a modurilor în care viața umană este interconectată cu elementele non-umane care coexistă, atât în spectrul natural, cât și în cel artificial, aici fiind incluși virușii sau creațiile tehnologice. Pandemia de coronavirus a reprezentat un semnal al crizei contactului dintre oameni și entități vii, microscopice, într-un context care fusese considerat periculos cu mult înainte de începerea la scară largă a acestei crize de sănătate publică. Practicile comerciale abuzive, exploatarea iresponsabilă a mediului și gestionarea neglijentă a contactului nostru cu speciile non-umane sunt doar câteva dintre elementele care ar putea desemna contextul postumanist în care a erupt pandemia. Antropocenul, înțeles ca o eră distinctă în istoria vieții de pe Pământ, în care efectele prezenței umane au lăsat o amprentă de neșters asupra naturii, a fost, de asemenea, privit ca un interval al crizei. Ștergerea bruscă a elementului uman din peisajele urbane în timpul carantinei a oferit o viziune nemaiîntâlnită a edificiilor materiale ale civilizației noastre, lipsite de animația care le integra într-un circuit vital. Efectele pandemiei au fost interpretate și regândite politic prin invocarea restricțiilor impuse în timpul carantinei, dar și prin observarea ascensiunii discursului populist și extremist. Teoriile conspirației, zvonurile și fricile iraționale au devenit aproape la fel de virale precum virusul. Pandemia a solicitat o reconsiderare a limitelor acțiunii și a condiției umane (Newman, Topuzovski 2021, 14). Deși pandemiile sunt cunoscute pentru impactul profund asupra istoriei, efectele unei astfel de crize sunt în mare măsură dictate de contextul în care aceasta are loc și pot fi adesea imprevizibile. O viziune optimistă asupra intervalului pandemiei ar putea discerne aspecte pozitive

(digitizarea și munca la distanță, printre altele) care s-au materializat datorită schimbărilor rapide ale societății în multe țări (Ağın și Horzum 2023, 2).

Natura intersecțională a umanioarelor digitale a încurajat discuții semnificative despre asemănările și paralelele care pot fi găsite între această nouă disciplină și domeniul literaturii comparate. Într-un studiu semnificativ referitor la conexiunile dintre cele două domenii, Quan Li (2022) le investighează dintr-o perspectivă cvadruplă, identificând cele mai relevante zone de contact: „istoriile disciplinare, structurile disciplinare, idealurile disciplinare și perspectivele disciplinare” (Li 2022), subliniind totodată că ambele sunt definite de „urmărirea persistentă a devenirii unei discipline independente” (ibid.).

Există un fundal solid în explorarea dimensiunii umaniste a *digital humanities*, iar includerea literaturii, în general, și a literaturii comparate, în particular, în acest nou mediu științific a fost realizată în termeni care evocă o turnură revoluționară, similară cu introducerea la scară largă a tiparului. Mai mult decât atât, sfera digitală a căpătat trăsăturile unui „nou ecosistem cultural, un apendice complex al civilizației în care toate relațiile și formele de comunicare s-au schimbat conform unui nou proces civilizator” (Doueih 2011, 2). Teoria lecturii la distanță a lui Franco Moretti, invocată frecvent în acest context, a contribuit, de asemenea, la formularea unei structuri conceptuale care a susținut afirmația sa radicală că „disciplina literaturii comparate poate servi drept motor pentru dezvoltarea umanioarelor digitale” (Moretti 2013, 122). Adam Hammond, în *Literatura în Era Digitală. O Introducere* (2016), abordează la rândul său probleme semnificative referitoare la așa-numita „falie” dintre tipar și digital, având drept scop „explorarea a ceea ce este în joc pentru literatură și studiile literare în tranziția de la formele tipărite la cele digitale.” (Hammond 2016, xvi). Mai recent, Bernard Franco a susținut că *digital humanities* „transformă literatura comparată prin permiterea analizei unor corpusuri foarte mari de texte” (Franco 2022, 83); acest aspect merită o discuție mai aprofundată, având în vedere modul inegal în care „corpora”, ca termen generic, poate fi înțeles și implicat în studiile comparative. Totodată, discuția poate explora noi valențe în intersecția dintre *digital humanities* și literatura comparată în lumina provocărilor importante implicate de digitalizarea arhivelor literare. Deși procesul a revoluționat documentarea la distanță, iar domeniul literaturii comparate a beneficiat semnificativ de pe urma turnurii digitale în accesarea arhivelor, încă persistă întrebări semnificative legate de acest proces. Care sunt câștigurile și dezavantajele evidente ale digitizării în cazul arhivelor literare? Cum afectează acest lucru activitatea cercetătorilor în domeniul literaturii comparate? Care sunt elementele care consolidează accesibilitatea reală, având un impact direct asupra dimensiunii calitative a cercetării în arhivele literare?

Rămân, prin urmare, de actualitate toate numeroasele interogații cu privire la modul în care literatura comparată își renegociază poziția în interiorul paradigmei umaniste, dacă a reușit să-și reafirme primatul în fața direcțiilor recente, interesate mai degrabă de identitate decât de estetic și canonicitate. Flexibilă, înzestrată cu granițe permeabile și o capacitate înăscută de a integra firesc metodele și dialectele

interdisciplinarității, literatura comparată poate fi gândită astăzi în termenii unei relegitimări depline.

Referințe bibliografice

- Ağın, Başak, Horzum, Şafak (Eds.). 2023. *Posthuman Pathogenesis: Contagion in Literature, Arts, and Media*. New York, London: Routledge.
- Casanova, Pascale. 2016. *Republica Mondială a Literelor*. București: Art.
- Damrosch, David, Melas, Natalie, Buthelezi, Mbongiseni (Eds.). 2009. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Dhúill, C. Ní. 2020. *Metabiography*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Domínguez, César Saussy, Haun, Villanueva, Darío (Eds.). 2015. *Introducing Comparative Literature New Trends and Applications*. London, New York: Routledge.
- Doueih, Milad. 2011. *Digital Cultures*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Franco, Bernard. 2022. "Between Waves and Trees: Digital Humanities and Comparative Reading of Texts" in Péter Hajdu and Xiaohong Zhang (Eds.), *Literatures of the Worlds and the Future of Comparative Literature*. Proceedings of the 22nd Congress of the International Comparative Literature Association, Brill.
- Guillén, Claudio. 1993. *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hammond, Adam. 2016. *Literature in the Digital Age. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Li, Quan. 2022. *Comparative Literature and the Digital Humanities: Disciplinary Issues and Theoretical Construction*, in "Humanities and Social Sciences Communications", volume 9, <https://www.nature.com/articles/s41599-022-01438-4>, accesat în 15 octombrie 2024.
- Martin, Mircea, Moraru, Christian, Terian, Andrei (Eds.). 2017. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic.
- Newman, Saul, Topuzovski, Tihomir (Eds.). 2021. *The Posthuman Pandemic*. London/ New York/ Oxford/ New Delhi/ Sydney: Bloomsbury Academic.
- Renders, Hans, Binne de Haan (Eds.). 2014. *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory and Life Writing*. Leiden/Boston: Brill, pp. 129-138.
- Said, Edward W. 2004. *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

Mihaela-Oana GOGOȘEANU | Un mozaic biografic.
(Universitatea de Vest | Trilogia brâncușiană
din Timișoara)

Abstract (A biographical mosaic. The Brancusian trilogy) Constantin Brancusi is undoubtedly one of the most prominent figures in the current Romanian cultural landscape, as evidenced by the success of recent exhibitions in Timișoara and Bucharest. Consequently, numerous cultural products, ranging from democratising podcasts to the catalogue "Brancusi: Romanian Sources and Universal Perspectives", have been dedicated to the sculptor. The interest in Brancusi's personality is not a recent phenomenon. Indeed, intellectuals of the last century have also been preoccupied with the sculptor. Among them was Petre Pandrea, the author of a trilogy on Brancusi. This monographic study examines the *aesthetics, ethics, philosophy, biology, and sociology* of the "Saint of Montparnasse", while creating an atypical, mosaic-like biography based mainly on memoirs. This research project was initiated by a personal interest in the subject matter, but also by a general interest in the biographical method. The objective is to provide a detailed analysis of Pandrea's volumes dedicated to Constantin Brancusi, with the aim of exposing the way Pandrea constructs his biographical outlook. Following a qualitative approach, the paper presents Pandrea's study in a critical manner and aims to answer three key research questions: (1) What kind of sources does the author rely on in (re)constructing his biography?; (2) To what extent is a link created between man and artistic creation?; and (3) In what way does Petre Pandrea's biographical approach differ from other biographies of Brancusi? The research undertaken will therefore describe the principles and techniques used by Pandrea in his biographical approach to Brancusi.

Keywords: *art, biography, Constantin Brâncuși, memoirs, Petre Pandrea.*

Rezumat: Constantin Brâncuși este cu siguranță una dintre figurile care a ocupat un loc central în peisajul cultural românesc actual, grație succesului recentelor expoziții de la Timișoara și București. Astfel, numeroase produse culturale, de la podcasturile cu scop de democratizare la catalogul *Brâncuși: Surse românești și perspective universale*, i-au fost dedicate sculptorului. Interesul pentru personalitatea lui Brâncuși nu este însă de dată recentă, intelectualii secolului trecut fiind de asemenea preocupați de figura artistului. Printre aceștia, s-a numărat și Petre Pandrea, autor al unei trilogii brâncușiene, un studiu monografic în care autorul își propune să studieze *estetica, etica, filosofia, biologia și sociologia* „Sfântului din Montparnasse”, realizând, totodată, o biografie atipică, de tip mozaic, bazată, în principal, pe memorialistică. Pornind de la interesul personal pentru acest studiu, dar și de la interesul general pentru metoda biografică, cercetarea de față își propune să ofere o analiză detaliată a volumelor lui Pandrea dedicate lui Constantin Brâncuși, în vederea unei expuneri a manierei în care Pandrea își construiește investigația biografică. Urmând un demers de tip calitativ, lucrarea prezintă critic studiul lui Pandrea, în încercarea de a răspunde la următoarele întrebări: (1) Pe ce fel de surse se bazează autorul în (re)construirea biografiei?; (2) În ce măsură este creată o legătură între om și creație artistică?; și (3) În ce fel abordarea biografică a lui Petre Pandrea se diferențiază de alte biografii ale lui Brâncuși? Cercetarea întreprinsă va descrie, așadar, principiile și tehnicile folosite de Pandrea în demersul biografic dedicat lui Brâncuși.

Cuvinte-cheie: *artă, biografie, Constantin Brâncuși, memorii, Petre Pandrea.*

Introducere

Constantin Brâncuși a fost cu siguranță unul dintre cele mai vehiculate nume în spațiul cultural al anului 2023, datorită expozițiilor care au avut loc la Timișoara și, ulterior, la București, cu un succes răsunător în rândurile publicului larg. Reînvierea interesului pentru viața și opera lui Brâncuși nu a fost însă o surpriză, multiple produse culturale (podcasturi, reportaje, publicații) avându-l în centru pe celebrul sculptor român, fapt care a contribuit la readucerea în atenție a personalității acestuia.

Revenirea în actualitate a temei redeschide totodată și cercetările asupra perspectivelor anterioare referitoare la studiile dedicate lui Brâncuși, între care se regăsește și contribuția lui Petre Pandrea, un intelectual de marcă al secolului trecut, o personalitate controversată, cunoscut în spațiul literar pentru volumele sale de memorii. Acesta îi dedică lui Brâncuși, pe care l-ar fi întâlnit de mai multe ori în perioada dintre cele două războaie, o trilogie prin care abordează numeroase fațete ale personalității sculptorului, precum *estetica*, *etica*, *filosofia*, *biologia* sau *sociologia*, cu scopul de a-i (re)compune parcursul biografic, dar și de a realiza o exegeză a creației sale. Cu nimic specială la o primă vedere, ineditul trilogiei constă, pe de-o parte, în geneza acesteia, care pune în lumină personalitatea expansivă, patetică a autorului său. Ea s-ar fi scris, astfel, asemenea altor scrieri pandriste, mai întâi între zidurile umede ale Penitenciarului Aiud, la nivel mental, urmând a fi pusă pe hârtie abia după eliberarea acestuia în anii '60 și supusă unei aspre cenzuri, care nu a permis publicarea ei integrală decât după căderea regimului comunist. Pe de altă parte, originalitatea demersului constă într-una din principalele metode utilizate, *rememorarea*, căci, spre deosebire de alte biografii, axate pe studiul documentar, studiul pandrist se bazează pe memorii, după cum se precizează încă din incipitul lucrării, unde Pandrea își declară intențiile:

„Voi scrie <memorii>, amintiri fragmentare și mozaicate despre un om mare pe care l-am frecventat deseori. Voi scrie cu deformările profesionale ale juristului și memorialistului melancolic.” (Pandrea 2009, 17).

În consecință, studiul asupra lui Brâncuși realizat de Pandrea reprezintă o sinteză a două *specii* ale genului biografic: memorialistica și biografia, infuzând cu și mai multe variabile un demers al cărui caracter științific era deja pus la îndoială atât în spațiul criticii literare, prin declararea *morții autorului*, cât și în domeniul sociologiei, unde limitarea epistemologică a metodei reprezintă în continuare o problemă. Nu întâmplător, în contextul narațiunii cu caracter (auto)biografic, Pierre Bourdieu precizează, în *The biographical illusion*, că munca istoricului și cea a romancierului devin greu de diferențiat (Bourdieu 2017, 210), iar, în aceeași linie, Alice Kessler-Harris consideră „biografia [...] mai apropiată de ficțiune decât de istorie”¹ (Kessler-Harris 2009, 625), fără însă a-i anula valoarea documentară, pe care o găsește în

¹ Traducerea mea. În original: “Biography [...] is closer to fiction than to history.”.

capacitatea istoriei individuale de a reflecta anumite „processe culturale, sociale și chiar politice”¹ ale vremii (Kessler-Harris 2009, 626).

Ne propunem, așadar, să identificăm aceste variabile, descriind și analizând totodată principiile și tehnicile utilizate de către Petre Pandrea în realizarea trilogiei brâncușiene.

Frontiere instabile: Biografie – Memorii

Delimitând *genurile biograficului*, Eugen Simion trasează în volumul dedicat analizei acestora principalele caracteristici ale celor două tipuri de scriere.

Biografia se axează astfel pe reconstituirea vieții unui individ, într-o manieră narativizată, care a creat o oarecare reticență referitoare la caracterul epistemic al scrierii. Bazată pe două tipuri de surse: primare (datele autobiografice obținute de către cercetător prin interacțiuni directe cu subiectul cercetat) și secundare (mărturiile, corespondența, fotografiile, articolele de presă, documentele oficiale etc.) (Ferrarotti 2003, 62), biografia rămâne un gen situat la granița dintre real și ficțional, dintre textul nonliterar și cel literar, trecerea într-o categorie sau în alta privând scrierea biografică fie de ceea ce o duce dincolo de a fi „o înșiruire de date seci” (Simion 2008, 203), fie de relevanța documentară. Acest „epicism interior” (Ionescu *apud* Simion 2008, 203) devine dezirabil datorită statutului biografiei, care, spre deosebire de alte genuri ale biograficului, este fără îndoială scrisă cu intenția de a fi citită.

De cealaltă parte, memoriile presupun încheierea, de către autorul acestora, a două pacte foarte importante. Primul, „un pact autobiografic” (Simion 2008, 21), are în vedere sinceritatea cu care se presupune că memorialistul ar trebui să își nareze parcursul propriu. Ce de-al doilea, „un pact istoric” (Simion 2008, 21), se referă atât la participarea naratorului la istorie, devenind un reprezentant al unei perioade sau al unei categorii socio-umane, cât și la „libertatea de a povesti istoria din punctul său de vedere” (Simion 2008, 21), care îl pune pe narator în postura de a reprezenta istoria, de a o portretiza în calitate de martor. Însă nu vorbim despre un martor detașat, ci de unul implicat, poziționat în centrul istoriei narate. În consecință, el nu va ezita să descrie istoria în favoarea sa. Acesta este însă doar unul dintre motivele pentru care contururile sunt imperfecte, căci, pe tot parcursul relatării, cel care povestește se confruntă cu dificultatea de a reconstitui un timp trecut, revolut (v. Simion 2008, 28), proces în care incontrollabilul joc dintre memorie și uitare are un impact semnificativ. Ca un „dublu martor” (Simion 2008, 18), memorialistul este, astfel, narator, autor și personaj al unei narațiuni testimoniale, a cărei valoare de adevăr este pusă, ca în cazul oricărei narațiuni, sub semnul probabilității.

Așadar, prin comparație, punctul comun al memorialisticii cu biografia este reprezentat de ideea de reconstituire, de reconstrucție a unei identități individuale și, prin extensie, a unei istorii la care respectivul individ este atât participant, cât și martor. Ceea ce le diferențiază este perspectiva din care faptele sunt relatate și atribuirea

¹ Traducerea mea. În original: “cultural and social and even political processes”.

instanțelor narative, care fac ca biografia să fie, cel puțin la o primă vedere, o scriere *mai obiectivă* și care presupune metode și mijloace de realizare mai apropiate de cele ale unui demers științific (interviul, ancheta documentară).

Distincția este importantă în contextul receptării studiului lui Pandrea, deoarece în *Trilogia brâncușiană*, cele două *specii* ale *genului biografic* sunt îmbinate. Biografia critică a sculptorului român este realizată așadar pe baza mărturiilor și analizelor autorului, a unor amintiri personale ale acestuia, devenind un *personaj* în istoria lui Brâncuși.

O autobiografie indirectă?

Astfel, Petre Pandrea dedică numeroase rânduri propriei personalități, rememorând nu doar dialogurile sale cu Brâncuși, ci și etape ale propriei vieți. De pildă, propunându-și să discute *gândirea, filosofia, etica și estetica la Constantin Brâncuși*, Pandrea începe cu un autoportret în care își schițează cu nostalgie parcursul profesional, întorcându-se în timp până în punctul în care acesta ar fi devenit pentru o perioadă „cirac de boemă al sculptorului oltean” (Pandrea 2010a, 147). Această etapă a vieții lui Pandrea nu este însă confirmată și de documentele vremii. Conform Doinei Lemny, mandarinul valah nu ar fi fost niciodată un apropiat al lui Brâncuși, neexistând o corespondență între cei doi și nici o dovadă care să confirme că avocatul ar fi fost vreodată la atelier (Lemny 2023¹). Pandrea susține însă că, înainte de a-i fi confiscate în 1948, ar fi avut nu mai puțin de 40 de scrisori primite de la Constantin Brâncuși (Pandrea 2010a, 236). Acestea nu au fost însă recuperate până la momentul publicării ultimei ediții a *Pravilei de la Craiova* (Pandrea 2010a, 236), astfel că singura atestare a relației dintre biograf și obiectul biografiei este mărturia celui dintâi, care l-ar fi întâlnit de cinci ori pe sculptor, în 1928, 1933, 1937, 1938 și 1939 (Pandrea 2009, 54), timp în care ar fi „discutat de zeci de ori despre filosofie și artă” (Pandrea 2009, 241). Parte din discuții este reprodusă de Pandrea utilizând ghilimelele (v. Pandrea 2009, 134-138), citare care de asemenea pune la îndoială autenticitatea celor relatate. Se revine astfel la ideea de adevăr și la relativitatea acestuia în scrierile intime și (auto)biografice. În ce măsură, la mai bine de două decenii de la ultima întâlnire, putea Pandrea să-și aducă aminte dialogurile purtate pe cale orală cu sculptorul român? Care este impactul pe care *uitarea*, fie ea inevitabilă sau voită (v. Simion 2008, 29), l-a avut asupra redactării studiului monografic? Toate aceste întrebări însă, în lipsa unor surse de documentare adjuvante, rămân fără răspuns.

Totuși, inserțiile memorialistice au un rol important în demersul pandrist, deoarece ele susțin una dintre tezele principale pe care acesta le enunță și anume localismul care caracterizează atât viața, cât și opera lui Brâncuși. Conform lui Petre Pandrea, Brâncuși ar fi fost puternic atașat de tot ceea ce reprezintă regiunea Olteniei,

¹ Ovidiu Șandor și Doina Lemny, *dialog despre Brâncuși*, în „A List Magazine”, 18 august 2023, <https://www.alistmagazine.ro/lifestyle/ovidiu-sandor-si-doina-lemny-dialog-despre-brancusi/>, accesat ultima dată la 13.06.2024.

fiind un descendent al spiritului pandur al lui Tudor Vladimirescu. Dacă în primul volum al trilogiei, *Brâncuși, amintiri și exegeze*, Pandrea se concentrează pe alternarea poveștii de viață a lui Brâncuși cu diverse comentarii pe marginea faptelor relatate și perspective critice asupra operei, sprijinindu-se pe propriile amintiri, romanul biografic al lui Peter Neagoe, monografiile Carolei Giedion-Welcker și a lui Ion Jianu, în cel de-al doilea volum, *Brâncuși, Pravila de la Craiova*, accentul cade pe această latură localistă.

Explicând evenimentul istoric care a premers nașterii lui Brâncuși, Revoluția lui Tudor de la 1821 și arătând că pandurii au făcut parte „din clasa socială a moșnenilor olteni” (Pandrea 2010a, 37), al cărei descendent este sculptorul, Pandrea ajunge încă din 1928, după cum el mărturisește, la concluzia că Brâncuși „reprezintă fenomenul moșnean din patria mea mică, Oltenia, și pe ultimul pandur al Domnului Tudor” (Pandrea 2010a, 39), pe care o rectifică la momentul redactării studiului, creându-și oportunitatea de a prezenta încă o coincidență care să pună în lumină *oltenismul universal*. Astfel, pandurii lui Tudor ar fi avut o continuitate prin soldații din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, din Diviziile Horia, Cloșca și Crișan, comandate de generalul Nicolae Cambrea, originar tot din Hobîța lui Brâncuși. Pandrea continuă cu o analiză a fondului balcanic și carpatin din care „a ieșit artistul Constantin Brâncuși” (Pandrea 2010a, 48) și identifică influența stilului de viață, ghidat după un „decalog local” (v. Pandrea 2010a, 50-51), asupra operei sculptorului. Prin urmare, prima parte a vieții, petrecută acasă, în Oltenia, a făcut din Brâncuși, spune Pandrea, „un stoic oltean” (Pandrea 2010a, 75), auster, frugal, care și-a expus filosofia în simplitatea traiului și a formelor sculpturale: „Brâncuși [...] a exprimat viziunea plastică a omului oltean” (Pandrea 2010a, 98).

Și cele trei valori universale, binele, adevărul, frumosul, și-ar avea reprezentările, pentru Brâncuși, în același spațiu arhaic: „Brâncuși a adus răspunsuri exacte: binele, adevărul și frumosul sunt elemente și fapte spuse de doctrina străbunilor mei rurali din Gorj.” (Pandrea 2010a, 197).

Perspectiva nu este nicidecum nouă. Deși este o scriere de maturitate, *Pravila de la Craiova* reia *ad litteram* mare parte din ideile expuse în 1941, în *Portrete și controverse* (v. Pandrea 1945, 95-174), semn că Pandrea a rămas constant în ceea ce privește admirația față de „patria lui Brâncuși” (Pandrea 1945, 99).

Oltenia este, de altfel, catalizatorul legăturii dintre Brâncuși și Pandrea, pe care acesta din urmă încearcă să o expună. Atașamentul sculptorului față de folclorul regional este surprins și de alți cercetători, precum Doina Lemny, care identifică în notele de atelier „istorioare în tradiția Olteniei sale natale” (Lemny 2005, 45). Pentru memorialist, însă, Brâncuși este înainte de toate oltean, iar vorbind despre olteni, Pandrea utilizează adeseori persoana I plural. *A fi oltean* înseamnă, în opinia mandarinului valah, „a fi ceva distinct de alți oameni” (Pandrea 2010a, 100), deoarece regiunea este „marea realitate a României și rezervorul de energie de unde se aprovizionează în mod constant” (Pandrea 2010a, 100) cu mari nume ale culturii. Universalitatea spiritului oltenesc în care acesta crede și, implicit, oscilațiile centru-

periferie se remarcă prin comparațiile cu spiritul francez, german sau spaniol (v. Pandrea 2010a, 110-111), din care rezultă dualitatea caracteristică tuturor.

În cazul Olteniei, se remarcă o fuziune între arhaismul oltean și curente de modernism capitalist, care își atinge deplinătatea în melanjul dintre formele arhaice și modernismul artistic revoluționar brâncușian (Pandrea 2010a, 121). Chiar și europenizarea sculptorului este datorată originilor: „Apropierea de Europa Centrală și experiența supunerii sub austriece au fost alți doi factori obiectivi de europenizare” (Pandrea 2010a, 123). De altfel, *discuțiile lui Pandrea cu Brâncuși*, despre care vorbește și în cel de-al treilea volum al trilogiei, juxtapun constant Oltenia și Europa:

„În nopțile de conversații [...] am evocat Oltenia și Europa, Jiul și Sena, protoistoria provinciei noastre și Indiile lui Tagore, având comună, probabil, rețeaua misterioasă a ancestralității, dar, mai ales, punctul de plecare regional și traiectoria universală nezăgăzuită de pseudo-dogme istorice.” (Pandrea 2010b, 41).

Despre Brâncuși ca avatar al lui *homo europaeus* vorbește și Grațiela Benga, care subliniază capacitatea lui Brâncuși de a echilibra polaritățile, dar fără a le suprima, căci, spre deosebire de prototipul conturat de Jaspers, Brâncuși a căutat ieșirea din timp, devenind, totodată, un prototip al lui *homo semnificans* (Benga 2005, 120-122).

Din punctul de vedere al lui Pandrea, această dialectică nu se realiza doar la nivelul creației, ci și la nivel comportamental. Utilizând un fragment din memoriile lui Dimitrie Gusti, este prezentat un episod în care, deși își respingea originea oltenească, Brâncuși ar fi pus invitaților „cântece și jocuri oltenești” (Pandrea 2010a, 124). Brâncuși devine astfel *oltean și european*, aidoma biografului său (v. Pandrea 2011, 231), de unde putem deduce că în studiul lui Pandrea se produce, de fapt, un joc (auto)biografic. Discursul lui Pandrea despre Brâncuși este, de fapt, despre sine și „despre fantasmalele sale” (Simion 2006, 42). Realitatea prezentată este una proiectată. Trecând prin propriul filtru *istoria brâncușiană*, Petre Pandrea face din Brâncuși o proiecție a sa, transformându-l într-un *alter ego*. Relevant în acest sens este și dialogul pe care cei doi l-ar fi purtat despre tatăl lui Petre Pandrea, pe care, deși nu l-a cunoscut, Brâncuși l-ar fi ținut minte din perioada adolescenței, când lucra la tejgheaua unei crâșme din Craiova, iar Ion Pandrea, „Neica Ioniță”, îi era client. Discuția continuă cu un portret al bărbatului, pe care Constantin Brâncuși îl realizează cu ajutorul unor completări din partea autorului (v. Pandrea 2010a, 205-206). Dacă Brâncuși și-l amintea cu adevărat pe tatăl lui Petre Pandrea nu putem ști, însă părți ale portretului realizat, atribuit lui Brâncuși, pun în lumină implicarea emoțională a scriitorului:

„Brâncuși: Neica Ioniță purta căciulă de astrahan și o scurtă neagră cu blăniță [...] Fruntea boltită, ochi verzi strălucitori, scăldați în ironie și duioșie, mustața prea lungă și groasă, gura carnoasă roșie, bărbița ușor despicată (*le menton*), fiindcă-și rade barba.” (Pandrea 2010a, 206).

Putem vorbi, astfel, despre o *autobiografie indirectă*, conturată atât prin preexistența ei în memorii, drept „celulă germinativă care circulă și se combină” (Simion 2008, 50), cât și prin această reflectare a biografului în protagonist. De altfel, conturarea „unui răscolitor autoportret” este remarcată și de către Ștefan Dimitriu, acesta punând-o însă pe seama contextului și a condițiilor istorice în care studiul a fost construit, care presupunea necesitatea unui dialog cu sinele (Dimitriu în Pandrea 2009, 5).

Între paradigme

Insertia autobiografică este aspectul principal care îl diferențiază pe Pandrea de alți biografi ai lui Brâncuși ai vremii, deoarece, notează scriitorul, la momentul redactării studiului, nu existau „nici catalogul exhaustiv și nici biografia sa strict cronologică”, deci clasică, pe care o consideră „și foarte greu de realizat”, ținând cont de extinderea acesteia în timp și spațiu: 81 de ani și patru continente (Pandrea 2010a, 235)¹. Astfel, mai toate scrierile legate de biografia lui Brâncuși pornesc de la „<povestirile> lui [n.n. sau cu] Brâncuși”, nu doar romanul biografic al lui Peter Neagoe sau memoriile lui Marcel Mihalovici, pe marginea cărora face câteva observații Doina Lemny (Lemny 2005, 183), însă, cu siguranță că niciunul dintre studiile care urmăresc viața și opera sculptorului nu se concentrează într-o așa mare măsură asupra autorului. Un alt aspect pe care Pandrea îl „reproșează” studiilor dedicate lui Brâncuși și care nu surprinde, având în vedere viziunile de stânga ale lui Pandrea și admirația pentru critica sociologică a lui Gherea și a lui Ibrăileanu, este ignorarea dimensiunii biografice, etice și sociologice, în favoarea esteticii (Pandrea 2010a, 235). De altfel, perspectiva este păstrată și în studiile mileniului trei. Doina Lemny amintește despre imposibilitatea separării parcursului biografic de operă: „adevărata biografie a lui Brâncuși se află în opera sa” (Lemny 2005, 13). Cu toate acestea, nu putem spune că dimensiunea sociologică este complet ignorată de studiile și biografiile de dată mai recentă.

Urmărind evenimentele „importante din evoluția sa artistică” (Lemny 2005, 14), Doina Lemny, precum Pandrea, dedică unele capitole relațiilor lui Brâncuși cu alți artiști europeni, cu diverși compatrioți, dar și femeilor din viața lui Constantin Brâncuși, subliniind impactul pe care acestea l-au avut în devenirea (artistică a) sculptorului, lucru pe care îl face și Sanda Miller, bazându-se, printre altele, și pe studiile cercetătoarei franco-române. Ceea ce Pandrea face în plus este că acesta vorbește și despre *inamicii* lui Brâncuși, adică despre acele persoane care l-au calomniat pe Brâncuși după moartea acestuia, prezentându-l „ca pe un cioban incult din Carpați” (Pandrea 2010b, 149).

¹ Observațiile lui Petre Pandrea pornesc de la interesul acestuia pentru un așa-zis volum semnat de Brâncuși, *Un barbare en Asie*, despre care Alexandru Piru vorbește într-un articol din Revista *Ramuri* și în posesia căruia Pandrea nu reușește să intre, observând, totodată că el nu este menționat nici în cele mai importante volume și articole dedicate sculptorului. În fapt, tindem să credem că Alexandru Piru îi atribuie lui Brâncuși volumul lui Henri Michaux, reeditat în 1945 (v. Piru 1967, 4).

Totuși, deși consideră arta „o marfă oarecare” (Pandrea 2010b, 284), Petre Pandrea nu lasă la o parte esteticul, căruia îi dedică un volum întreg. Astfel, pe parcursul studiului scriitorul realizează numeroase interludii intitulate *Exegeză*, scrie despre metoda tăierii directe, despre materialele utilizate și inserează *Câteva fișe plastice*, în care analizează sculpturile lui Brâncuși (v. Pandrea 2009, 179-181). Cea mai discutabilă și discutată exegeză este cea referitoare la *Măiastra*, căreia îi (re)confirmă originea în folclorul autohton și prin care își reîntărește perspectivele localiste. Pandrea restrânge originea din basmele românești, la care trimite, de pildă, Lemny în volumul său (v. Lemny 2005, 68), la o legendă oltenească, „despre pasărea-fără-somn, pasăre care-vrea-să-se-facă-om” (Pandrea 2010a, 103) ce sugerează „aspirația arzătoare a omului spre infinit” (Pandrea 2010a, 103). Izvorul în care își are originile geneza *Măiestrei* i-ar fi fost mărturisit de Brâncuși însuși (Pandrea 2009, 163), iar acesta l-a expus în din 1945, în *Portrete și controverse*, astfel încât Pandrea elimină celelalte perspective, invocând autenticitatea dialogurilor redată ca factor determinant în poziționarea față de această problematică (Pandrea 2009, 163). Cu toate acestea, așa cum am văzut și cazul lui Lemny, pentru Miller, există de asemenea o legătură între sculptură și personajul de basm, însă „geneza acesteia rămâne obscură”¹ (Miller 2010, 65).

În ceea ce privește cronologia, cu toate că optează pentru realizarea studiului său „prin evocări, cu tehnică de mozaic și largă frescă, refuzând sistematizarea artificioasă” (Pandrea 2010a, 92), Pandrea reușește să (re)construiască parcursul biografic al lui Brâncuși. Ba mai mult, în încercarea de sistematizare a *etapelor vieții* lui Brâncuși (v. Pandrea 2010b, 308-319), Petre Pandrea își suprapune adeseori cronologia cu cea a Doinei Lemny dintr-un demers similar, cu care se completează. Astfel, putem spune că Petre Pandrea depășește limitele biografiei și reușește prin tehnica mozaicului să (re)compună, în mintea lectorului, cu mici erori, dar într-o manieră originală, viața lui Brâncuși.

Concluzii

Trilogia brâncușiană constituie un mozaic (auto)biografic, în care autorul său îmbină propriile memorii, diverse informații bazate pe sursele bibliografice avute la dispoziție, dar și observații personale, spre a contura un portret nuanțat al lui Constantin Brâncuși, care pune în evidență legătura sa cu spațiul natal. Pandrea încearcă astfel să-l plaseze pe Brâncuși într-un peisaj cultural mai amplu, care se caracterizează prin dinamica dintre localismul oltean și universalism, care nu reprezintă paradigme contrapunctice, ci juxtapuse.

Deși reușește să (re)construiască parcursul biografic al lui Brâncuși, întâlnindu-se cu alte studii dedicate sculptorului, veridicitatea lucrării poate fi pusă la îndoială, având în vedere adevărul relativ al scrierilor intime, dar și absența unor dovezi care să confirme anumite episoade relatate de Pandrea. Rezultatul pe care Pandrea îl obține

¹ Traducerea mea. În original: “its genesis remains obscure”.

reiterează *iluzia biografică* a reprezentării neutre, prin adăugarea unui plus de subiectivitate, prin care *Trilogia brâncușiană* devine mai degrabă o scriere care se folosește de biografia sculptorului pentru a-l pune în lumină pe cel care o redactează.

Așadar, *Trilogia* devine un exemplu al tensiunii dintre factual și ficțional, care nu îi diminuează valoarea culturală, ci mai degrabă o reliefează ca pe o operă intermediară între memorialistică și analiză artistică. Această tensiune ar trebui însă avută în vedere în orice încercare de a o utiliza ca sursă bibliografică primară despre Brâncuși și opera sa.

Referințe bibliografice

- Benga, Grațiela. 2005. *Mircea Eliade. Căderea în istorie*. Timișoara: Editura Hestia.
- Bourdieu, Pierre. 2017. *The Biographical Illusion (1986)*, in Hemecker, W., Saunders, E. (ed.), *Biography in Theory: Key Texts with Commentaries*. Berlin, Boston: De Gruyter, p. 210-216. <https://doi.org/10.1515/9783110516678-036>.
- Ferrarotti, Franco. 2003. *On the Science of the Uncertainty: The Biographical Method in Social Research*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Lexington Books.
- Kessler-Harris, Alice. 2009. *Why Biography?*, in "The American Historical Review", 114, nr. 3, p. 625-630, disponibil online: <http://www.jstor.org/stable/30223924>, ultima accesare la 10.11.2024.
- Lemny, Doina. 2005. *Constantin Brâncuși*. Traducere din limba franceză de Luminița Poțorac. Iași: Editura Junimea.
- ***. 2023. *Ovidiu Șandor și Doina Lemny, dialog despre Brâncuși*, in „A List Magazine”, 18 august, disponibil online la <https://www.alistmagazine.ro/lifestyle/ovidiu-sandor-si-doina-lemny-dialog-despre-brancusi/>, accesat ultima dată la 13.06.2024.
- Miller, Sanda. 2010. *Constantin Brancusi*. London: Reaktion Book.
- Pandrea, Petre. 1945. *Portrete și controverse*. Vol. I. București: „Bucur Ciobanul” S.A.
- Pandrea, Petre. 2009. *Brâncuși, amintiri și exegeze: estetica lui Brâncuși*. Prefață de Ștefan Dimitriu. Ediție îngrijită de Nadia Marcu-Pandrea. București: Editura Vremea.
- Pandrea, Petre. 2010a. *Brâncuși, Pravila de la Craiova: etica lui Brâncuși*. Prefață de Ștefan Dimitriu. Ediție îngrijită de Nadia Marcu-Pandrea. București: Editura Vremea.
- Pandrea, Petre. 2010b. *Brâncuși, amicii și inamicii: sociologia lui Brâncuși*. Prefață de Ștefan Dimitriu. Ediție îngrijită de Nadia Marcu-Pandrea. București: Editura Vremea.
- Pandrea, Petre. 2011. *Memoriile mandarinului valah: jurnal (1954-1956)*. Prefață de Ștefan Dimitriu. Ediție îngrijită de Nadia Marcu-Pandrea. București: Editura Vremea.
- Piru, Al. 1967. *Caracter provincial – caracter național: o relație dialectică*. in „Ramuri”, anul 4, nr. 2, 15 februarie 1967, p. 3-4.
- Simion, Eugen (coord.). 2006. *Dicționarul general al literaturii române*, vol. 5: P-R. București: Editura Univers Enciclopedic.
- Simion, Eugen. 2008. *Genurile biograficului*. Vol. I. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Elena JEBELEAN
(Universitatea de Medicină
și Farmacie „Victor Babeș”
din Timișoara, Centrul de
cercetare lingvistică aplicată și
studii culturale comparate –
CCLASC)

Variațiuni pe aceeași temă – hărți pentru scrierea unei biografii

Abstract: (Variations on the Same Theme – Maps for Writing a Biography) The collection of Polirom Publishing House *Biografii romanțate (Romanticized Biographies)* includes three recent volumes that bring to our attention the biographies of Romanian visual artists - Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare (Brâncusi or how the turtle learned to fly)* (2019), Veronica D. Niculescu, *Luchian. Ochii, sufletul, mâna (Luchian. The Eyes, the Soul, the Hand)* (2020) and Anca Vieru, *Pallady. Ulise legat de catarg (Pallady. Odysseus tied to the Mast)* (2023). Employing various narrative techniques, insisting especially on certain periods of the creators' lives or covering (more or less) their entire existential journey, these biographies represent the product of a creative process that can be partially illuminated by the analysis of interviews given by the authors and of their interventions at the launches of such books. Which stage was more difficult in building these biographies? Were there in the conception, in the writing, revelatory emotional thresholds? Did the authors perceive ideological fusions with the artists they were writing about or not? To what extent did these emotional consonances help them in writing the romanticized biography? What exactly led women writers to choose to keep silent about/to veil certain aspects of the artists' lives? What ways have they discovered, beyond diaries, memoirs, letters, to give coherence to a creative consciousness? What elements are considered factors of maximum responsibility in writing a biography? Here are some questions answers of which will try to draw a bridge between the authentic and the believable.

Keywords: *authentic, believable, emotional thresholds, ideational fusions, the responsibility of writing a biography.*

Rezumat: În colecția *Biografii romanțate* a editurii Polirom au fost publicate în ultimii ani trei volume ce aduc în atenția noastră biografia unor artiști plastici români – Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* (2019), Veronica D. Niculescu, *Luchian. Ochii, sufletul, mâna* (2020) și Anca Vieru, *Pallady. Ulise legat de catarg* (2023). Valorificând tehnici narative diverse, insistând mai ales asupra anumitor perioade ale vieții creatorilor sau parcurgând (mai mult sau mai puțin) întregul traseu existențial al acestora, aceste biografii reprezintă produsul unui proces de creație ce poate fi parțial luminat prin analiza unor interviuri date de autoare și a intervențiilor acestora la lansări ale respectivelor cărți. Care etapă a fost mai dificilă în construirea acestor biografii? Au existat în concepere, în scriere, praguri emoționale revelatoare? Au perceput sau nu autoarele fuziuni ideatice cu artiștii despre care scriau? În ce măsură aceste consonanțe emoționale le-au fost de folos în scrierea biografiei romanțate? Ce anume le-a determinat pe scriitoare să aleagă tăcerea despre/ să voaleze anumite aspecte ale vieții artiștilor? Ce căi au descoperit, dincolo de jurnale, memorii, scrisori, pentru a da coerență unei conștiințe creatoare? Ce elemente sunt considerate factori de maximă responsabilitate în scrierea unei biografii? Iată câteva întrebări ale căror răspunsuri vor încerca să contureze o punte între autentic și verosimil.

Cuvinte-cheie: *autentic, verosimil, fuziuni ideatice, praguri emoționale, responsabilitatea scrierii unei biografii.*

Despre cartografiere

Suntem obișnuiți să percepem o biografie romanțată ca pe o lumină dirijată de un reflector îndreptat asupra vieții unei personalități. Această personalitate constituie centrul atenției autorului, cel care focalizează reflectorul așa încât naratorul și celelalte personaje să lumineze și ele în aceeași direcție. Inevitabil, cititorul își întoarce privirea în acel sens. Însă, în acest proces de a fixa lumina asupra unei realități, o parte dintre particule ricoșează, se întorc, datorite în mod surprinzător de cel aflat în lumină, din preaplinul său, celui rămas în umbră. Dar din dar. Cel ce scrie biografia dăruiește timp, sensibilitate, onestitate, erudiție, franchețe, meșteșug și inspirație, face loc celui alt în viața, în sufletul, în mintea sa. Dar celălalt, cel care pare că a dăruit deja totul, ce și cum ar mai putea dăruia? Ce dăruiește figura biografizată celui care a construit-o? Cum se lasă ea cucerită de cercetătorul-scriitor? Cum se înțelege acesta mai bine pe sine ca artist atunci când gândește și scrie despre un alt artist? În ce măsură zidirea vie care este biografia construiește nu doar o figură memorabilă, remarcabilă, mult mai vizibilă acum și oarecum accesibilă celorlalți, ci îl construiește și pe cel care o scrie?

Drumul ce leagă autorul de biografia scrisă de el poate fi parcurs în ambele sensuri. Calea dinspre lumea scriitorului spre lumea biografiei pe care o scrie este adesea surprinsă în interviuri. Se insistă mai rar asupra celui alt sens, cel al întoarcerii, se vorbește mai puțin despre ce dobândește/ ce pierde scriitorul care scrie o biografie romanțată, despre ce câștigă el din apropierea uneori până la conviețuire ideatică simbiotică cu celălalt, reconstruit în imaginația lui – ca om, ca artist, despre ce dăruiește, o dată în plus, obiectul cercetat și recreat celui care, cu migală și devoțiune, i-a făcut loc în preocupările sale.

Să ne imaginăm în abis privirea concentrată asupra privirii concentrate asupra privirii care privește. Victor Ieronim Stoichiță (Stoichiță 2024) face asta analizând privirea tematizată în pictura impresionistă. Asemeni operelor de artă plastică în care personajele își au îndreptată privirea într-o anumită direcție, căutând să zărească, să distingă ceva într-acolo, biografiile romanțate privesc, prin autorul lor, într-o anumită direcție, către evenimentele unor anume vieți, angrenând prin orientarea propriei priviri și privirea-înțelegere a cititorilor. În plus, ele transformă o listă de date biografice într-o poveste, devenind o privire nu doar *orientată*, ci și *grăitoare*.

În această situație sunt autoarele celor trei biografii romanțate ale unor artiști plastici români, publicate până acum în colecția Editurii Polirom. În 2019, Moni Stănilă a publicat biografia lui Constantin Brâncuși. În 2020, Veronica D. Niculescu a publicat biografia lui Ștefan Luchian, iar în 2023, Anca Vieru – biografia lui Theodor Pallady.

Întreaga serie are meritul major de a ne aduce aproape mari creatori români, umplând un gol în educația cititorilor de diferite vârste. Concepută așa încât să-i atragă mai ales pe cei tineri, în volume cu număr de pagini destul de redus, ce reușesc să concentreze nu doar evenimente din viața personalităților evocate, ci sintetizează în tușe limpezi lumea și mentalitatea vremii acestora, seria biografiilor romanțate pune la dispoziția marelui public conștiințe creatoare. Se insistă și pe nevoia lor de omenesc, dar și pe setea de frângere a limitelor. Operele lor sunt urmărite de-a lungul devenirii,

dinspre idei spre materializare. Suntem apropiați astfel, în anume măsură, de ceea ce nu ne poate fi familiar dacă noi înșine nu suntem creatori – procesul de întrupare a ideii, a simțirii, specific tuturor artiștilor, dar unic, particular manifestat în fiecare.

Cum s-a fi scriind o biografie romanțată

În primul rând, cel care va scrie se va documenta minuțios în legătură cu diversele aspecte ale vieții și operei personalității avute în vedere, despre lumea în care acela crea. În vederea recompunerii juste a lui și a lumii din care vine, va cerceta dintr-o perspectivă multidisciplinară, dar și evolutivă, dinamică. Privirea multidisciplinară va fi, concomitent, integratoare, căci este irelevant a cerceta partea fără a o cuprinde în întreg și fără a fi capabil să vezi întregul în parte. Se vor avea în vedere relațiile prin care omul se desăvârșește, cele din familia din care provine și cele din familia pe care o întemeiază, va fi integrată sfera prietenilor și a raporturilor cu mentorii, dar și cu discipolii săi. Susținătorii și detractorii își vor ocupa poziții distincte. Boala, bătrânețea și felul în care acestea modifică sau redirecționează forța creatoare vor fi avute în vedere, căci, după cum precizează Edgar Morin, „nu se poate vorbi despre ființa umană fără o a vedea, în același timp, ca o entitate biologică, culturală, psihologică și socială.” (Cyrulnik, Morin 2021, 11). Pe măsură ce va înainta în cercetare, autorul va înțelege ce mijloace de reprezentare artistică va adopta, în raport cu ceea ce are de întemeiat, dar și în funcție de propriile capacități artistice pe care noua ipostază creatoare le va extinde.

Cel care va scrie, el e cel care vede, selectează și (re)interpretează datele, e cel care distinge evenimentul de faptul banal, el armonizează perspectivele. El inventează/ alege/ adaptează tehnicile adecvate recreării realității uitate sau măcar frecvent neglijate. El este acela care, pentru o vreme, renunță la direcțiile ficționale urmate până atunci și se dedică vieții altcuiva. Pentru a locui într-o altă viață, reală cândva, e un preț de plătit, dar și o bogată experiență de câștigat, căci, pe măsură ce parcurge toate aceste etape, autorul se redescoperă, se recalibrează, se transformă.

Pot fi suprapuse drumului dintre viață și text două hărți diferite? Da.

Una este harta lumii pe care o vezi, ca scriitor al unei biografii romanțate, dinspre tine spre textul pentru care te documentezi. Prima hartă: ce documente și cărți ai citit, ce expoziții ai vizitat, ce lucrări ai revăzut mereu și mereu, cu ce oameni ai discutat, ce locuri ai căutat spre a le sorbi lumina, sperând să mai fie în ea licărirea celei dintâi, cea care i-a luminat retina și lui, omului care acum și este și nu mai este și care este chiar mai mult decât era, pentru că a obligat timpul risipitor, de obicei, să devină clăditor, consolidând valoarea operei sale, redefinind-o, păstrând-o vie și rămuroasă, gata să dea mereu altfel de muguri în lucrările altora. În construirea acestei hărți, autorul vede lumea despre care scrie, pe de o parte, prin prisma mentalității proprii, dar, pe de altă parte, după o bună documentare, reușește să renunțe la judecăți anterioare și să construiască atmosfera cât mai obiectiv cu putință, cât mai onest, iese din sine și se identifică, empatizează cu cei de atunci.

A doua hartă este cea care îl bucură pe scriitor în egală măsură cu prima, fiindcă nu este posibil să dăruiești fără să primești. Această hartă tainică îi arată autorului ce noi căi s-au deschis în sine. Poate că nici nu este conștient de transformarea prin care trece documentându-se și scriind biografia. Ulterior, reflectând, înțelege că nu doar acea personalitate, conturată în textul său, este o variantă posibilă, oarecum creată și de el – „un Brâncuși al meu” spune Moni Stănilă (Stănilă 2023) –, ci că și el, autorul, acum, prin acest proces de întrepătrundere spirituală, a devenit un discipol, un frate, un prieten semenului despre care a scris. Când biografia romanțată e gata, autorul poate simți, ca meșterii lui Blaga din drama *Meșterul Manole*, după construirea Bisericii: „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi!”. Paradoxal, acea pustietate este spațiul viitoarelor înfloriri ce vor evolua după legi noi, posibile tocmai datorită reconfigurărilor de drumuri prin noul pustiu. Alte izvoare, alți curmali, alte umbre.

Prima hartă – harta vizibilă

Este vizibilă deoarece este mai ușor decelabilă. Despre ea vorbesc adesea autoarele la sfârșitul cărții și în interviuri, nu este prea dificil să o desenăm și noi. Nimic facil aici, însă, căci țeserea poveștii pune împreună atât de spectaculos personalitatea despre care se scrie și personalitatea care scrie.

Cele trei biografii romanțate au în final un binevenit capitol lămuritor ce oferă importante detalii despre cum a luat naștere cartea: despre căutare, documentare, selectare, despre procesul scrierii.

Moni Stănilă intitulează această parte *Despre documentare sau în loc de bibliografie*, păstrând o simetrie cu structura titlului prin acel *sau* disjunctiv, părând a pune cititorul să aleagă între denumiri, dar realmente deschizând oferta semantică, ambiguizând cu generozitate: acel *în loc de* înseamnă, din fericire, mult mai mult. Este vorba explicații complexe, în straturi diverse, fiecare enunț înlăturând, ca o daltă, încă un strat din piatra ce va dezveli treptat lucrul la piesa de artă finală. Este povestea drumului autoarei dinspre sine, prin lume, spre lumea lui Brâncuși.

Povestea începe dinspre lume, cu propunerea editurii, prin Adrian Botez, de a scrie o biografie a lui Brâncuși. Îi răspunde, dinspre autoare, acceptarea entuziastă a cuiva care îl admiră pe Brâncuși și nu are cum să nu-i facă și mai bine loc în viața sa, acceptare urmată de cumpănire și de teamă – prea multe materiale, prea multe păreri, prea mulți specialiști. Apoi, în continuare dinspre sine, ca antianxioasă, intensă dorință din copilărie de a deveni artist plastic, strânsa și vechea prietenie cu sculptorița Ligia Seculici, legăturile cu artiști plastici din Timișoara, cărora le audiase cursurile în studenție, chiar dacă/ tocmai pentru că ea studia Teologia. Urmează cufundarea în lumea Brâncuși: aforismele (Constantin Zărnescu, *Scrișul românesc*, 1980) și corespondența lui Brâncuși (Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, *Humanitas*, 2006), multe biografii, dintre care preferatele rămân cea a lui Alexandru Buican (Artemis, 2006) și cea a lui V. G. Paleolog (*Scrișul românesc*, 1967), cataloage, articole online, imagini, filmări, site-urile muzeelor Guggenheim, MoMa, Kasmin Gallery – tot ce lumea bibliotecilor fizice și electronice putea să-i aducă la dispoziție autoarei în

Republica Moldova. Ni se vorbește despre strădania de a găsi cel puțin două surse care să confirme câte o variantă a unei povești, căci Brâncuși, hâtru fiind, își modifica adesea istorisirile, în funcție de scopul cu care le spunea. Integrarea tuturor faptelor și evenimentelor în lumea ideatică a lui Brâncuși, modelată folcloric, inițial, ulterior deschisă lecturii filosofice și influențelor fecunde ale curentelor artistice în mijlocul cărora își cultiva, ca specificitate, truda spre a prinde esența, sufletul materiei și al vieții, dinamica zborului și a sclipirii fulgerătoare prin ape, concomitent cu integrarea în viziunea despre lume a Monicăi Stănilă, ce-l regăsește în căutările lui Brâncuși pe Maxim Mărturisitorul, după cum mărturisește Emei Stere, în podcastul dedicat acestei biografii la Radio România Cultural:

„Citind și văzând ce a făcut Brâncuși în artă, citind și declarațiile lui despre arta lui, văzând lucrările, m-am dus foarte aproape – bine, dincolo de Platon, care e la îndemână – m-am dus la Maxim Mărturisitorul, cel mai mare mistic creștin, care are teoria celor trei întrupări ale *Logosului divin*. Prima este cea din Creație, când cuvintele devin să fie ce a zis Dumnezeu să fie și s-a făcut. A doua întrupare e în cuvântul sacru, în profeție, în Scriptură, și a treia întrupare deplină – Hristos. El vorbește la un moment dat – *Ambigua* e o carte așa cum îi spune și numele, complicată, dar foarte frumoasă – el vorbește despre trupurile îngroșate ale cuvintelor. Noi toți suntem *Loghii*, aceste cuvinte care s-au desprins din *Logos spermaticos* și au luat trup în Creație, dar care se îngroașă și își pierd sensul. Și el spunea că atunci când ajungi la sfințenie reușești să vezi dincolo de acest trup gros al cuvântului, să vezi esența lucrului în sine. Nu copacul gros de trunchi, ci esența copacului, care e în interiorul lui. Și întotdeauna mi s-a părut că **asta a făcut Brâncuși, s-a dus la aceste Loghii din Logosul divin, pe care le-a văzut dincolo de trupul lor gros din carne și pene** (s.n., E.J.).” (Stănilă 2023)

Asta a determinat-o pe autoare să construiască textul alternând epicul cu confesivul. Secvențele confesiv-lirice transformă textul dintr-o poveste de viață deja fascinantă prin ea însăși, într-un mit al inițierii artistului în esențele Universului care se oglindesc în propria esență – creația. Cititorii care-i apreciază creația au descoperit în această biografie nu doar un roman, ci și un poem mitologic despre profunzimea și universalitatea brâncușiană. Ca Brâncuși hâtră, Moni Stănilă se dezvăluie cu admirație în mulțumiri (pictorului Silviu Oravitzan, editorului Adrian Botez și biografului Alexandru Buican) și cu haz de necaz în nemulțumiri (Poștei Moldovei).

Veronica D. Niculescu intitulează nota auctorială *Copacii mei și florile mele*, trimitere la organicitatea legăturii dintre propria-i personalitate și cea a lui Luchian. Deja pasionată de lucrările acestuia, ea le va face să înflorească luminos în imaginația cititorilor, iar copacii aducători de umbră îi va plasa acolo unde e nevoie de nuanțe. Reverența în fața lucrărilor lui Luchian, esențială bibliografie necitabilă, și mulțumirile față de Adrian Botez deschid lămuririle. Alegerea artistului despre care a scris răspunde unei nevoi profunde a autoarei, cea a permanentei legături cu arta, fecundă pentru scrisul său atât la începuturi, în jurnalism, cât și mai apoi, ca scriitoare: „Scriu hrănindu-mă din pictură, muzică, teatru și film – din culoare și sunet, din scene.” (Niculescu 2020a,

277). Scrierea în spirală a presupus și revederea lucrărilor lui Luchian în muzeele bucureștene, revedere care, pe măsură ce scriitoarea se afunda în conceperea cărții, deștepta în ea noi stări, noi înțelegeri:

„Este greu de descris tulburarea simțită când, la capătul primului șnur din munca de documentare despre viața pictorului, am stat din nou față în față cu *Un zugrav și Lăutul*. În sfârșit, **priveam cu ochii, dar înțelegeam cu sufletul** (s.n., E.J.). Mă tulbura și faptul că stăteam la un pas în fața tablourilor, în spațiul acela pe care-l percepeam deodată ca fiind locuit cândva de autor, de omul pe care-l cunoșteam mai bine de-acum.” (Niculescu 2020a, 278)

Mai mult, a sta la fel de aproape de tablou ca pictorul în vreme ce-l pictase creează un fel de așezare parțial identificatoare, la fel cu cea realizată prin plimbările de descoperire a locurilor din București în care a trăit Luchian, de la cinci ani până la moarte.

Autoarea a cercetat documente, hărți, fotografii, articole despre viața artistului, despre familie, despre operă, despre Bucureștiul acelor ani, cărți menționate în bibliografie. A revăzut filmul *Ștefan Luchian* (1981), regizat de Nicolae Mărgineanu, iar în carte, autentice, preluate din volumul *Mărturii despre Luchian*, îngrijit de Marin Mihalache la Editura Meridiane în 1966, a inclus scrisori ale lui Luchian, o parte dintre replicile lui, mai ales cele din discuțiile cu prietenul lui Virgil Cioflec. A văzut doar în fotografii, căci pandemia nu permitea deplasarea, patul, măsuța, șevaletul de câmp și paleta pictorului, aflate acum la Muzeul „Ștefan Luchian” din Ștefănești, Botoșani, locul nașterii pictorului, muzeu pe care dorește să-l viziteze și pentru a o cunoaște pe Aglaia Corneanu, directoarea Fundației „Ștefan Luchian”. Deși cartea e încheiată, capitolul de viață nu este închis, planurile de viitor îl includ pe Ștefan Luchian în gândurile și drumurile autoarei.

În fiecare frază vibrează consonanța cu Luchian. Cândva, el și-a avut copacii și florile, o lume sensibilă, plină de farmec, prinsă în picturi de care ne putem apropia nu doar cu ochii, cât mai ales cu sufletul. Finalul notei de autor (11 mai 2020, București) dezvăluie metaforic că sunt puse la vedere, prin această carte, inimi-semințe-suflete:

„Am început să scriu *Luchian. Ochii, sufletul, mâna* îndrăgostită de tablouri și presupunând că știu un pic despre adevărul din flori și lucrul în izolare. Aveam să închei cartea trăind în izolare impusă, nu aleasă, și fără posibilitatea aducerii unui buchet de flori pe masa de lucru: toate florăriile sunt închise când scriu rândurile finale. Anemonele zărite din mers în vitrina unei florării, la începutul acestei primăveri, sunt amintire. Pe birou am însă un buchețel de traista-ciobanului, niște fire firave culese de lângă Sala Palatului, cam pe unde se afla cândva Strada Sfântul Ionică. Sunt minunate, doar câteva într-un pahar, cu semințele lor în formă de inimă înșirate de-a lungul tulpinii. **Sunt flori. Și parcă anume și-au pus sufletul la vedere.** (s.n., E.J.)” (Niculescu 2020a, 281)

La lansarea live a cărții în București, la librăria Humanitas-Cișmigiu, pe 28 septembrie 2020, în discuția cu Dana Pârvan, autoarea insistă pe cele două valori sub a căror zodie e născută această biografie romanțată – onestitatea și frumusețea:

„Este o alegere atunci când scrii o carte. În primul și-n primul rând, înainte de primul cuvânt pe care-l scrii, înainte de prima propoziție, este decizia asta: cum voi scrie? Sub ce formă, din ce unghi, cu ce voci? [...] Pentru mine a fost clar. Eram la capătul romanului meu și am zis: acum e viața altcuiva. **Eu voiam să scriu viața lui în cel mai onest chip cu putință, m-am străduit, deci, să fie onest pentru el, dar să fie frumos pentru cititor** (s.n., E.J.). Această combinație e greu de găsit. Am încercat să merg pe acest fundal biografic [...], pe acest fundal existent, eu să vin și să brodez anumite episoade, să mi le imaginez și să reconstruiesc, și, practic, să reconstruiesc ficțional cărămida din zid, acolo unde lipsește. [...] Trebuie să scrii o poveste când scrii o biografie romanțată și aici, acolo a fost bătaia și acolo sunt și paginile care mie îmi plac cel mai mult, unde am putut să fac literatură, să re-creez, să-mi imaginez.” (Niculescu 2020b)

Harta vizibilă pentru realizarea cărții despre Theodor Pallady are lămuriri finale sub forma unei selecții de notații de jurnal. Anca Vieru intenționase să țină un jurnal pentru perioada documentării și scrierii, dar l-a întrerupt pentru o vreme, întrerupând și scrisul la carte pentru șase luni. Reluând lucrul la carte, nu a mai reluat jurnalul, căruia i-a dat numele *Pagini de jurnal abandonat*. Chiar prima notă vine cu depășirea unei raportări subiective la specia biografiei romanțate:

„E ciudat cum m-am hotărât să scriu o biografie romanțată, deși mereu am zis că mie îmi ajunge opera unui artist. Scriitor, pictor, muzician, întotdeauna mi-a fost teamă să mă apropiez prea mult, ca să nu aflu lucruri și fapte care să nu-mi placă. Și apoi să mă influențeze, să nu mai pot citi/privi/asculta ca înainte.” (Vieru 2023a, 215)

Intuirea dificultăților, neliniștile, intențiile sunt fixate aici, arătând legătura, felul în care un element a condus la un altul, un pas l-a atras pe următorul. De exemplu, găsind în albumul *Pallady*, cu o introducere de Pavel Șușară, fragmente din jurnalul lui Pallady, își propune să caute jurnalul. Citește cartea Veronicăi D. Niculescu despre Luchian, compară personalitățile lui Luchian și Pallady, ajungând la concluzia că al doilea, descris de Zambaccian „semeț și superb ca un *grand d’Espagne*”, nu stărnește aceeași simpatie ca primul și simte că va fi greu să scrie despre el în așa fel încât să-l apropie de cititori. Vizitarea Muzeului Pallady (în Casa Melik, despre care se spune că e cea mai veche casă din București) îi lasă un gust amar, deoarece acolo nu găsește să cumpere niciun album, nicio carte despre acesta. Încercarea de a-și retrezi amintirile despre Place Dauphine îi aduce o teribilă nostalgie.

Pentru documentare, îi revede lucrările în muzee și expoziții. Apreciază conceptul expoziției *Jurnal intim* de la Muzeul Național de Artă al României, iar în expoziția *Pallady desenator* de la Muzeul Colecțiilor de Artă descoperă că artistul

avusese un cățel, pe Purky. Caută locurile prin care a trecut și este deziluzionată, căci timpul și felul nostru de a spulbera urmele propriilor personalități culturale nu cruțase nimic:

„Îmi lipsește o geografie aprofundată a vieții lui. [...] Aș vrea să văd poze. Casele, străzile, cartierele, așa cum arătau atunci. **Mi se pare ironic că cele mai multe date le am despre apartamentul din Place Dauphine din Paris** (s.n., E.J.).” (Vieru 2023a, 220)

Revine asupra ideii la p.223:

„Spuneam că îmi lipsește o geografie a vieții lui. Acum, că m-am lămurit cu locurile, mi-am amintit de o carte pe care am citit-o mai demult, care se numea *Sad Topographies*, o carte despre locuri cu nume triste legate de evenimente triste. Cam asta e senzația pe care o am. **Distrugere, lipsă de grijă, indiferență față de trecut** (s.n., E.J.). Fiecare dintre locurile astea ar putea figura într-un album de topografii triste.” (Vieru 2023a, 223)

Parcurge albume, jurnalul, scrisorile din volumul *Pallady scriind*, îngrijit de Dana Crișan, publicat la Editura Compania în 2009, și descoperă prea puține informații despre copilărie și adolescență. O bucură dosarul Pallady din „Observator cultural” în care citește și diverse opinii despre nudurile lui Pallady. În prima monografie despre Pallady, cea a lui Ionel Jianu, publicată la Editura Căminul Artei, în 1944, găsește fotografii, reproduceri alb-negru ale unor tablouri pallady-iene distruse în bombardamentele germane din 1944 asupra Bucureștiului, când au dispărut 180 dintre lucrările artistului. Citește temeinic *Scrisorile către Simon*, cartea arhitectului G.M. Cantacuzino, văr al lui Pallady, care cuprinde 14 scrisori ale acestuia către prietenul său, scrise între anii 1955-1959, dar publicate abia în 1993, alegând de aici mottoul cărții ei despre pictor, în concordanță cu opinia ei inițială despre a scrie biografia romanțate.

În ultimele rânduri mărturisește că o întristează să termine cartea, dar gândul că îi poate revedea oricând tablourile o alină. O mare tristețe i-o aduseseră ultimii ani ai lui Pallady, cum îi mărturisește Diane Joicaliuc în dialogul live pe Radio România Cultural din 16 octombrie 2023, iar admirația pe care i-o poartă o face să se gândească că ar fi monstruos să știm totul despre cineva:

„A.V.: Toată această perioadă în care Pallady era nevoit să facă cerere ca să i se dea un document care să ateste că e pictor, trebuia să capete o adeverință ca să poată picta în parcuri și pe străzi, toate astea mi s-au părut foarte triste. Erau în perioada în care Pallady avea peste 80 de ani, după o viață întreagă dedicată artei și era trist, așa, parcă-mi rupea inima...”

D.J.: Nu mai era acea singurătate pe care si-o dorea la început, era cumva o însingurare care era mult mai dureroasă. Au rămas multe întrebări fără răspuns după

această documentare minuțioasă? Dacă l-ați avea în fața dumneavoastră pe Pallady, ce l-ați întreba?

A.V.: Aș rămâne mută în fața lui, nu cred că aș apuca să întreb ceva... Au rămas întrebări fără răspuns, dar, cumva, nici nu știu dacă vreau să aflu chiar tot, pentru că nici despre oamenii pe care îi cunoaștem nu știm tot. **Să știi totul despre o persoană pare până la urmă ceva îngrozitor** (s.n., E.J.).” (Vieru 2023c)

Povestea scrierii cărților continuă în interviuri scrise și înregistrate ce nuanțează lectura și îmbogățesc hărțile vizibile. Nu doar Veronica D. Niculescu insistă pe relația dintre literatură și celelalte arte, ci și Moni Stănilă. În dialogul cu Alexandru Vakulovski din 23 martie 2020, scriitoarea care-și dorește în copilărie să devină artist plastic subliniază: „N-ai cum să fii scriitor și să nu fii interesat și de alte arte. Artele toate au în comun o experiență a realului, a frumosului, a ideilor esențiale din lumea asta.” (Stănilă 2020). La fel, în emisiunea „Printre cuvinte”, cu Anișoara Crețu, la TVR Moldova, din 24 octombrie 2022, afirmă: „Orice domeniu în plus, pe lângă literatură, aduce un plus scriitorului și un plus scriiturii lui.” (Stănilă 2022).

Felul în care acești artiști plastici percep relația dintre opera artistică și spațiul care trebuie să o pună în valoare este o altă temă recurentă. Veronica D. Niculescu mărturisește în lansarea live din octombrie 2020 că a fost impresionată să afle cum își pregătea pictorul florile în vase înainte și pe parcursul pictării, pentru a le oferi spațiu să respire: „M-a bucurat enorm să aflu felul în care aranja florile în vază.” (Niculescu 2020b) Echilibrarea spațiului pentru Brâncuși este esențială, declară Moni Stănilă în podcastul cu Ema Stere. Ca să dea dinamică lucrărilor sale, el inventase suporturile rotative pentru expunere și făcuse filme pentru ca privitorii să perceapă lucrările în mișcare, așa cum le imaginase el. Nu lăsa niciodată la întâmplare aranjarea lucrărilor sale în expoziții, sigurul în care avea încredere în acest sens era Marcel Duchamp. Mereu își rearanja lucrările în atelier, să le dea mereu viață din alte ipostaze. Trimitea scrisori celor ce îi cumpărau lucrările, cu recomandări pentru expunerea lucrărilor în asemenea manieră încât ele să-și etaleze just semnificațiile. A distrus lucrările care nu-i plăceau, a învățat fotografia și filmul pentru a-și fotografia și filma lucrările, punându-le în valoare așa cum considera. Atenția lui pentru operele care treceau dincolo de el era uriașă (Stănilă 2023).

Cât despre a scrie, cele trei scriitoare se raportează la scrisul biografiei extrem de profesional, cu maximă responsabilitate. De obicei revin în spirală asupra variantelor de text inițiale, pe care le completează și le perfecționează. „Nu știu să spun ce înseamnă talent, scrisul e o muncă.” spune Anca Vieru în dialogul cu Ramona Boldizsar, în podcastul „Perfect contemporan”, ep. 25, 2023 (Vieru 2023b). Moni Stănilă asociază profesionalizarea scrisului cu intenția de publicare în discuția cu Ema Stere: „Scrisul poate începe ca o formă de lămurire a sinelui, dar apoi, când intenționezi să publici, este vorba de profesionalism, ți-l asumi serios. [...] Cred că la fel e și la pictori.” (Stănilă 2023). Pe blogul său, *Floribunda*, în nota din 3 august 2020, Veronica D. Niculescu subliniază: „Nici când n-am scris o carte cu atâta grijă pentru realitate și

cu atâta consum emoțional – e multă răspundere când scrii viața altuia și-am fost mereu conștientă de asta.” (Niculescu 2020c).

A doua hartă – harta secretă

Nadirul latent al hărții ascunse lasă să se întrezărească, dincolo de afinități cu artistul despre care fiecare dintre cele trei scriitoare a scris, valențele înnoitoare ale scrisului în genere, secondate, în cazul scrierii biografiei romanțate, de responsabilizarea ce ne amintește de vorbele lui Miron Costin din *Predoslovie* la *De neamul moldovenilor*. *Din ce țară au ieșit strămoșii lor*: „Eu voi da samă de ale mele, câte scriu.”.

Pentru a evidenția felul în care a scris o asemenea carte le-a modificat felul de a lucra, le-a determinat să se raporteze și mai conștient la evoluția propriului sine, am elaborat un interviu ce viza pragurile critice ale documentării și scrisului, cu limitele și căile de depășire a acestora. Răspunsurile celor trei scriitoare la interviu sunt anexate lucrării. Primul document este eseul Veronicăi D. Niculescu, al doilea cuprinde răspunsurile lui Moni Stănilă, iar al treilea aparține Ancăi Vieru. Ele au avut libertatea de a selecta anumite întrebări și de a răspunde în maniera dorită, punctual sau eseistic. E rândul meu să le mulțumesc acum nu doar pentru scrierea celor trei biografii, ci și pentru bunăvoința și deschiderea prin care, răspunzând solicitării mele, au permis conturarea observațiilor care urmează. Majoritatea întrebărilor făceau referire la subiecte deja atinse în discuții anterioare, dar am avut curiozitatea să văd dacă timpul, în curgerea sa, a permis apariția unor elemente diferite, noi pe respectivele teme. Tocmai memoria selectează frecvent ce este de păstrat și ce nu dintr-o anumită experiență sau iluminează ulterior evenimente inițial nesemnificate. Experiența documentării și scrierii acestor cărți, artist față cu artist, nu avea cum să nu fie semnificativă.

Sub semnul responsabilității, atât de evident în harta vizibilă, voi începe și analiza hărții secrete. Moni Stănilă consideră că factorul de maximă responsabilitate în scrierea unei biografii romanțate este construcția unui personaj credibil. Tot în construirea personajului înregistrează și Anca Vieru responsabilitatea esențială:

„E o responsabilitate să scrii o biografie (chiar romanțată), trebuie păstrat un echilibru, în așa fel încât să nu schimbi omul. [...] Eu am încercat să depășesc clișeele și acele caracterizări superficiale, ca să pot reda și artistul măcinat de dorința de a realiza absolutul prin artă, și omul, uneori arțăgos, alteori de o bunătate pe care se temea s-o afișeze. (interviu AV)

Veronica D. Niculescu mărturisește, la fel ca Anca Vieru, că a scris o asemenea biografie a însemnat „spaimă și îndoile mai mari ca oricând, jonglerii cu libertatea, răspundere copleșitoare, insomnii și muncă mai multă ca la orice carte obișnuită, a ta și numai a ta” (eseu VDN). Momente de îndoială a trăit și Anca Vieru, gândindu-se, la fel ca Moni Stănilă, la discreția personalității despre care scrie, mai ales în raport cu

viața personală. Cu atât mai mult o pune pe gânduri descoperirea în *Scrisorile către Simon* ale lui G.M. Cantacuzino a paragrafului pe care îl va și alege ca motto biografiei sale:

„<Nu mă îndoiesc că va veni ziua în care amatorii de biografii romanțate sau specialiștii ori biografii se vor năpusti asupra corespondenței, de altfel reduse, a lui Pallady, și vor încerca să-l explice printr-o savantă exegeză. Dar nu cunosc o biografie sau o viață romanțată a unui artist care să adauge ceva artei sale și să adâncească ceva din acea artă. Operele unui artist spun tot ce are de spus un artist. Dar omul, vor spune unii, omul! Omul nu ne privește, omul și intimitatea lui. Ceea ce trebuie să cunoaștem din bogățiile secretelor sale ni l-a transpus în operele sale.> Și Pallady gândea la fel și a spus-o de multe ori, la interviuri sau în jurnale și însemnări. Cu toate acestea, am continuat. De multe ori, scrierea unei biografii are ceva ambivalent. Pe de-o parte știi că intri în zona intimă a artistului, pe care poate n-ar fi vrut-o făcută publică, pe de altă parte e gândul că biografia (mai ales una romanțată) îl va apropia, poate, de mai mulți oameni. De aceea mi s-a părut important să creez un echilibru între viața personală și arta lui Pallady, să le așez pe amândouă în contextul epocii și, mai ales, să aleg acele întâmplări care aduceau coerență și substanță personajului.” (interviu AV)

Toate trei au insistat pe dificultatea întreprinderii. Uneori informațiile au fost prea multe, alteori prea puține. Anca Vieru a avut la dispoziție foarte puține date despre copilăria și tinerețea lui Pallady, pe când, pentru Moni Stănilă, selectarea informațiilor adecvate din avalanșa celor existente, uneori contradictorii, a reprezentat o piatră de încercare. A fost necesară chiar o triere între mai multe variante ale aceleiași întâmplări, variante povestite chiar de Brâncuși diferiților ascultători. Descoperirea propriilor limite în a asimila informația, cunoscută și nouă, ca cititori, e subliniată de Veronica D. Niculescu: „cu cât citești mai mult, cu atât pricepi că știi mai puțin” (eseu VDN). „Alegerea întâmplărilor definitorii pentru conturarea unui personaj coerent” (interviu AV) nu a fost simplă, recunoaște Anca Vieru. Pentru a-și construi personajul, scriitoarea a întocmit o listă cu caracteristicile lui Pallady, din perspectiva celor ce l-au cunoscut sau i-au studiat temeinic opera. Raportarea ei diferită la acest material reflectă o fecundă flexibilitate, capacitatea de a vedea partea bună a lucrurilor: „E o listă eterogenă, care la început m-a nemulțumit, dar apoi am simțit-o ca pe un caleidoscop care arăta mereu o altă fațetă a personalității lui Pallady.” (interviu AV). Comparația indică limpede păstrarea esenței în forme felurite, iar observația subliniază complexitatea personalității lui Pallady.

Tot documentându-se, Veronica D. Niculescu, cu grijă pentru exactitate, a identificat erori în afirmațiile prietenilor lui Luchian și a intuit în inexactități omenescul:

„După câteva luni de lucrat la istoria asta, puneam degetul tot mai des pe defectul din țesătură, din aproape toate cărțile, documentele, hărțile folosite în documentare. Iar asta mi s-a părut deodată nu o problemă, de fapt, ci semnul că totul este atât de

uman – e lucru făcut de mână, migălos și alunecos, cu nodul tandru ascuns pe dos – , și nu poate să fie decât așa când vine vorba de viață, de memorie.” (eseu VDN)

Nodul tandru ascuns pe dos din viațile tuturor ca lucru de mână simbolizează și strădania de a pune la vedere ceea ce merită expus – toate trei scriitoarele au selectat informațiile cu grijă pentru adevăr, dar și pentru onestitate, cu înțelegere și cumpătate, evitând edulcorarea, dar temperând malițiozități și indiscreții cu justă măsură. Fiecare în felul său insistă pe ideea că esențialul, nu senzaționalul este substanța acestor biografii.

Limita de semne a cărții a reprezentat o altă mare provocare pentru Moni Stănilă – probabil nu doar pentru ea. Anca Vieru mai mărturisește o dificultate – cea a documentării necesare pentru a recrea verosimil atmosfera locurilor și epocilor diferite parcurse de artist de-a lungul vieții. Tot Anca Vieru semnalează documentarea ca trasor de hartă ascunsă, prin orientarea lecturilor și prin descoperirea unei noi modalități de a lucra pentru conceperea unei cărți, cu bucurii inerente:

„Procesul de documentare a fost un element foarte important, pentru că mi-a schimbat lecturile pe următoarea perioadă, mi-a schimbat modul de a vedea lucrul la o carte. Nu știu dacă a fost ceva care m-a făcut să mă bucur foarte mult în timpul documentării, cel mai mult mi-a plăcut corespondența dintre Pallady și Matisse, o corespondență târzie.” (Vieru 2023c)

Despre plusul adus personalității sale de depășirea acestor dificultăți scrie explicit Anca Vieru. Ea se referă la dimensiunea intelectuală, prin asimilarea și operarea cu o multitudine de idei și informații, la cea morală, prin evitarea prejudecăților, la cea aptitudinală, prin reîntoarcerea la a cunoaște și prin vizual, la cea psihologică, prin lectura de jurnale și memorii, dar și prin mai profunde analize de sine, și la cea volițională, prin configurarea unui sens:

„Documentarea pentru biografia lui Pallady mi-a adus o bogăție de informații și idei, cunoștințe despre epocă și despre artă.

Dar m-a făcut să mă gândesc și la felul în care, uneori, percepem și judecăm oamenii din trecut, la felul acela facil în care îi caracterizăm printr-o trăsătură sau un cuvânt, în lipsa unor cunoștințe aprofundate despre context.

Pe de altă parte, mi-am dat seama cât de mult înseamnă elementul vizual pentru mine și, implicit, pentru scrisul și poveștile mele. M-a făcut să mă reîntorc la artă, un domeniu despre care mi-a plăcut mereu să citesc, dar pe care îl părăsisem, poate pentru că scrisul și cititul de ficțiune îmi acaparau atâta timp.

Mi-am dat seama cât de mult înțelegi natura umană citind jurnale și memorii și, de atunci, continui să mă îndrept către astfel de lecturi.

Scrisul la biografia lui Pallady m-a făcut să analizez ceea ce mă caracterizează ca persoană și ca scriitoare. Și, cumva, mi-a arătat direcția în care să merg mai departe.” (interviu AV)

Lucrând la această biografie, Moni Stănilă nu a simțit că renunță la sine, dimpotrivă a descoperit „lucruri ascunse despre sine” (interviu MS). Nici Anca Vieru nu s-a confruntat cu această barieră. Veronica D. Niculescu a perceput renunțarea la sine ca reducere a amplitudinii ficționale:

„Mi-a fost limpede de la început: trebuie să mă las pe mine deoparte. Aici e viața altuia, nu a mea și nu a personajelor mele – adică inventate de mine. Trebuie ca el, Luchian, să fie pus în lumină. Spectacolul nu e tocmai al meu, de data asta.” (eseu VDN)

Împrietenirea cu artistul a fost pentru Moni Stănilă marele câștig al scrierii biografiei. Nu a simțit nicio clipă că ar fi mai puțin obiectivă dacă-i devine tot mai apropiată. I-a descoperit discreția, profunzimea, sobrietatea, orizontul cultural, componente care și mai mult i-au amplificat admirația pentru artist:

„Pe Brâncuși l-am apreciat întotdeauna, acum îl iubesc. Pentru arta lui, pentru convingerea cu care nu s-a abătut din drumul său, pentru tot ce a reprezentat el. A avut un fel de sobrietate referitor la ceea ce conta cu adevărat. Cum ar spune asiaticii, a avut o inimă ascunsă pe care puțini au bănuț-o (nici vorbă să o fi descoperit cuiu). Mă gândesc inclusiv la nivelul său de pregătire culturală. Până astăzi mulți cred că Brâncuși n-avea cultură, doar un instinct artistic. Fals! Dar, ce e drept, și cei care evaluează cunoștințele lui Brâncuși au nevoie de o mare atenție. Templul planificat pentru India e o lucrare artistică inspirată din *Păsările* lui Aristofan, Platon i-a influențat întreaga artă, legăturile cu avangarda europeană și românească, emoția pe care o simțea în fața lui Apollinaire – sunt doar câteva exemple care vorbesc despre cât de citit era Brâncuși.” (interviu MS)

Acea *inimă ascunsă* a lui Brâncuși bate în toate pasajele lirice ale cărții și face deliciul lecturii, alături de alte elemente semnificative. Tot o profundă apropiere spirituală, care nu o îndepărtează de obiectivitate, înaltă și Veronica D. Niculescu drept temei de creștere al biografiei. Nu e vorba numai despre străbaterea la pas a spațiilor prin care artistul a trecut, ci și de o investigație muzeistică, de o descoperire a lui în pânzele sale:

„În timpul primului șnur al muncii de documentare, m-am plimbat obsesiv nu doar prin cărți și documente, dar și prin acele locuri din București pe unde a locuit el. Prin muzee. M-am îmbibat de atmosfera pânzelor și-a istoriilor despre el. Am căutat să-l simt viu.” (eseu VDN).

Anca Vieru, deși cucerită de Pallady, a evitat *îndrăgostirea*, pentru că simțea că i-ar știrbi din neutralitate:

„Desigur că am empatizat cu Pallady omul și artistul, dar am încercat să păstrez o anumită obiectivitate, să evit acea așa-zisă *îndrăgostire de personaj*, care face ca

scriitorul să nu mai vadă defectele celui despre care scrie și să-l prezinte într-un mod denaturat și fals.

Am zâmbit însă citind unele dintre replicile lui ajunse celebre [...], dar m-am și întristat să citesc despre greutățile din ultima parte a vieții, sub regimul comunist, când, pentru o perioadă, n-a mai avut voie să expună și era denigrat în articole de ziar.

Prin ce m-a cucerit? Prin tablouri și prin dedicarea lui totală pentru artă.

Cum l-am cucerit? Poate am cucerit un personaj, nu pe Pallady cel real, cu replica acidă, care ar fi răspuns cu siguranță: <Prostii! >” (interviu AV)

Ca prag emoțional revelator în scrierea cărții, Anca Vieru aduce în prim plan prietenia dintre Pallady și Matisse, descoperită profund și autentic în scrisorile dintre cei doi artiști: „M-am gândit mult la prietenie și la ceea ce înseamnă ea în perioada în care am scris despre ei.” (interviu AV). Pentru Veronica D. Niculescu, care își manifestă delicatetea în relații într-o manieră atât de complexă, apropierea de Luchian este oarecum similară adorației și devoțiunii, cartea devine și o ofrandă adusă acestuia:

„La capătul scrierii poveștii, obosită și dorindu-mi să fac măcar un om fericit, m-am dus din nou la casa din Strada Mendeleev și mi-am așezat palma pentru două clipe, aproape din mers, pe ancadramentul alb al uneia dintre ferestrele lui. Și i-am spus că de-acum cartea despre el este gata. El e singurul *cititor* pe care mi-l doresc fericit. Dacă vor fi și alții, cu atât mai bine.” (eseu VDN)

Mai mult, ea vede conexiuni ascunse altora în potrivirile numerice ale datelor. Nimic nu este întâmplător în felul în care drumul cărții spre lume se derulează, așa cum notează pe blogul său, *Floribunda*, în 24 august 2020:

„Am primit un semn spre final. M-a tulburat foarte tare și nu am spus nimănui. Cei care ați citit cartea – mulțumesc pentru mesaje – știți cum este sfârșitul. E noaptea plecării, cu tot acel periplu întunecat, spre lumină – 27 spre 28 iunie. Fără voia mea, pur și simplu așa s-a întâmplat, cartea a ajuns în tipografie tocmai atunci: a plecat din redacție pe 26 iunie, iar primele zile petrecute în mâinile tipografilor au fost exact cele când Luchian se stinge, cu o sută patru ani înainte. Iar eu rămâneam, din nou, fără carte.” (Niculescu 2020d)

Fuziunile ideatice între artist și autor readuc în discuție formarea intelectuală și spirituală a autoarelor. Moni Stănilă, absolventă de Teologie, profund religioasă, se simte solidară cu Brâncuși în ideea „Că există o veșnicie. Că există un Nevăzut care ne dă peste mâini.” (interviu MS). Anca Vieru, care a urmat inițial Politehnica, la fel ca Veronica D. Niculescu, consideră:

„Pallady a început cu studii de inginerie și asta a avut o influență certă asupra artei sale. Chiar dacă nu se regăsea în studiile acestea, a rămas cu rigoarea dată de desenul tehnic, cu aprecierea unei ordini și a unei structuri a tablourilor. Mereu a

apreciat linia și forma mai mult decât culoarea. Pictura lui era una de idei mai mult decât o pictură emoțională.

Trăsăturile acestea au fost poate, la nivel inconștient, cele care m-au apropiat de pictura lui Pallady. Eu am urmat, la fel ca el, Politehnica, și la fel, chiar dacă mai târziu, m-am îndepărtat de ea. Sunt o fire mai apropiată de Pallady decât, de exemplu, de Luchian, și mă gândesc că asta m-a ajutat.” (interviu AV)

Pe parcursul și după scrierea biografiei, autoarele resimt tot mai intens comunicarea cu opera artistului despre care au scris. Subliniind dimensiunea emoțională, Moni Stănilă afirmă:

„Am o bucurie aparte, ca și cum ceva îmi aparține. Ca atunci când spun: această casă a construit-o bunicul meu. Simt, că într-un anumit fel, Brâncuși e și al meu. Iar această bucurie e dublată de istoriile diferite ale lucrărilor. Cum, când, ce le-a inspirat.” (interviu MS).

Anca Vieru analizează chiar exemple în sensul aprofundării înțelegerii operei prin apropiere, insistând pe stimularea elaborării imaginative a contextelor adecvate:

„Receptarea unui tablou este subiectivă și poate fi ușor influențată de ceva ce ai aflat despre pictor. Acum înțelegeam altfel anumite lucruri, vedeam (sau mai degrabă îmi imaginam) un *înainte* și un *după* pentru colțurile de Paris, pentru oamenii pictați, chiar și pentru naturile statice.

O să dau un exemplu, nu neapărat cel mai concludent, dar e ceva care mi-a atras atenția într-una din vizitele mele la Galeria de artă românească de la MNAR. Am văzut un tablou mic, o natură statică cu leaia roz și portocale, apoi notița care menționa că e din colecția Apostol Apostolide. Și mi-am amintit că Apostol era un colecționar atipic, care lucra pe post de chelner la restaurantul Continental, unde obișnuia Pallady să ia prânzul în timpul războiului. Apostol nu avea mulți bani și aștepta până când Pallady era strâmtorat financiar ca să poată cumpăra mai ieftin. Așa se explică și dimensiunea redusă a tabloului, cel mai mic dintre cele expuse la MNAR. Acolo, în fața tabloului, am simțit nu numai frumusețea picturii, ci și aceea a relației dintre cei doi, pictor și colecționar. Mi l-am imaginat pe Apostol venind în camera lui Pallady de la Hotelul Paris, din apropierea restaurantului, după ce aflase că Pallady a pierdut la cărți, mi l-am imaginat uitându-se la tablourile pictate recent, tânjind să le poată cumpăra și alegându-l pe cel mai mic.” (interviu AV)

Cât despre surprize legate de felul în care biografia este receptată, Anca Vieru a trăit bucurii nesperate la întâlnirile cu cititorii. Moni Stănilă se raportează la locul fruntaș al cărții în topurile de vânzare ale editurii, afirmând cu modestie „Brâncuși vinde, nu eu.” (interviu MS), iar Veronica D. Niculescu, cu toată aprecierea pentru toți cititorii, consideră, metaforic, că cel mai important *cititor* rămâne Luchian.

La ultima întrebare a interviului, cea referitoare la dorința de mai scrie o biografie, atât Moni Stănilă, cât și Anca Vieru, consecvente, s-au referit la cele două personalități culturale pe care le-au numit și în alte împrejurări. Moni Stănilă ar scrie

despre Antim Ivireanul, impresionată de contribuția acestuia la evoluția limbii române, în ciuda faptului că era georgian. Ar scrie cu drag despre Antim Ivireanul, dacă ar avea „timp, mult timp” (interviu MS). Anca Vieru nu ar scrie neapărat, dar s-ar bucura să citească biografia Cellei Delavrancea:

„Când am citit jurnalul Cellei Delavrancea în perioada de documentare, am fost impresionată de viața ei tumultuoasă, de talentul și sensibilitatea artistică dublate de o precizie în a pune în scris idei și sentimente. M-am gândit că o astfel de viață merită să fie așezată într-o poveste.” (interviu AV)

Subtitluri și concluzii

Cum a învățat țestoasa să zboare? Amintindu-ne că cerul e foarte aproape de pământ, ultima lucrare a lui Constantin Brâncuși este o țestoasă cu piciorușele în aer. Până și făptura greoaie, aparent, simte atracția înălțării și o săvârșește după cât o țin puterile. Cât cer s-ar cuveni să simtă omul în sine pare a ne întreba biografia scrisă de Moni Stănilă. Cât cer poate el coborî pe pământ?

Triada ochi – suflet – mână, atât de grăitoare în autoportretul lui Ștefan Luchian, ne aduce aminte de nevoia de a dăru, de a crea, în pofida durerii. Lucrările sale, suflet expus prin priceperea mâinii și agerimea ochiului interior, capabil să vadă culori inexistente în natură, desfășoară privirii și înțelegerii noastre o lume nouă.

Ulise legat de catarg pentru a se salva de ispita cântecului sirenelor este Theodor Pallady, ancorat de catargul artei pentru a se salva de nimicnicia vieții. În scrisoarea trimisă în 18 iunie 1941 din Parisul ocupat de armata germană, îi mărturisește prietenului său Matisse, aflat la Nice:

„Ai dreptate să mă trezești la viață... dar tu nu te-ai gândit că ea nu mai are sens când încrederea și speranța nu mai există. Trebuie să crezi în ceva pentru a merge înainte. Dar când tot din ce a fost viața noastră s-a prăbușit și când am ajuns la certitudinea că Nimic nu servește la Nimic, că ai ajuns poate la limita... extremă, poate, îți zici: <Mori, bătrâne laș, e prea târziu...> (*Orologiul* lui Baudelaire). Și totuși continui să pictez din voință..., mai cu seamă să desenez; căci forma m-a interesat întotdeauna, m-a preocupat mai mult decât culoarea care face parte din aceasta. Da, <să încarcerezi forma>...” (Matisse, Pallady 2019, 88)

A scrie o biografie romanțată nu înseamnă ca scriitorul să se dea cu totul la o parte pentru a face loc, în scrisul său, vieții acelei personalități. El nu are cum să se dea complet la o parte, pentru că el este cel care, stilistic, construiește totul, e drept, pe liniile vieții celuilalt. Dar autorul – prin felul său de a fi, de a simți, de a scrie – rămâne acolo: se modelează conform situațiilor, iar prin el glăsuiesc narator și personaje. El se apropie major de personalitatea despre care scrie. Încearcă să îl înțeleagă pe artist, îl reînvie, merge cu el umăr la umăr prin toate etapele, provocările și bucuriile vieții. Felul în care artistul despre care este biografia își descoperă vocația artistică îl face pe scriitor să se gândească și la sine. Aripa ocrotitoare/ constrângătoare a mentorilor

artistului îi aduce în memoria scriitorului pe ai săi. Neliniștile și întrebările artistului conturat, frământările, căutările-i profesionale au ecou într-ale autorului. Raportarea artistului la propria creație îl determină și pe scriitor să fie mai conștient de sensul său. Calea celui despre care se scrie, în anume măsură, răspunde căi celui care scrie, fie prin similitudini, fie prin opoziții. Lucrul la biografia romanțată a unui alt creator naște un spațiu ideatic și emoțional comun lui și autorului. Prin efortul de a-l descoperi pe celălalt, autorul se descoperă și pe sine. Și din acest motiv, scrierea unei biografii este cu totul altceva, altfel grea decât a construi ficțional, cu o dublă greutate: omul biografizat pune pe gânduri omul care biografizează, viața artistului biografizat luminează viața celui care scrie biografia.

Volume-sursă

- Niculescu, Veronica D. 2020a. *Luchian. Ochii, sufletul, mâna*. Iași: Editura Polirom.
 Stănilă, Moni. 2019. *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*. Iași: Editura Polirom.
 Vieru, Anca. 2023a. *Pallady. Ulise legat de catarg*. Iași: Editura Polirom.

Interviuri-sursă

- Niculescu, Veronica D. 2020b. Dialog cu Dana Pârvan la lansarea live la Librăria Humanitas Cișmigiu, 28 septembrie – <https://www.facebook.com/LibrariaHumanitasDeLaCismigiu/videos/640061066878696>, ultima accesare: 15.10.2024.
 Niculescu, Veronica D. 2020c. Blogul *Floribunda* – <https://veronica-niculescu.blogspot.com/2020/08/luchian-ochii-sufletul-mana-povestea.html>, ultima accesare: 15.10.2024.
 Niculescu, Veronica D. 2020d. Blogul *Floribunda* – <https://veronica-niculescu.blogspot.com/2020/08/despre-vieti-si-memorie-cu-nodul-pe-dos.html>, ultima accesare: 15.10.2024.
 Stănilă, Moni. 2020. Dialogurile *bibliotecii#stam acasa* – dialog cu Alexandru Vakulovski, 23 martie – https://www.youtube.com/watch?v=_voFJRM8pwU, ultima accesare: 15.10.2024.
 Stănilă, Moni. 2022. Emisiunea „Printre cuvinte”, cu Anișoara Crețu, la TVR Moldova, din 24 octombrie – <https://www.youtube.com/watch?v=XmVS9uCp63M>, ultima accesare: 15.10.2024.
 Stănilă, Moni. 2023. *O biografie romanțată: Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*, invitată a Emei Stere în emisiunea *Vorba de cultură*, la Radio România Cultural, 28 septembrie: <https://www.radoromaniacultural.ro/podcast/brancusi-infinitul-europei/o-biografie-romantata-brancusi-sau-cum-a-invatat-testoasa-sa-zboare-i-podcast-id40022.html>, ultima accesare: 15.10.2024.
 Vieru, Anca. 2023b. Dialog cu Ramona Boldizsar, în podcastul „Perfect Contemporan”, ep. 25, 9 februarie – <https://ramona.boldizsar.ro/anca-vierunu-stiu-sa-spun-ce-inseamna-talent/>, ultima accesare: 15.10.2024.
 Vieru, Anca. 2023c. Dialog cu Diana Joicaliuc, în podcastul *Munca la o biografie este cu totul altceva decât scrisul unei cărți pe care ți-o imaginezi în totalitate*, 16 octombrie – <https://www.radoromaniacultural.ro/sectiuni-articole/literatura/scriitoarea-anca-vieru-munca-la-o-biografie-este-cu-totul-altceva-decat-scrisul-unei-carti-pe-care-ti-o-imaginezi-in-totalitate-id40368.html>, ultima accesare: 15.10.2024.

Mărturisiri-sursă solicitate autoarelor pentru realizarea acestui studiu – anexate:

Eseu VDN – răspunsurile Veronicăi D. Niculescu, 18 august 2024.

Interviu MS – interviul cu Moni Stănilă, 14 august 2024.

Interviu AV – interviul cu Anca Vieru, 15 iulie 2024.

Referințe bibliografice

Cyrulnik, Boris, Morin, Edgar. 2021. *Dialog despre natura umană*. Traducere din limba franceză de Alina-Daniela Marinescu. București: Editura Spandugino.

Matisse, Henri, Pallady, Theodore. 2019. *Matisse – Pallady et La blouse roumaine. Deux artistes sous la censure*. Correspondance présentée et réunie par Doïna Lemny. Traduction du français au roumain par Doïna Lemny. Lyon: Fage edition.

Stoichiță, Victor Ieronim. 2024. *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*. Ediția a II-a. În românește de Mona Antohi, Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru. Introducerea și nota bibliografică traduse de Florentina Hojbotă. București: Editura Humanitas.

Anexe

Eseu VDN – răspunsul Veronicăi D. Niculescu, 18 august 2024

„Luchian. Ochii, sufletul, mâna” – povestea cărții

Fiecare poveste își cere felul în care să fie scrisă

Există întotdeauna un evantai de posibilități atunci când vrei să te așezi și să scrii o poveste. O carte. După ce știi ce vrei să scrii, mult mai important este cum vei spune povestea. Însă, deloc paradoxal, deși lucrurile se complică odată ce înțelegi explicit că există o infinitate de posibilități, ele se și simplifică: fiindcă, de fapt, fiecare poveste își cere, ea singură, stilul în care să fie spusă.

Dacă la primele două volume de povestiri pe care le-am scris nu mi-am pus atât de mult problema lui „cum” – mă așezam pur și simplu și scriam –, de la *Roșu, roșu, catifea* încoace am simțit foarte limpede că opțiunea se alege cumva de la sine, dintr-o multitudine, odată ce știi exact ce poveste vei spune. Povestirile acelea, din perioada roșie, erau spuse în funcție de anul în care se petreceau și, mai ales, de personajele lor. Cele cu copii în centrul lor aveau o anumită simplitate a limbajului și a frazei. Pe măsură ce personajele erau mai în vârstă, încărcate fie de amintiri, fie de probleme sau obiceiuri bizare, și stilul se complica. La *Simfonia animalieră* și *Hibernalia*, legătura dintre ce poveste spun și felul în care aleg să o spun e și mai limpede. Ce bucurie să mă joc în felul acela! Apoi, în *Spre văi de jad și sălbăție*, m-am putut delecta în arabescuri de basm tot datorită subiectului și personajului principal – ah, sălbăție, nebunariță, nebulie... Mai aproape de noi, romanul *Toți copiii librăresei* e și exemplul meu cel mai clar – am adoptat o simplificare, pentru a obține acel ton, acea atmosferă vintage, de anii '80, pe care am vrut să le aibă întreaga poveste – ea, în sine, complexă.

Dar ce faci când scrii o biografie romanțată?

Mi-a fost limpede de la început: trebuie să mă las pe mine deoparte. Aici e viața altuia, nu a mea și nu a personajelor mele – adică inventate de mine. Trebuie ca el, Luchian, să fie pus în lumină. Spectacolul nu e tocmai al meu, de data asta. Nu e locul să fac salturi mortale de dragul strălucirii de-o clipă prin aer. Scriind povestea vieții lui Luchian, un lucru m-a preocupat de la bun început foarte tare: să scriu chiar povestea vieții lui. Să-mi păstrez giumbușlucurile literare pentru alte cărți, de-ale mele. Dar totodată, scriind cu încredere viața, să caut să fac și literatură – și să primească cititorul poveste.

M-am ținut foarte aproape de firul vieții pictorului, în *Luchian. Ochii, sufletul, mâna*. În timpul primului șnur al muncii de documentare, m-am plimbat obsesiv nu doar prin cărți și documente, dar și prin acele locuri din București pe unde a locuit el. Prin muzee. M-am îmbibat de atmosfera pânzelor și-a istoriilor despre el. Am căutat să-l simt viu. Și apoi m-am pus pe scris. Cartea asta, cred, este foarte apropiată de o biografie pur și simplu. Cititorul va poposi, desigur, și-n scene detaliate, cu iz specific romanului, dar va parcurge, pas cu pas, chiar viața pictorului. Am zăbovit, ca-n niște pajști luminoase, în acele locuri care mi s-au părut importante și ofertante; uneori, în locuri unde biografii dinainte, demult, n-au schițat foarte bine detaliul, ba au rămas chiar semne de întrebare. Am insistat acolo unde am văzut că mi se permitea și unde curiozitatea mea a săpat ceva mai departe decât mă dusesse documentarea. Am reconstruit ficțional cărămida tocită din zid. Povestea fraților care au murit foarte micuți. Povestea de dragoste cu Cecilia, la Alexandria. Internarea. Limpezirea privirii, după primul episod greu de boală. Pictarea „Lăutului” sau a unei ulcele cu garoafe. Călătoria spre moarte. Dar peste tot am strecurat bucăți vii, de realitate: scrisori veritabile, scene consemnate în mărturiile celor care l-au cunoscut, vocea lui reală, în diferite dialoguri.

Voi mărturisi: nicicând n-am scris o carte cu atâta grijă pentru realitate și cu atâta consum emoțional – e multă răspundere când scrii viața altuia și-am fost mereu conștientă de asta. La capătul scrierii poveștii, obosită și dorindu-mi să fac măcar un om fericit, m-am dus din nou la casa din Strada Mendeleev și mi-am așezat palma pentru două clipe, aproape din mers, pe ancadramentul alb al uneia dintre ferestrele lui. Și i-am spus că de-acum cartea despre el este gata. El e singurul „cititor” pe care mi-l doresc fericit. Dacă vor fi și alții, cu atât mai bine.

Despre vieți și memorie – cu nodul pe dos

Câteva lucruri pe care nu le-am spus despre *Luchian. Ochii, sufletul, mâna*. Că au fost spaime și îndoieli mai mari ca oricând, jonglerii cu libertatea, răspundere coplesitoare, insomnii și muncă mai multă ca la orice carte obișnuită, a ta și numai a ta.

Te cufunzi în munca de documentare și, cu cât citești mai mult, cu atât pricepi că știi mai puțin. În articole care mi se păreau extraordinar de complexe la început, găseam erori și expedieri superficiale, către final. Puneam degetul pe locuri unde memoria unui prieten de-al pictorului se înșela: o casă nu era pe strada X, cum zice Tonitza, ci pe Y. Asta nu s-a întâmplat atunci, cum își amintește Cioflec, ci atunci.

Relatarea asta a lui Arghezi era într-un fel când era proaspătă, imediat după moartea lui Luchian, și a alunecat în direcția asta după ce-a mai trecut timp. După câteva luni de lucrat la istoria asta, puneam degetul tot mai des pe defectul din țesătură, din aproape toate cărțile, documentele, hărțile folosite în documentare. Iar asta mi s-a părut deodată nu o problemă, de fapt, ci semnul că totul este atât de uman – e lucru făcut de mână, migălos și alunecos, cu nodul tandru ascuns pe dos –, și nu poate să fie decât așa când vine vorba de vieți, de memorie.

E greu să știi când să te oprești și ce să folosești. Să legi tot ce s-a desfăcut în bucăți și să scrii o poveste, pur și simplu o poveste, nu doar cu un sâmbure de adevăr, ci cu toată carnea de adevăr.

Altfel, despre cum am scris această biografie romanțată, și în nota de la finalul cărții, „Copacii mei și florile mele”.

(acest text se bazează pe prezentarea pregătită pentru lansarea cărții la Librăria Humanitas Cișmigiu, septembrie 2020)

Interviu MS – interviul cu Moni Stănilă, 14 august 2024 „Scriind această carte, am câștigat un prieten: Brâncuși.”

1. Ce dificultăți ați întâmpinat în construirea acestei biografii romanțate? Ce plus, ca om și/sau ca scriitor, ați dobândit prin depășirea lor?

Selectarea informațiilor m-a pus în dificultate. Sunt mii de informații de la oameni care l-au întâlnit pe Brâncuși, nu toate reale, nu toate reprezentative pentru omul și artistul Brâncuși. Tot de selectarea informațiilor a ținut și limita de semne a cărții. A trebuit să construiesc povestea lui Brâncuși fără să depășesc un anumit număr de semne. Asta a fost dificil. Scriind această carte, am câștigat un prieten: Brâncuși.

2. Ați simțit, pe măsură ce ați lucrat la carte, procesul unei îmbâlnziri/împrieteniri/ empatizări cu artistul, dincolo de bariere temporale. Prin ce/cum v-a cucerit? Prin ce/cum l-ați cucerit?

Cred că aici am răspuns deja mai sus. Pe Brâncuși l-am apreciat întotdeauna, acum îl iubesc. Pentru arta lui, pentru convingerea cu care nu s-a abătut din drumul său, pentru tot ce a reprezentat el. A avut un fel de sobrietate referitor la ceea ce conta cu adevărat. Cum ar spune asiaticii, a avut o *inimă ascunsă* pe care puțini au bănuțit-o (nici vorbă să o fi descoperit cuiva). Mă gândesc inclusiv la nivelul său de pregătire culturală. Până astăzi mulți cred că Brâncuși n-avea cultură, doar un instinct artistic. Fals! Dar, ce e drept, și cei care evaluează cunoștințele lui Brâncuși au nevoie de o mare atenție. Templul planificat pentru India e o lucrare artistică inspirată din *Păsările* lui Aristofan, Platon i-a influențat întreaga artă, legăturile cu avangarda europeană și românească, emoția pe care o simțea în fața lui Apollinaire – sunt doar câteva exemple care vorbesc despre cât de citit era Brâncuși.

3. Ați avut uneori impresia că renunțați la sine scriind această biografie? Dacă da, cum ați resimțit această renunțare – ca o frână/ca o limită/ca o detașare binevenită/ca factor stimulator/ altfel?

Nu, nu am simțit. Din contra, am redescoperit lucruri uitate despre mine.

4. Au existat în concepere, în scriere, praguri emoționale revelatoare? Descrieți, vă rog, unul dintre acestea.

Nu îmi amintesc, cred că nu.

5. Ce fuziuni ideatice și/sau consonanțe emoționale ați resimțit între dumneavoastră și artistul despre care ați scris? Cum le explicați? În ce măsură acestea v-au fost de folos în scriere?

Că există o veșnicie. Că există un Nevăzut care ne dă peste mâini. În rest, admirația mută – dintotdeauna – în fața artei lui.

6. Ce anume v-a determinat să alegeți tăcerea despre/ să voalați anumite aspecte ale vieții artistului?

Vă referiți la viața sentimentală/amoroasă a lui Brâncuși. Nu a fost decizia mea, a fost a lui. În primul rând el a fost extrem de discret, mi se pare o necesitate respectarea unor astfel de atitudini. Cine ar fi fericit ca posteritatea să disece aspecte pe care persoana în cauză le-a vrut private? Eu sigur nu. Apoi, n-am înțeles cui i-ar folosi astfel de povești, cărui cititor i-ar ajuta. Viața lui Brâncuși e destul de savuroasă și fără speculații.

7. Ce căi ați descoperit, dincolo de documentele scrise de artist (jurnal, memorii, scrisori) și dincolo de lucrările sale, pentru a da coerență unei conștiințe creatoare?

Oh, aici e dificil. Ar trebui să umplu câteva pagini. Sunt multe biografii ale lui Brâncuși. Există multe referințe despre el și la artiștii străini care l-au cunoscut. Sunt atât de multe informații, încât mi-am permis să evit câteva cărți care mi s-au părut malițioase.

8. Ce elemente considerați a fi factori de maximă responsabilitate în scrierea unei biografii – selectarea evenimentelor/ construirea atmosferei/ conturarea personalității artistului/ găsirea unui limbaj artistic ce să permită întregirea autenticului cu verosimilul/ alt element?

Credibilitatea. Trebuie să dai viață personajului și să îl faci credibil, fără asta rămâi la o biografie de manual, ori Polirom și-a propus o colecție literară.

9. Ce anume v-a făcut să vă simțiți la locul dumneavoastră, în largul dumneavoastră, lucrând la această biografie? În ce fel?

L-am admirat din tinerețe pe Brâncuși, mi s-a potrivit. Când scrii despre cineva drag, nu ai cum să nu te simți în largul tău. Faptul că în copilărie îmi doream să fiu artist plastic a contat. Am avut o anumită inițiere în domeniul artelor plastice.

10. Acum, după publicare, cum comunicați diferit cu opera artistului despre care ați scris? În ce alt fel vă apropiați de ea? Ce vă spune în plus?

Cred că e mai important să spun cum mă raportează din punct de vedere emoțional. Am o bucurie aparte, ca și cum ceva îmi aparține. Ca atunci când spun: această casă a construit-o bunicul meu. Simt că, într-un anumit fel, Brâncuși e și al meu. Iar această bucurie e dublată de istoriile diferite ale lucrărilor. Cum, când, ce le-a inspirat.

11. Prin ce vă surprinde felul în care este receptată cartea pe care ați scris-o?

M-a făcut un autor popular, cred. Mă amuză acest aspect. Și, desigur, cu aceeași emoție ca a lui Brâncuși în fața lui Apollinaire, știu că Brâncuși a cucerit cititorul, nu eu.

12. Ați mai scrie sau nu o altă biografie romanțată? De ce? Dacă da, despre cine și în ce condiții?

Antim Ivireanul. Pentru că e un minunat care a contat enorm pentru limba română, deși era un georgian. Condițiile ar fi simple: timp, mult timp.

Interviu AV – interviul cu Anca Vieru, 15 iulie 2024

„Scrișul la biografia lui Pallady m-a făcut să analizez ceea ce mă caracterizează ca persoană și ca scriitoare. Și, cumva, mi-a arătat direcția în care să merg mai departe.”

1. Ce dificultăți ați întâmpinat în construirea acestei biografii romanțate?

Dificultățile au fost de mai multe feluri: începând cu documentarea, apoi alegerea unei abordări, crearea atmosferei epocilor și a contextelor artistice, alegerea întâmplărilor definitorii pentru conturarea unui personaj coerent.

Pallady s-a născut într-o familie boierească veche, înrudită cu Cantacuzinii, și-a petrecut copilăria la Iași și pe moșiile familiei de la Perieni și Hoisești, s-a mutat apoi la București, unde a făcut liceul, au urmat studiile neterminate de inginerie la Politehnica din București și la cea din Dresda, convingerea că arta este menirea lui, stabilirea la Paris, unde a studiat și a locuit aproape cincizeci de ani, întoarcerea în București în timpul războiului, perioada comunistă. O viață petrecută în epoci și locuri diferite a însemnat și o documentare a epocilor și locurilor, a curentelor artistice caracteristice acelor timpuri.

Am citit corespondența lui Pallady de după 1919, jurnalul ținut după întoarcerea lui de la Paris în 1940, albume și articole despre expoziții și tablouri, monografiile alcătuite de Ionel Jianu în 1944 și de Krikor Zambaccian în 1945, fragmente de jurnale și mărturii ale celor care l-au cunoscut.

A durat câteva luni până am reușit să adun destul material ca să pot începe. Însă informațiile despre viața personală, mai ales despre copilărie și tinerețe, erau puține. Câteva date biografice, repetate cam la fel în toate cărțile, despre naștere, studii și începutul picturii. Apoi câteva elemente anecdotice despre firea și obiceiurile lui, care mai mult îl caricaturizau. Câteva mențiuni despre viața lui amoroasă, câteva replici care-l arătau ca pe un interlocutor dificil. Mi s-a părut interesant, când eram la începutul documentării, să pun pe o listă caracterizările succinte făcute de oameni care l-au cunoscut sau care i-au studiat îndeaproape opera. O să dau câteva exemple: *rigid, nobil, disprețuitor, judecător feroce* (Raoul Șorban), *un ghepard* (Cornel Radu Constantinescu), *un Crai de Curtea Veche* (Mihai Sorin Rădulescu), *un mușchetar întârziat* (Al. Rosetti), *morbid de rafinat* (Arghezi), *un crepuscular luminos* (Anatol Mândrescu), *boemul aristocrat* (impresie generală), *un artist-filosof* (Ion Luca Georgescu). E o listă eterogenă, care la început m-a nemulțumit, dar apoi am simțit-o ca pe un caleidoscop care arăta mereu o altă fațetă a personalității lui Pallady.

Aveam multe întâmplări din viața lui, dar și perioade goale, pe care le-am umplut încercând să dau coerență personajului. E o responsabilitate să scrii o biografie (chiar romanțată), trebuie păstrat un echilibru, în așa fel încât să nu schimbi omul, să nu-l edulcorezi, dar nici să nu cazi în extrema cealaltă și să înșiri toate anecdotele care circulă pe seama lui. Pallady, prin felul lui de a fi, atrăgea de multe ori antipatia, așa că destule mărturii despre el constau într-o înșiruire de bârfe și replici suculente. Eu am încercat să depășesc clișeele și acele caracterizări superficiale, ca să pot reda și artistul măcinat de dorința de a realiza absolutul prin artă, și omul, uneori arțăgos, alteori de o bunătate pe care se temea s-o afișeze.

2. Ce plus, ca om și/sau ca scriitor, ați dobândit prin depășirea acestor dificultăți? Ce ați descoperit despre dumneavoastră/ ce v-a pus pe gânduri lucrând la această biografie?

Documentarea pentru biografia lui Pallady mi-a adus o bogăție de informații și idei, cunoștințe despre epocă și despre artă.

Dar m-a făcut să mă gândesc și la felul în care, uneori, percepem și judecăm oamenii din trecut, la felul acela facil în care îi caracterizăm printr-o trăsătură sau un cuvânt, în lipsa unor cunoștințe aprofundate despre context.

Pe de altă parte, mi-am dat seama cât de mult înseamnă elementul vizual pentru mine și, implicit, pentru scrisul și poveștile mele. M-a făcut să mă reîntorc la artă, un domeniu despre care mi-a plăcut mereu să citesc, dar pe care îl părăsisem, poate pentru că scrisul și cititul de ficțiune îmi acaparau atâta timp.

Mi-am dat seama cât de mult înțelegi natura umană citind jurnale și memorii și, de atunci, continui să mă îndrept către astfel de lecturi.

Scrisul la biografia lui Pallady m-a făcut să analizez ceea ce mă caracterizează ca persoană și ca scriitoare. Și, cumva, mi-a arătat direcția în care să merg mai departe.

3. Ați simțit, pe măsură ce ați lucrat la carte, procesul unei împlânziri/împrieteniri/ empatizări cu artistul, dincolo de bariere temporale. Prin ce/cum v-a cucerit? Prin ce/cum l-ați cucerit?

Desigur că am empatizat cu Pallady omul și artistul, dar am încercat să păstrez o anumită obiectivitate, să evit acea așa-zisă „îndrăgostire de personaj”, care face ca scriitorul să nu mai vadă defectele celui despre care scrie și să-l prezinte într-un mod denaturat și fals.

Am zâmbit însă citind unele dintre replicile lui ajunse celebre (ca, de exemplu, răspunsul lui la întrebarea pusă într-o expoziție: „Ăsta e nud?” „Ăsta nu e nud, ăsta este un tablou.”), dar m-am și întristat să citesc despre greutățile din ultima parte a vieții, sub regimul comunist, când, pentru o perioadă, n-a mai avut voie să expună și era denigrat în articole de ziar.

Prin ce m-a cucerit? Prin tablouri și prin dedicarea lui totală pentru artă.

Cum l-am cucerit? Poate am cucerit un personaj, nu pe Pallady cel real, cu replica acidă, care ar fi răspuns cu siguranță: „Prostii!”

4. *Ați avut uneori impresia că renunțați la sine scriind această biografie? Dacă da, cum ați resimțit această renunțare – ca o frână/ca o limită/ca o detașare binevenită/ca factor stimulat/ altfel?*

Nu, deloc.

Eu nu scriu autoficțiune, personajele mele sunt diverse și, chiar dacă uneori regăsesc o trăsătură de-a mea în ele, nu simt o identificare cu personajul. Biografia lui Pallady a mers pe aceeași linie, de aceea poate nici nu m-am gândit să o scriu la persoana întâi (cum sunt câteva în seria de biografii romanțate de la Editura Polirom).

5. *Au existat în concepere, în scriere, praguri emoționale revelatoare? Descrieți, vă rog, unul dintre acestea.*

M-a emoționat prietenia dintre Pallady și Matisse. O prietenie cu sușuri și coborâșuri, pornită în timpul studiilor de artă, pusă o perioadă în umbră de drumurile și concepțiile lor diferite, reluată iar și continuată, prin corespondență, după întoarcerea lui Pallady la București. M-au emoționat scrisorile prin care ei, în epoca în care fotografia color nu era încă la îndemână, își trimiteau schițe ale tablourilor pe care numerotau zonele ca în desenele pentru copii. M-am gândit mult la prietenie și la ceea ce înseamnă ea în perioada în care am scris despre ei.

6. *Ce fuziuni ideatice și/sau consonanțe emoționale ați resimțit între dumneavoastră și artistul despre care ați scris? Cum le explicați? În ce măsură acestea v-au fost de folos în scriere?*

Pallady a început cu studii de inginerie și asta a avut o influență certă asupra artei sale. Chiar dacă nu se regăsea în studiile acestea, a rămas cu rigoarea dată de desenul tehnic, cu aprecierea unei ordini și a unei structuri a tablourilor. Mereu a apreciat linia și forma mai mult decât culoarea. Pictura lui era una de idei mai mult decât o pictură emoțională.

Trăsăturile acestea au fost poate, la nivel inconștient, cele care m-au apropiat de pictura lui Pallady. Eu am urmat, la fel ca el, Politehnica, și la fel, chiar dacă mai târziu, m-am îndepărtat de ea. Sunt o fire mai apropiată de Pallady decât, de exemplu, de Luchian, și mă gândesc că asta m-a ajutat.

7. *Ce căi ați descoperit, dincolo de documentele scrise de artist (jurnal, memorii, scrisori) și dincolo de lucrările sale, pentru a da coerență unei conștiințe creatoare?*

Mi-a fost mult de folos documentarea despre contextul general al epocilor și, mai ales, despre contextul artistic.

Asta m-a făcut să-i înțeleg parcursul de artist, refuzul lui încă din tinerețe de a se afilia unui curent anume, refuz care de altfel l-a costat. Fiindcă, în acel început de secol XX caracterizat de neastâmpăr artistic și schimbări continue, pictura lui „în culoare oftată și suspin perceptibil cu ochii”, după cum spusese Arghezi, atrăgea prea puțin atenția în comparație cu exuberanța și culorile tari ale foviștilor sau cu dramatismul expresioniștilor.

Dar și evoluția din perioada comunistă, când pictura lui Pallady era considerată retrogradă și de un decadentism burghez, refuzul lui de a-și plia arta după cerințele epocii.

8. *Ce anume v-a făcut să vă simțiți la locul dumneavoastră, în largul dumneavoastră, lucrând la această biografie? În ce fel?*

M-am hotărât să scriu biografia romanțată a lui Pallady dintr-un impuls, după ce văzusem una dintre cele patru expoziții organizate cu ocazia a 150 de ani de la nașterea lui. Dacă aș fi stat mai mult să mă gândesc, să analizez toate greutățile și responsabilitatea care-mi stăteau în față, poate aș fi dat înapoi. Apoi, odată hotărâtă, am fost prea prinsă în documentare, în acea activitate oarecum detectivistică de a scurma în viața lui și în epocile în care a trăit.

Am avut, bineînțeles, momente de îndoială, când mă gândeam la felul în care și-a ferit Pallady viața de ochii curioși. În timp ce mă documentam, m-a marcat un fragment din cartea *Scrisorile către Simon*, de G.M. Cantacuzino, fragment pe care l-am și pus drept motto: „Nu mă îndoiesc că va veni ziua în care amatorii de biografii romanțate sau specialiștii ori biografii se vor năpusti asupra corespondenței, de altfel reduse, a lui Pallady și vor încerca să-l explice printr-o savantă exegeză. Dar nu cunosc o biografie sau o viață romanțată a unui artist care să adauge ceva artei sale și să adâncească ceva din acea artă. Operele unui artist spun tot ce are de spus un artist. Dar omul, vor spune unii, omul! Omul nu ne privește, omul și intimitatea lui. Ceea ce trebuie să cunoaștem din bogățiile secretelor sale ni l-a transpus în operele sale.” Și Pallady gândea la fel și a spus-o de multe ori, la interviuri sau în jurnale și însemnări.

Cu toate acestea, am continuat. De multe ori, scrierea unei biografii are ceva ambivalent. Pe de-o parte știi că intri în zona intimă a artistului, pe care poate n-ar fi vrut-o făcută publică, pe de altă parte e gândul că biografia (mai ales una romanțată) îl va apropia, poate, de mai mulți oameni.

De aceea mi s-a părut important să creez un echilibru între viața personală și arta lui Pallady, să le așez pe amândouă în contextul epocii și, mai ales, să aleg acele întâmplări care aduceau coerență și substanță personajului.

9. *Acum, după publicare, cum comunicați diferit cu opera artistului despre care ați scris? În ce alt fel vă apropiați de ea? Ce vă spune în plus?*

Nu s-a întâmplat neapărat după publicare, ci și în timpul scrisului sau după fiecare lucru pe care-l aflam despre el. Receptarea unui tablou este subiectivă și poate fi ușor influențată de ceva ce ai aflat despre pictor. Acum înțelegeam altfel anumite lucruri, vedeam (sau mai degrabă îmi imaginam) un „înainte” și un „după” pentru colțurile de Paris, pentru oamenii pictați, chiar și pentru naturile statice.

O să dau un exemplu, nu neapărat cel mai concludent, dar e ceva care mi-a atras atenția într-una din vizitele mele la Galeria de artă românească de la MNAR. Am văzut un tablou mic, o natură statică cu lalea roz și portocale, apoi notița care menționa că e din colecția Apostol Apostolide. Și mi-am amintit că Apostol era un colecționar atipic, care lucra pe post de chelner la restaurantul Continental, unde obișnuia Pallady să ia prânzul în timpul războiului. Apostol nu avea mulți bani și aștepta până când

Pallady era strâmtorat financiar ca să poată cumpăra mai ieftin. Așa se explică și dimensiunea redusă a tabloului, cel mai mic dintre cele expuse la MNAR. Acolo, în fața tabloului, am simțit nu numai frumusețea picturii, ci și aceea a relației dintre cei doi, pictor și colecționar. Mi l-am imaginat pe Apostol venind în camera lui Pallady de la Hotelul Paris, din apropierea restaurantului, după ce aflase că Pallady a pierdut la cărți, mi l-am imaginat uitându-se la tablourile pictate recent, tânjind să le poată cumpăra și alegându-l pe cel mai mic.

10. Prin ce vă surprinde felul în care este receptată cartea pe care ați scris-o?

O biografie romanțată are, de cele mai multe ori, un public puțin diferit față de cel interesat de ficțiunea pură. Există, bineînțeles, o zonă comună, dar și o zonă a cititorilor care au venit către carte pentru Pallady și nu pentru poveste. Întâlnirile și discuțiile cu unii dintre acești cititori mi-au prilejuit bucurii nesperate.

11. Ați mai scrie sau nu o altă biografie romanțată? De ce? Dacă da, despre cine și în ce condiții?

Când am citit jurnalul Celler Delavrancea în perioada de documentare, am fost impresionată de viața ei tumultuoasă, de talentul și sensibilitatea artistică dublate de o precizie în a pune în scris idei și sentimente. M-am gândit că o astfel de viață merită să fie așezată într-o poveste. Nu știu dacă m-aș apuca s-o scriu, dar cu siguranță aș citi-o.

Carina-Maria JOSAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Autenticitatea între biografie și autobiografie

Abstract: (Authenticity between Biography and Autobiography) The assumption of authenticity (synonymous here with verifiability) is a concept upon which the intention itself of writing a biography is built. The other forms of writings about one's life, such as autobiography or diary, are based upon the same concept of authenticity, these expositions being perceived in a particular complementarity with biographical writing. Authenticity also has an element of value to it which is specifically implied when it comes to both biographical and autobiographical writing, and last but not least, this element of value is also still relevant in the large discussions about literature, about the literary truth (and meaning) and also about the viability of the writing act in itself. The questions that occur from these raw observations are related to the nature of authenticity and its ultimate scope. On the same note, considering the two forms of writing, biography and autobiography, a conceptual reconfiguration of authenticity is necessary having in mind the peculiarities of both typologies. In short, the significance and, implicitly, the assumptions of authenticity suffer metamorphoses depending on the perspective from which the text is written, this being the reason why a revaluation of this manner of perception is necessary when it comes to the concept of authenticity. The purpose of this paper is that of analysing the manner in which the concept of authenticity manifests itself in biographical writing, respectively in the autobiographical writing. Along the same lines, the purpose of this paper also involves the theme of the tendency to fictionalize the process of confession, theme which appears in the same discussions about authenticity.

Keywords: *authenticity, biography, autobiography, verifiability, sincerity.*

Rezumat: Asumția de autenticitate (în sinonimie aici cu verificabilitatea) este un concept pe care se bazează însăși intenția construirii unei biografii. Tot pe același concept al autenticității se bazează și celelalte forme ale așa-zisei scrieri despre viață și anume autobiografia sau jurnalul, expuneri care sunt percepute într-un soi de complementaritate cu biografia. Autenticitatea reprezintă, totodată, și o dimensiune valorică cu care este investită biografia și autobiografia, dimensiune valorică încă semnificativă în cadrul discuțiilor despre literatură, despre adevărul (și, implicit, sensul) literar și despre viabilitatea actului scrierii. Interogațiile care reies în urma acestor observații brute ar fi acelea referitoare la natura conceptului de autenticitate și la scopul căruia îi servește în ultimă instanță. În aceeași ordine de idei, având în vedere cele două forme diferite de abordare, biografia și autobiografia, este necesară o reconfigurare conceptuală a autenticității în funcție de particularitățile celor două tipologii de scriere. În esență, semnificația și, implicit, asumțiile autenticității se metamorfozează în funcție de perspectiva scrierii, motiv pentru care este necesară o reevaluare a manierei în care acest concept este perceput. Scopul lucrării de față este acela de a analiza maniera în care conceptul de autenticitate se manifestă în cadrul scrierii biografice, respectiv în cadrul scrierii autobiografice, urmărindu-se totodată valențele, în complementaritate sau nu, ale biografiei și ale autobiografiei. Nu în ultimul rând, scopul lucrării vizează și tema tendinței de ficționalizare a confesiunii, temă care se naște în cadrul aceleiași discuții despre autenticitate.

Cuvinte-cheie: *autenticitate, biografie, autobiografie, verificabilitate, sinceritate.*

Autenticitatea reprezintă conceptul fundamental și implicit pe care se bazează scrierile *non-ficționale* (sau non-fictive) despre *persoană*. La rândul său, din multitudinea valențelor semantice aferente conceptului, poate fi identificată folosirea, cu precădere, a accepției etimologice, inițiale a acestuia, anume, aceea a *originalității* sau *veridicității*, deci a *autorității prin/în act*. Caracterul *autenticității*, astfel înțeles, funcționează și ca aspect legitimator al celor două forme de expunere (preponderent scrisă, dar există și orală) a existenței unei persoane/personalități, anume, biografia și autobiografia. Deși aceste idei par a fi cunoscute sau subînțelese atunci când vine vorba de cele două categorii de scriere menționate anterior, conceptul *autenticității* păstrează un caracter de ambiguitate chiar și dacă se face apel direct la etimologie sau semantică; imponderabilitatea acestui concept rezidă, de fapt, în relația (*nenaturală*?) pe care o *dezvoltă* cu textul(/itatea). Așadar, scopul acestei lucrări este, pe de-o parte, acela de a delimita pe scurt particularitățile celor două categorii de scriere (autobiografia și biografia), iar pe de altă parte de a analiza felul în care *autenticitatea* funcționează în raport cu cele două categorii.

Etimologia celor doi termeni invocați este și punctul de plecare al analizei acestora; mai exact, termenul *biografie* provine din grecescul *biographia*, acesta la rândul său fiind compus din două elemente distincte: *bios* care semnifică *viață* și *graphein* – *a scrie*. În cazul termenului *autobiografie*, pe lângă elementele deja menționate, se mai adaugă și *auto*, tot de origine grecească, care se referă la *sine*. Principiul *autenticității*, deci al redării veridice (sau verificabile) a experienței, se diferențiază de metamorfozele semantice ale conceptului din cadrul scrierilor de ficțiune. Deși acest detaliu pare implicit conceptului *autenticității*, sunt de semnalat și pozițiile critice care încadrează aceste scrieri despre persoană în discuția despre *ficționalizarea non-ficțiunii*. În acest sens, *autenticitatea* reprezintă și principiul, intens invocat, prin teoretizarea căruia aceste tipuri de scrieri își dispută validitatea. Este de remarcat aici observația pe care o face Thomas Claviez într-unul dintre secțiunile sale dedicate *autenticității* ca *promisiune*:

“The presumed *desire* for authenticity is thus something that is produced by the proponents of an ethics of authenticity: The reason being that, if the subject in question (and questioned about its authenticity) would not itself be the carrier of such a will or a desire, it could not possibly be the subject of authenticity in the first place, because, if a subject were to will the contrary, the entire edifice of authenticity would crumble. That is also why any desire for me being authentic might rather come from others than from myself.” (Claviez 2020, 50).

Atât în practica *biografiei*, cât și în cea a *autobiografiei* conceptul *autenticității* funcționa aproape independent de conținutul textual propriu-zis, oferind o înțelegere legitimatoră a unui asemenea demers. Totodată, discursul asupra *autenticității* poate fi plasat, spre exemplu, și în legătură cu o relație de putere, probabil detectabilă în ipostaze precum autenticismul românesc interbelic, și formulat după cum urmează:

“Power, of course, has its own lexicon, its own forms. It is vast because an antithesis to power is difficult to conceive: meekness perhaps gets closest, though little else concretely offers itself as non-power. Authenticity for its part is more limited, as Lionel Trilling notes in a classic essay. Unlike power, it is intimately related with its opposite: the inauthentic, the copied, the fake, all of which is captured in the Latin *authenticus*, «written by the author’s own hand.» [...]. Can we conceive of an ontology of power in the drift between authentic and inauthentic; between repetitions that can be grouped under the rubric of care? In other words, is there a way of thinking power and authenticity together through repetition and then what kind of repetition?” (Campbell 2020, 59-60).

Dincolo de multitudinea valențelor semantice ale *autenticității*, rolul acesteia depășește funcțiile de bază ale textului prin prisma căruia se manifesta. Un aspect demn de menționat cu privire la acest subiect este faptul că această interogație acerbă a veracității conținutului biografic sau autobiografic este un rezultat al influenței poststructuralismului care respingea narațiunile totalizatoare, concentrându-se pe *particular* sau *specific*.

În *Arta biografiei* (1925), eseul Virginiei Woolf și unul dintre textele populare ale discuțiilor despre biografie, este formulată interogația fundamentală a scrierii biografice: „este biografia o artă?”, fiind punctat, de fapt, paradoxul inerent tipului de scriere în cauză. Într-o descriere stereotipică a *biografiei* aceasta ar reprezenta o situație ambiguă între ficțiune și factualitate, pentru realizarea căreia se face apel la creativitatea autorului în seama căruia s-ar lăsa delicata sarcină de a delimita un adevăr experiențial sau al unei realități verificabile. În acest sens, perspectiva auctorială reductivă, cu tendința de a selecta anumite date în detrimentul altora, este una dintre primele obiecții aduse practicii biografice, contestată până și prin intermediul literaturii care în modernism propune binecunoscuta plonjare în interioritate și redarea cât mai fidelă a *fluxului conștiinței*. Principiul *autenticității* în practica biografică, spre deosebire de literatură, deși cu rezonanță și în acest domeniu, funcționa oarecum similar cu asumția de *științificitate* a adevărului istoric; spre exemplu, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, atunci când *autenticitatea* pătrunde și în literatură este identificat și următorul context cu privire la conceptul menționat:

“Literature, increasingly identified with poetry, was henceforth associated with the articulation of a privileged vision of the real. History, although not yet formally organised as a profession, drew on the model of the natural sciences and redefined itself as an epistemological project, a project whose objective was the production of new knowledge. [...]

The division between history and literature was articulated by means of a series of binary oppositions: reason and imagination, truth and falsehood, reality and fiction, science and art, intellect and feeling. In reality, however, the surface sundering of literature from history was accompanied by deeper synergies, moments of recognition and memorable examples of cross-fertilisation. [...]

At the same time the divorce of literature from history paradoxically opened the door to thinking about the historical process itself on an analogy with literary creation.” (Crossley 2001, 18).

Autenticitatea este, astfel, echivalată în cazul biografiei cu un soi de științificitate prin a cărei *suficiență* se autojustifică. Poziția aceasta este eronată, considerată a deschide dihotomii false, întrucât *genurile literare* funcționează prin împrumut reciproc; spre exemplu: “All genres readily borrow from other genres and modes.” (Mandel 1980, 53). Scepticismul cu privire la acuratețea adevărului apare formulat în multiple ipostaze, într-o asemenea măsură încât presupuziția autenticității în cazul biografiei rămâne singura legitimitate a genului. Nu este întâmplătoare nici interogația următoare cu privire la acest subiect, interogație care exprimă îndoiala față de activitatea ca atare a biografului: “Is biography flexible enough to accommodate lives that are written not from texts but from material evidence?” (Fleming 2009, 610). Într-o altă ipostază se face următoarea observație: “Biography, [...], is closer to fiction than to history.” (Kessler-Harris 2009, 625). Biografia, în esență, se rezumă la raportul dintre *autenticitate* (ca *autentificare*) și *autoritate*, context care încheie acest gen de scriere într-un ciclu autodetermina(n)t. Virginia Woolf, în eseu amintit anterior, plasa *biografia* între cele două extreme reprezentate de *fapt vs ficțiune*, context care amplifică dificultatea practicii biografice, autoarea numind biograful mai degrabă *artizan*, decât *artist*. Este de (re)amintit în acest sens interpretarea pe care Woolf o propunea în legătură cu scrierea biografică:

“Truth of fact and truth of fiction are incompatible; yet [the biographer] is now more than ever urged to combine them. For it would seem that the life which is increasingly real to us is the fictitious life; it dwells in the personality rather than in the act. Each of us is more Hamlet, Prince of Denmark, than he is John Smith, of the Corn Exchange. Thus, the biographer's imagination is always being stimulated to use the novelist's art of arrangement, suggestion, dramatic effect to expound the private life. Yet if he carries the use of fiction too far, so that he disregards the truth, or can only introduce it with incongruity, he loses both worlds; he has neither the freedom of fiction nor the substance of fact.” (Woolf *apud* Gualtieri 2020, 350).

Biografia, în interpretarea Virginiei Woolf, putea fi asociată literaturii având în vedere *flexibilitatea* de creație a autorului pe baza datelor specifice. Caracterul *autenticului*, prin intermediul asumției verificabilității, funcționează aproape independent de conținutul descris. Întrebarea retorică formulată de către John Updike în urma lecturii pe care acesta a făcut-o biografiei lui Marcel Proust poate reprezenta un valid punct de reper în raportarea la biografie ca atare: “The main question concerning literary biography is, surely, Why do we need it at all?” (Updike *apud* Holden 2014, 917).

Pe scurt, subiectul relevanței biografiei va persista în discursul pe marginea acesteia, ridicând și problematica validității asumției de autenticitate; aceluiași concept i se adaugă o altă conotație atunci când se face trecerea de la *biografie* la

autobiografie, deschizând argumentația despre cum se mai poate justifica maniera biografică având în vedere practica autobiografică. În concluzie, biografia rămâne în zona ambiguă dintre factualitate și ficțiune și, spre deosebire de autobiografie sau de scrierile cu un caracter de independență, se bazează pe disponibilitatea unui cititor de a fi receptată și, implicit, validată. Pe baza acestor idei se poate nota anticipativ, deși poate contraintuitiv, următoarea întrebare, care deschide și următoarea secțiune a lucrării: “How is the subject constituted, both in biography as well as in real life?” (Hibbard 2006, 32).

Definiția tehnică a *autobiografiei* ar fi următoarea – dimensiune complementară biografiei, caracterizată prin faptul că nu există intermediere/mijlocire între cititor și vocea auctorială. Practica autobiografică, favorizată de o teoretizare intensă, transcende domeniile de activitate, fiind un subiect de interes în mai multe științe umaniste¹. Termenul *autobiografie* ar fi fost compus de către un lingvist la finele secolului al XVIII-lea, prin 1797, cu scopul cuprinderii multitudinii scrierilor despre sine, fapt care nu ar fi unul neobișnuit pentru acea perioadă (Berryman 1999, 72). Scrierea autobiografică are ca manifestări *Autobiografia lui Thomas Shepard* (*The Autobiography of Thomas Shepard*) din anul 1832 (*My Birth and Life*, titlu inițial, schimbat printr-o intervenție editorială) sau *Memoriile* lui Benjamin Franklin (1771-1790) care au început să circule sub denumirea propriu-zisă de *autobiografie*; acest fapt istoric a marcat și procesul prin care *contextualizarea* sinelui implica, de fapt, un scop al afirmării. Ulterior, odată cu consolidarea scrierii autobiografice ca un tip de scriere de sine stătător, filosoful Wilhelm Dilthey afirma: “the highest and most instructive form in which the understanding of life confronts us” (Dilthey *apud* Berryman 1999, 73). Același Wilhelm Dilthey a abordat numeroase accepții ale scrierii (sau reflecției) despre sine integrându-le termenului de *autobiografie* și încercând o sistematizare a acestui fenomen. Un detaliu relevant cu privire la percepția asupra autobiografiei este faptul că și aceasta rămâne plasată în zona incertă dintre factualitate și ficțiune, atribuindu-i-se, într-o măsură considerabilă, și o funcție *documentară*. Totuși, autobiografia, spre deosebire de scrierea biografică, implică alte înțelesuri al autenticității și anume cel al *sincerității* și al *singularității*. În baza acestei ambiguități, scrierea autobiografică a intrat în cadrul discuțiilor despre scrierea ficțională, în pofida implicației de sinceritate care o diferențiază de biografie². Maniera în care

¹ Pentru a ilustra ideea de mai sus este de remarcat aici parafrizarea pe care William Pinar o face pentru o secvență din studiul lui Allan Megill, *Prophets of extremity* (1985): “Writing in the Derridean sense becomes a kind of architecture, that space and those movements of mediation which give and take form to formlessness. A kaleidoscope of impulses, instincts, memories, and dreams are visualized, theorized, told as a story. Autobiography takes this task seriously. It is the task of self-formation, deformation, learning, and unlearning. Speech, like poetry and music, can hover close to the Heideggerean *ground of Being*, but writing, and in particular the craft of autobiography, can soar, and from the heights, discern new landscapes, new configurations, especially those excluded by proclamations of Government, State, and School.” (Pinar 2016, 190).

² În acest sens, este sugestivă sau aproape anecdotică remarcă lui Robert Smith cu privire la amplexarea studiilor și teoriilor care s-au format în jurul autobiografiei, ajungându-se uneori să se eludeze în

autenticitatea se reflectă în autobiografie implică o concentrare pe expresie, limbaj și subtilitate, toate acestea reprezentând instrumente ale definirii sinelui; atât în practica diaristă, cât și în scrieri de tipul memoriilor poate fi identificată intenția *singularizării* individului, chiar și în cazurile excepționale când autorul însuși își neagă statutul unic. Totodată, practica autobiografică presupune și o dimensiune estetică care este *accesată* tocmai prin *apelul* direct la expresie și limbaj; Helga Lénárt-Cheng parafrazându-l pe Dilthey nota următoarea remarcă: “autobiography as *the* paradigm of historical understanding — as <the ideal case> of hermeneutical understanding” (Lénárt-Cheng 2016, 365).

Dincolo de caracterul strict formal sau stilistic al autobiografiei, aceasta se mai diferențiază de biografie și prin rolul subversiv pe care îl poate exercita. Dacă biografia situează și contextualizează individul într-un cadru de subzistență prestabilit, devenind involuntar părtinitoare cadrului respectiv, autobiografia presupune încercarea decontextualizării individului, fiind la rândul său părtinitoare *angajării ignorante* a individului. O perspectivă similară este descrisă și de William Pinar: “Autobiography as alternately sublimated and desublimated modalities of self-self, self-other, and self-object relations, is itself an exclusion, an absence, in schools and in the public sphere generally.” (Pinar 2016, 192).

Astfel, pe lângă deosebirile evidente dintre biografie și autobiografie, ceea ce persistă în legătură cu cele două forme de scriere este ambiguitatea principiului pe care acestea se bazează, și anume cel al autenticității. Mai exact, în autobiografie nu se găsește forma ideală pentru ilustrarea acestui concept, ci dimpotrivă, se deschid noi interogații cu privire la raportul dintre individ și parcursul său existențial. William Pinar descrie cu subtilitate jocul dintre limbaj, expresie și percepția asupra timpului.

“Autobiography can serve as a method for enlarging, occupying, and building the space of mediation. It enlarges the space by pushing back the edges of memory, disclosing more of what has been *forgotten*, suppressed, and denied. [...]. Rather, that autobiography which makes the self's architecture more complex moves below the surface of memory, requiring the dismantling of self-defenses. It retrieves sensory experience, and in so doing does not portray the past from the point of view of the present. Instead it undermines the stories we tell for comfort or amusement's sake, and allows (to a variable extent) a re-entry into the past, a re-experience of the past moment now somewhat present in its multidimensionality and orderlessness. Now, the edges of memory pushed back, the water and air of experience seep in, making the pool of memory larger, deeper, more complete.” (Pinar 2016, 191).

În concluzie, conceptul de *autenticitate* prezintă implicații diferite în cazurile celor două tipuri de scrieri, în pofida faptului că cele două se condiționează reciproc; în acest sens, caracterul autenticității se ramifică în două direcții conceptuale:

discursurile specifice tocmai conținutul vizat: “The theory of autobiography has become very well trodden terrain. So much so, in fact, that there are now not only many theories of autobiography, but there is also a growing number of theories of those theories.” (Smith *apud* Berryman 1999, 71).

veridicitate/verificabilitate vs originalitate/sinceritate. O modalitate de raportare la cele două tipuri de scriere prin prisma caracterului autentic ar putea fi aceea potrivit căreia *autenticitatea* operează concomitent în scopul afirmării unui adevăr, cât și împotriva acestuia. Poziția lui Donald M. Murray, deși poate una deja clișeică, pare a fi cea echilibrată, motiv pentru care poate fi considerată drept concluzie: “All my writing – and yours – is autobiographical.” (Murray 1991, 66).

Referințe bibliografice

- Berryman, Charles. 1999. *Critical Mirrors: Theories of Autobiography*, in “Mosaic: An Interdisciplinary Critical”, vol. 32, no. 1, March, p. 71-84.
- Campbell, Timothy. 2020. *Authentic Power and Care as Repetition*, in “Critique of Authenticity”. Edited by Thomas Claviez, Kornelia Imesch and Britta Sweers, Delaware: Vernon Press, p. 59-72.
- Claviez, Thomas. 2020. *A Critique of Authenticity and Recognition*, in “Critique of Authenticity”. Edited by Thomas Claviez, Kornelia Imesch and Britta Sweers, Delaware: Vernon Press, p. 43-57.
- Crossley, Ceri. 2001. *History, Nature and National Identity in France, 1800–1830*, in “Literature & History”, vol. 10, no. 1, p. 18-27.
- Fleming, Robin. 2009. *Writing Biography at the Edge of History*, in “The American Historical Review”, vol. 114, no. 3, June, p. 606-614.
- Gualtieri, Elena. 2020. *The Impossible Art: Virginia Woolf on Modern*, in “The Cambridge Quarterly”, vol. 29, no. 4, April, p. 349–361.
- Hibbard, Allen. 2006. *Biographer and Subject: A Tale of Two Narratives*, in “South Central Review”, vol. 23, no. 3, p. 19-36.
- Holden, Philip. 2014. *Literary Biography As A Critical Form*, in “Biography”, vol. 37, no. 4, p. 917-934.
- Kessler-Harris, Alice. 2009. *Why Biography?*, in “The American Historical Review”, vol. 114, no. 3, p. 625-630.
- Lénárt-Cheng, Helga. 2016. *Paul Ricoeur and the “Particular” Case of Autobiography*, in „a/b: Auto/Biography Studies”, vol. 31, no. 2, p. 355-372.
- Mandel, Barrett J. 1980. *Full of Life Now*, in “Autobiography: Essays Theoretical and Critical”. Edited by James Olney, Princeton: Princeton University Press, p. 49-72.
- Murray, Donald M. 1991. *All Writing Is Autobiography*, in “College Composition and Communication”, vol. 42, no. 1, p. 66-74.
- Pinar, William. 2016. *Autobiography And An Architecture Of Self*, in “Counterpoints”, vol. 491, p. 177-194.

Maria PAȘCALĂU
(Cercetător independent)

Biografii întrerupte. Voci ale supraviețuitoarelor Holocaustului în România

Abstract: (Interrupted biographies. Voices of Women surviving the Holocaust in Romania) Until two decades ago, when the *Final Report of the International Commission on the Holocaust in Romania* was published, the memorial recovery of the process by which the Jewish communities in the Romanian space were destroyed during World War II was extremely problematic because it was subject to attempts to distort, deny and minimize it. After Romania recognized, at least at the official level, the direct participation in the Holocaust, studies on this topic developed especially in the area of historical and socio-political research. In the literary area, except for a few initiatives coming from academia, this approach has been largely ignored. The analysis of the Holocaust literature in Romania from the perspective of gender studies, more specifically, from the perspective of women's studies has raised even less interest. Through the lens of Holocaust studies and gender studies, this paper analyzes, fragments of biography contained in the memoirs and diaries of authors who survived deportations either in Nazi camps or in Transnistria (Gisella Perl, Olga Lengyel, Ana Novac, Ágnes Rózsa, Sonia Palty, Edith Kertzman). The analysis of these texts, which are almost dismissed by researchers, aims not only to make the voices of the surviving authors heard but also to contribute, through their accounts, in which they insist on the policies and persecutions in the camps targeting Jewish women, to the contextualized and nuanced recovery of the memory of the Holocaust in Romania.

Keywords: *gender studies, Holocaust in Romania, Holocaust memory, Holocaust studies, surviving author.*

Rezumat: Până acum două decenii, când a fost publicat *Raportul final al Comisiei Internaționale pentru Studierea Holocaustului în România*, recuperarea memorială a procesului prin care comunitățile evreiești din spațiul românesc au fost distruse în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial a fost una extrem de problematică, fiind supusă unor tentative de distorsionare, de negare și de minimalizare. După ce România a recunoscut, cel puțin la nivel de discurs oficial, participarea directă la Holocaust, studiile pe această temă s-au dezvoltat mai ales în aria de cercetare istorică și socio-politică. În zona literară, cu excepția câtorva inițiative venind dinspre mediul academic, acest demers a fost în mare măsură ignorat. Și mai puțin interes a suscitat analiza literaturii Holocaustului în România din perspectiva studiilor de gen, mai exact, din perspectiva studiilor despre femei. Lucrarea de față analizează, prin prisma studiilor despre Holocaust și a studiilor de gen, fragmente de biografie cuprinse în memoriile și jurnalele unor autoare care au supraviețuit deportărilor fie în lagărele naziste, fie în cele din Transnistria (Gisella Perl, Olga Lengyel, Ana Novac, Ágnes Rózsa, Sonia Palty, Edith Kertzman). Analiza acestor texte aflate foarte puțin în atenția cercetătorilor urmărește nu numai să facă auzite vocile autoarelor supraviețuitoare, ci și să contribuie, prin intermediul relatărilor lor în care acestea insistă asupra politicilor și persecuțiilor din lagăre având ca țintă specifică femeile de identitate evreiască, la recuperarea contextualizată și cât mai nuanțată a memoriei Holocaustului în România.

Cuvinte-cheie: *autoare supraviețuitoare, Holocaustul în România, memoria Holocaustului, studii de gen, studii despre Holocaust.*

Introducere

Articolul de față are în vedere o serie de texte cu caracter memorialistic reprezentând importante surse de documentare a Holocaustului în România, texte redactate de șase autoare (Gisella Perl, Olga Lengyel, Ana Novac, Ágnes Rózsa, Sonia Palty, Edith Kertzman) care depun mărturie, după caz, despre experiența deportării în lagărele naziste sau în Transnistria.

Cu unele excepții reprezentate de contribuția constantă și notabilă a unor autori precum Arleen Ionescu, Dana Mihăilescu și Dumitru Tucan, în România, literatura despre Holocaust nu a beneficiat de un interes extins nici în zona cercetărilor literare, nici în cea a studiilor culturale. Analiza acestor texte din perspectiva studiilor de gen a fost și mai rar luată în considerare. În cadrul mai larg al studiilor despre Holocaust, această abordare a fost privită cu reticență, chiar cu ostilitate de către unii cercetători care au pus sub semnul întrebării caracterul moral al acestui demers, văzută ca o încercare de a pune în competiție experiența traumatică a celor două grupuri de gen, o tentativă de a ierarhiza suferința privilegiind una dintre părți, după cum susține Lawrence Langer:

„Durerea pierderii și ușurarea supraviețuirii rămân împletite în memoria celor suficient de norocoși să fi supraviețuit atrocităților. Toate eforturile de a găsi o normă prin care poate fi stabilită o ierarhie în acel întuneric, fie că se bazează pe gen sau voință, spirit sau speranță, reflectă doar propria noastră nevoie de a planta o sămânță care să susțină viața în solul sterp care ascunde rămășițele a două treimi din evreimea europeană. Cu cât abandonăm mai devreme această perspectivă, cu atât mai repede vom învăța să ne confruntăm cu un astfel de haos fără să ne ferim ochii.”¹ (1998, 362).

Cercetătoare precum Joan Ringelheim, Esther Katz, Carol Rittner, Dalia Ofer, Lenore Weitzman, Zoë Waxman, Esther Fuchs ș.a. au insistat totuși asupra acestui tip de demers. Este indiscutabil că suferința și pierderile au afectat în aceeași măsură femeile și bărbații, din această privință neputând fi luate în considerare criterii de diferențiere, însă, „în timpul Holocaustului, experiențele multor femei au fost determinate de genul lor”, după cum subliniază Dalia Ofer și Lenore J. Weitzman (2009), de implicațiile care au derivat din conceptul de gen definit ca un construct cultural, social, politic și ideologic.

Studierea Holocaustului prin prisma studiilor de gen, respectiv a studiilor despre femei, arată Sara R. Horowitz, urmărește să dezvolte două orientări în cercetare: „recuperarea experienței femeilor și remodelarea sau nuanțarea memoriei Holocaustului” (2000, 176). Această abordare are așadar rolul de a face auzite vocile femeilor care au supraviețuit genocidului nazist, situând (după cum explică aceeași autoare) „victimele evreiești ale atrocității naziste în contextele lor multiple” (2000, 181) și, astfel, de a recompune memoria Holocaustului.

¹ Toate traducerile din sursele bibliografice în limbi străine sunt făcute de mine [M. P.].

Studiul de față se situează în continuarea acestei direcții de cercetare, în sensul că are în vedere atât experiențele cu impact traumatic asupra femeilor, la care se referă Joan Ringelheim: „victimizare sexuală, sarcină, avort, naștere, uciderea nou-născuților în lagăre pentru salvarea mamelor, îngrijirea copiilor și multe decizii privind separarea de copii” (1998, 350), cât și imaginile și subiectele cu caracter recurent în scrierile lor, acele aspecte care le preocupă pe autoare din perspectiva statutului lor determinat de gen: rol în familie și societate, ocupații, studii, tipuri de persecuții și tratamente în ghetouri și lagăre, reacții și modalități de adaptare etc. Mai mult, ținând cont de faptul că procesul de discriminare, deportare și exterminare a evreilor s-a desfășurat în Transilvania de Nord, respectiv în Vechiul Regat, Transilvania de Sud, Bucovina de Nord și Basarabia după planuri diferite, textele alese sunt analizate prin raportare la cadrul geopolitic în care se situează relatările autoarelor.

Acest demers de recuperare a scrierilor despre Holocaustul în România, aflate foarte puțin în atenția cercetătorilor și a publicului, urmărește nu numai să facă auzite vocile autoarelor supraviețuitoare, ci și să facă vizibile acele aspecte mai puțin cunoscute ale tragicelor evenimente care au avut ca rezultat distrugerea comunităților evreiești din regiunile care între 1918 și 1940 au intrat în componența României Mari.

Așadar, o privire analitică în viețile autoarelor care au documentat prin relatări personale experiența deportărilor și a lagărelor, insistând asupra politicilor și a persecuțiilor ale căror țintă specifică au fost femeile, precum și asupra evenimentelor traumatice care le-au afectat cu precădere, are rolul de a contribui în mod esențial la recuperarea nuanțată și contextualizată a memoriei Holocaustului în România.

„Femeia-ca-evreu”: suferință, traumă și moarte. Forme specifice de violență genocidară

În studiul *Rassenschande, Genocide and the Reproductive Jewish Body: examining the use of rape and sexualized violence against Jewish women during the Holocaust?*, Stacy Banwell arată că violul și alte forme de violență sexuală au reprezentat în timpul Holocaustului practici genocidare țintite împotriva femeilor de identitate evreiască, văzute de naziști ca exponenți ale grupului lor, atât din perspectivă etno-rasială, cât și din cea a capacității lor reproductive: „Atacul genocidar asupra corpurilor femeilor sub formă de viol (ducând ulterior la uciderea femeilor gravide) și violența sexualizată (avorturile forțate și sterilizările forțate) trebuie interpretate ca un atac asupra unui grup specific: femeia-ca-evreu” (2016, 208).

Stacy Banwell preia termenul de „violență sexualizată” de la Brigitte Halbmayr care, în studiul *Sexualized Violence Against Women During Nazi ‘Racial’ Persecution*, precizează că, în cazul lagărelor de concentrare, termenul de *violență sexualizată* este mai potrivit decât cel de *violență sexuală*, deoarece:

„Problema nu se referă la sexualitatea făptașilor, ci, mai degrabă, la faptul că violența este comisă prin intermediul sexualității. Termenul violență sexualizată arată clar că violența masculină împotriva femeilor nu se referă la sexualitate, ci este

o demonstrație de putere din partea făptașului și include multe alte forme de violență cu conotații sexuale, precum umilirea, intimidarea și distrugerea.” (2010, 29-30).

Problema violenței sexualizate în contextul Holocaustului nu este, într-adevăr, despre sexualitatea agresorilor, ci, mai degrabă despre sexualitatea victimelor de identitate evreiască. După cum precizează Stacy Banwell, deși în cadrul Soluție Finale nu au existat politici care să le vizeze doar pe femei, antisemitismul nazist manifestat în forma sa rasială a generat însă practici genocidare ținute împotriva femeilor de origine evreiască, în calitatea lor de purtătoare ale viitoarelor generații. Cum principala măsură de protejare a rasei ariene superioare a reprezentat-o eliminarea raselor inferioare, considerate un pericol de „pângărire a sângelui”, atacul împotriva sexualității femeilor de identitate evreiască și a capacității lor de reproducere devine o parte a programului de exterminare a evreilor, proces pe care autoarea citată îl numește „codificarea politică a femeii-ca-evreu” (2016, 213-214). Așadar, violența sexualizată având ca țintă femeile de identitate evreiască a fost rezultatul a două tipuri de acțiuni complementare: manifestarea agresivă a puterii și implementarea programului antisemit nazist urmărind distrugerea femeilor ca ființe sexuale capabile să asigure existența comunității lor.

Acțiunea concertată împotriva femeilor s-a concretizat în practici genocidare specifice, în forme ale violenței sexualizate pe care Brigitte Halbmayr le împarte în două categorii: 1. forme directe, de la avansuri sexuale la viol, precum și prostituția forțată în bordelurile din lagăre, prostituția pentru supraviețuire, avorturile și sterilizările forțate, supunerea la diverse experimente așa-zis medicale ș.a.; 2. forme indirecte, precum nuditatea forțată și examinarea fizică în condiții umilitoare, în prezența agresorilor bărbați, lipsa intimității și a condițiilor minime de igienă, agresiuni verbale ș.a., forme care implică reacții emoționale de rușine sau frică (2010, 30).

Printre primele mărturii cu privire la actele de violență sexualizată vizând femeile de identitate evreiască prizoniere în lagărele naziste se numără memoriile¹ Olgăi Lengyel, asistentă în momentul deportării, originară din Cluj, și cele ale Gisellei Perl², medic ginecolog, originară din Sighetu Marmăției, ambele supraviețuitoare ale lagărului de la Auschwitz-Birkenau. Pregătirea și experiența lor în domeniul medical înainte de deportare le permit să facă observații informate, detaliate și directe cu privire la formele de violență având ca țintă femeile din lagăr, precum și la consecințele acestor acte: diversele tipuri de traumă și moarte. Mărturiile acestor două autoare care nu ocolesc adevărurile dureroase, acoperind întregul spectru al violenței sexualizate

¹ Prima ediție a memoriilor Olgăi Lengyel a fost publicată în 1946, la Paris, cu titlul *Souvenirs de l'au-delà* (Lengyel 1946). Ediția în limba engleză a fost publicată un an mai târziu la New York, cu titlul *Five chimneys: the story of Auschwitz* (Lengyel 1947). În limba română, au fost publicate două ediții: cea din comunism, cu titlul *Cuptoarele lui Hitler* (Lengyel 1986), și cea de dată recentă, *Cuptoarele morții. Mărturia unei supraviețuitoare de la Auschwitz* (Lengyel 2022).

² Memoriile Gisellei Perl au fost publicate în 1948 la New York, cu titlul *I Was a Doctor in Auschwitz* (Perl 1948). În limba română au fost traduse în 2022, fiind publicate cu titlul *Am fost doctoriță la Auschwitz* (Perl 2022).

identificat de Brigitte Halbmayer, rămân multă vreme în afara atenției cercetătorilor, deoarece abordează, printre altele, subiecte precum avorturile și infanticidul, subiecte tabu, chiar și în studiile despre Holocaust, până în anii '80.

În memoriile ei despre experiența în lagărul pentru femei de la Auschwitz-Birkenau, Olga Lengyel se referă la un spectru larg al formelor indirecte de violență sexualizată. Relatează atât despre obligarea noilor sosite să se dezbrace în fața celorlalte prizoniere și a gardienilor, cât și despre controlul fizic brutal, „un examen amănunțit în stil nazist: bucal, rectal și vaginal” (2022, 36), „o altă experiență oribilă”, efectuată „în prezența soldaților beți care stăteau în jurul mesei și chicoteau obscen” (2022, 36). După cum arată Olga Lengyel, formele indirecte de violență sexualizată includeau o importantă componentă emoțională, având scopul de a induce prizonierelor nu numai sentimente de rușine și de intimidare, ci și de teamă pentru viața lor, mai ales în timpul selecțiilor când „[f]emeilor li se poruncea să se dezbrace complet de zdrențele lor. Apoi erau puse să defileze, cu brațele ridicate în sus, prin fața doctorului Mengele.” (2022, 62).

Dacă formele indirecte de violență sexualizată sunt prezentate de Olga Lengyel în legătură strânsă cu consecințele emoționale ale acestora, cu traumele psihice pe care le produc, cazurile de violență directă sunt expuse dintr-o perspectivă cât mai obiectivă și detaliată sub aspectul implicațiilor medicale, al traumelor fizice care mutilează sau produc decesul victimelor, sub forma unui rechizitoriu care să dovedească fără urmă de dubiu vina agresorilor.

Fiind selectată să presteze, printre altele, munca de infirmieră în spitalele lagărului, observă din această poziție practicile criminale naziste și adună informații despre experimentele pseudoștiințifice practicate pe prizonierele lagărului de către medicii SS și medicii deportați, obligați să îi ajute, respectiv despre provocarea hemoragiilor în timpul ciclului menstrual la nou-venite prin insuflarea fricii: „– Veți fi împușcate peste două zile!” (2022, 216), testarea cu hormoni, vivisecții, fecundarea artificială, injectarea de hormoni sexuali, sterilizări ș.a. Procedurile de acest fel erau realizate în medii septice, fără anestezie, fiind, de cele mai multe ori, cauzatoare de traume fizice ireparabile sau de moarte, după cum arată Olga Lengyel prin exemple edificatoare: vivisecțiile presupuneau „grefe de oase, mușchi și multe altele” (2022, 219), în urma injectărilor cu hormoni, „multe femei au făcut abcese” (2022, 220), procedurile de sterilizare cu radiații „provocau victimelor dureri insuportabile în partea inferioară a abdomenului. Apoi, abdomenul femeilor era *deschis* pentru a observa leziunile. Chirurgii îndepărtau de regulă uterul și ovarele.” [subl. aut.] (2022, 222).

Sterilizarea, o lămurește în lagăr un prizonier german, făcea parte din programul nazist care avea drept scop împiedicarea „aparității unor noi generații de oameni <inferiori>” (2022, 223). Metodele de sterilizare a femeilor de identitate evreiască erau minuțios gândite și necruțătoare, după cum avea să constate. Acestea erau concepute să acționeze la modul general, afectând capacitatea de reproducere a femeilor pe termen lung sau chiar definitiv, fie prin administrarea pe cale orală a unor substanțe, „pulberea chimică misterioasă pe care germanii o adăugau în mâncarea

noastră” (sterilizarea chimică), fie prin crearea unui mediu stresant, astfel că „dismenoreea era un fenomen curent” (2022, 111).

O altă metodă de punere în aplicare a programului nazist de eradicare a așa-ziselor rase de oameni inferiori a vizat direct femeile și a constat în gazarea imediată și fără excepție a gravidelor, a proaspetelor mame și a nou-născuților. Această regulă criminală a lagărului cu privire la femeile gravide, notează Olga Lengyel, le-a pus pe prizoniere în situația de a lua o decizie unanimă, o decizie „care sfida orice lege umană și morală” (2022, 130), și anume aceea de a salva mamele, cu prețul vieții copilului, căci circumstanțele nu permiteau altă soluție.

Relatări cu privire la avorturi sau la uciderea nou-născuților de către prizonierele cu pregătire medicală apar și în volumul de memorii al Gisellei Perl, *Am fost doctoriță la Auschwitz*. Desemnată de Mengele ginecolog al lagărului pentru femei, Gisella Perl s-a ocupat personal, riscându-și viața, de întreruperile de sarcină, precum și de suprimarea vieții nou-născuților, deoarece soarta femeilor însărcinate era una teribilă în lagăre, după cum consemnează:

„Erau înconjurate de grupuri de SS-iști, femei și bărbați, care se amuzau oferindu-le acestor ființe lipsite de apărare o mostră a iadului, după care moartea părea o mult așteptată prietenă. Erau lovite cu bătele, biciuite, sfâșiate de câini, târate de păr și izbite în burtă cu cizmele grele ale armatei germane. Apoi, când leșinau, erau aruncate de vii în crematorii.” (2022, 77).

Aceste decizii forțate de politicile și practicile genocidare naziste provoacă traume nu numai mamelor care își pierd copiii, ci și cadrelor medicale care sunt obligate de împrejurări să le pună în aplicare, mărturisește Gisella Perl:

„Nimeni nu va ști vreodată ce a însemnat pentru mine să distrug acești copii. După ani și ani de practică medicală, nașterea rămăsese cel mai minunat, cel mai mare miracol al naturii. Iubeam acei nou-născuți nu ca medic, ci ca mamă și simțeam de fiecare dată că mi-am ucis propriul copil pentru a salva viața unei femei.” (2022, 78-79).

Mărturiile cu privire la formele directe de violență sexualizată includ de cele mai multe ori și relatări cu privire la abuzurile sexuale comise împotriva femeilor. Olga Lengyel adună informațiile cu privire la acest subiect în capitolul *Iubire la umbra crematoriului*. Se referă aici, printre altele, la soarta deținuților violente de gardienii SS în bordelurile special create pentru ei în lagăre, în ciuda interdicțiilor impuse de legile rasiale și a sancțiunilor drastice pentru cei care se dovedeau vinovați de delictul de „pângărire a rasei”. Un alt fenomen pe care îl menționează Olga Lengyel în acest capitol este cel al prostituției pentru supraviețuire, practicate în special de femei, mai exact de unele dintre cele care, aflate la limita supraviețuirii, sunt nevoite să ceară mâncare bărbaților în schimbul serviciilor sexuale. Nu condamnă însă acest tip de comportament, mai ales că trece, la rândul ei, printr-o situație similară. Tentativa de a

obține mâncare eșuează, însă incursiunea în zona spălătoarelor atunci când bărbații ofereau mâncare femeilor în schimbul prestațiilor sexuale îi dă posibilitatea de a oferi lumii imagini grăitoare cu privire la caracterul profund degradant și dezumanizant al acestor situații:

„Scena din interior era demoralizantă. În fundul barăcii murdare, bărbații beau supă din cutii de tablă murdare pe care le recuperaseră de la groapa de gunoi. Încăperea era supraaglomerată. Bărbați și femei se înghesuiau în fiecare colț. Perechile se împingeau unele lângă celelalte stând de vorbă. Altele se rezemau de perete într-o îmbrățișare strânsă. Câteva erau implicate în tranzacții de pe piața neagră. Mirosul de trupuri nespălate era amestecat cu duhoarea de mâncare mucegăită și cu umezeala generală. Aerul era irespirabil.” (2022, 72).

Despre violuri depune mărturie și Ana Novac (născută Zimra Harsányi) în jurnalul¹ ei de la Auschwitz. Ea relatează însă cum prizonierele lagărului de la Kratzau, Cehoslovacia, au fost violate nu numai de gardienii naziști, ci și de eliberatorii lor sovietici²:

„pe 6 mai 1945, zărirăm o coloană de tancuri desprinzându-se dintr-un nor de praf: erau eliberatorii noștri! De data aceasta aveau ochi pieziși, căci erau tătari. Murdari, frânți; niciunul nu părea s-aibă tuleie sub nas...

Văzuseră moarte-n față – nu și niște moarte dezlănțuite care le trimiteau bezele....! Priveliștea noastră i-a impresionat foarte. În pofida religiei lor (mahomedane), s-au pus pe băute, și beți au rămas, zi și noapte. Ceea ce n-a împiedicat faptul! Cu libidoul lor frustrat, dar năvalnic, dădură iama-n vii, în moarte și-n muribunde. Fără deosebire. În cea mai pură tradiție a-nvingătorilor” (Novac 2021, 261).

Soarta femeilor deportate în ghetourile și lagărele din Transnistria nu a diferit cu mult de cea a femeilor din lagărele naziste. Diferența a constat în faptul că, în Transnistria, practicile genocidare îndreptate împotriva femeilor de identitate evreiască nu urmau întotdeauna un plan general bine stabilit, așa cum se întâmpla de obicei în lagărele naziste, ci erau lăsate la decizia sau, mai bine zis, la bunul plac al forțelor militare, al jandarmeriei și al autorităților civile.

Printre primele mărturii cu privire la calvarul prin care trec femeile deportate în Transnistria se regăsesc relatările lui Edith Kertzman, o tânără originară din Basarabia (Zgurița, jud. Soroca), în vârstă de 14 ani în februarie 1945 când i-a fost

¹ Jurnalul Anei Novac este publicat sub numele de la naștere, în 1966, după ce emigrează în Ungaria, cu titlul *A téboly hétköznapijai* (Harsányi 1966). În limba română este publicat abia după 1989, în două ediții: *Cele mai frumoase zile ale tinereții mele* (Novac 2004) și *Frumoasele zile ale tinereții mele* (Novac 2021).

² Prin astfel de mărturii, Ana Novac decredibilizează mitul eroului sovietic, vehiculat frecvent în narațiunea regimului comunist cu privire la istoria recentă. Cum în mai multe ocazii ia în derâdere sau contrazice această narațiune, jurnalul ei nu este publicat în România comunistă.

publicată mărturia¹ în „România liberă”, într-un articol semnat de Lelia Rudașcu. Edith Kertzman, care și-a pierdut ambii părinți în Transnistria, povestește cum a decurs adunarea evreilor din Basarabia:

„toți fugarii au fost strânși într-un loc, sub cerul liber, înconjurați de soldați cu puști mitraliere și a început jaful. Oamenilor li s-a luat ce aveau mai de preț asupra lor, ba chiar au fost dezbrăcați de lucrurile care păreau mai bune, iar pe seară au început violurile. Femei și fete erau batjocorite sub privirile soților și părinților, imobilizați sub amenințarea armelor. [...] Seară de seară violurile se repetau, împușcăturile, groaza morții îi apăsa pe toți.” (Rudașcu 1945, 1-2).

Despre abuzurile armatei, jandarmeriei și administrației civile române în teritoriile recucerite și în Transnistria depune mărturie și Sonia Palty, în volumul de memorii² *Evrei, treceți Nistrul!*. În acest volum, include poveștile a două fete, Liuba și Maia, ambele de identitate evreiască. Liuba, o tânără de 16 ani deportată din Basarabia după ce a supraviețuit operațiunilor mobile de exterminare în masă executate de Einsatzgruppen, devine victimă a violurilor comise de ofițeri ai Armatei a II-a române, care îi cer să fie „drăguță cu băieții care luptă pentru mareșal, pentru patrie” (1992, 15). Maia, în vârstă de 12 ani, este violată cu sălbăticie de un jandarm. Un alt caz despre care relatează Sonia Palty este cel al Mioarei Cernat, o fată de 18 ani, torturată și violată de directorul român al sovhozului din Vigoda și de oamenii lui. Devine astfel evident că orice reprezentant al statului român în Transnistria aflat într-o poziție de putere și autoritate în raport cu evreii a putut să devină agresor sexual fără să fie pedepsit.

Mărturiile lui Edith Kertzman și ale Soniei Palty sunt importante, deoarece contrazic discursul oficial comunist, potrivit căruia abuzurile și crimele împotriva evreilor comise de către autoritățile civile și militare române în Basarabia, Bucovina de Nord și Transnistria nu ar fi constituit un fenomen generalizat mergând până la genocid, ci ar fi reprezentat o excepție. Aceste cazuri excepționale ar fi fost rezultatul „exceselor, mergând până la crimă, ale diferitelor elemente de clasă, lipsite de umanism, unele din rândurile jandarmeriei antonesciene”, după cum afirmă Oliver Lustig (1988, 25), unul dintre susținătorii poziției oficiale, negaționismul selectiv cu o accentuată tentă deflectivă³. Relatările celor două supraviețuitoare arată însă clar că autoritățile române ale vremii au pus în aplicare un plan de ucidere în masă a evreilor distinct de cel al germanilor.

¹ Mărturia ei a fost inclusă de Marius Mircu în volumul *Pogromurile din Basarabia și alte câteva întâmplări* (1947).

² Memoriile Soniei Palty au fost publicate în Israel în două ediții, cea din 1980 și cea din 1989. În România, au fost publicate doar în postcomunism, în edițiile din 1992, 2002 și 2006.

³ În legătură cu formele de negaționism și cu nuanțele acestora, a se vedea capitolul *Distorsionarea, negarea și minimalizarea Holocaustului în România postbelică*, în *Raport final* (2004, 339-385).

„Mai este oare aceasta o femeie?” Anihilare și redefinire a femininului în Holocaust

Autoarele supraviețuitoare nu numai că relatează despre experiențele lor în Holocaust, ci, mai mult, reflectează la acestea, la impactul pe care l-au avut atât asupra calității lor de om, cât și la imaginea de sine din perspectiva atributelor, a comportamentelor și a rolurilor cu care au fost asociate în mediile socio-culturale din care au provenit. Cum atacurile concertate asupra „femeii-ca-evreu” vizează deseori feminitatea lor (sunt rase în cap, îmbrăcate în zdrențe, lipsite de intimitate și igienă, reduse la o formă scheletică prin înfometare ș.a.), obsesia pierderii identității feminine devine recurentă în scrierile acestora.

Unul din textele în care această problematică revine cu insistență este *Jurnalul de lagăr de la Nürnberg, 1944-1945*¹ al lui Ágnes Rózsa, jurnalistă și profesoară în Cluj în momentul deportării. Scrisorile-jurnal ale lui Ágnes Rózsa nu înregistrează numai evenimentele din lagăr sub forma unor conversații fictive cu soțul ei concentrat în detașamentele de muncă obligatorie, ci devine un instrument de reflecție asupra propriei identități, asupra a ceea ce a mai rămas din omul, respectiv din femeia de dinainte de încarcerare: „niște măști imposibile în zdrențele rochiilor noastre colorate, de bal, și în celelalte rupturi asamblate urât, fantastice” (2014, 127). Examinând efectele regimului de lagăr asupra propriei corporalități, își pune problema pierderii oricărei urme de senzualitate, dar și a posibilității recuperării integrale a identității de femeie: „de ce nu mai sunt o ființă erotică? S-a anulat în mine orice urmă de feminitate. [...] Trebuie să renasc din mine însămi. Voi izbuti oare? Sunt prea bătrână pentru asta?...” (2014, 102). În condițiile în care în lagăr se desfășoară un program concertat de transformare a lor în ființe asexuate, aceste întrebări devin obsesive, alimentându-i teama că nu va mai fi recunoscută sau acceptată de soțul ei la întoarcerea acasă.

În jurnalul ei, Ana Novac își pune aceeași problemă legată de deposizarea deținuților de orice posibilitate de identificare ca om și ca femeie:

„Mi se pare că orice chin, orice pierdere ar fi blânde față de asta! De parcă mașina de tuns m-ar fi tăiat de mine însămi. Poate că alcătuim o nouă specie, pe care istoria n-a consemnat-o încă; vreo descoperire tipică a Friților: ceva între ființă și lucru. Dintre toate atributele omenești, nu-i mai rămâne decât capacitatea de-a suferi: mai exact, un lucru în suferință.” (2021, 35).

Mai mult, după cum constată ea cu ironie amară la ajungerea în lagăr, nu i se mai permite să aibă o identitate individuală, ci i se atribuie o identitate colectivă, devine o parte din „marea aia de scâfârlii lucioase” (2021, 34), una dintre prizoniere.

¹ Jurnalul lui Ágnes Rózsa a fost publicat în limba maghiară în 1971 la editura Kriterion din București cu titlul *Jövölesők. Nürnbergi lágernapló 1944-45*. În 1978 este reeditat la Editura Magvető din Budapesta. În limba română, este publicat în 2014 la Editura Hasefer, cu titlul *Jurnal de lagăr de la Nürnberg: 1944-1945*.

După încarcerare, prizonierele sunt definite în termenii opresorilor, constată și Ágnes Rózsa, numită de una dintre gardienele SS „alte Hexe” [vrăjitoare bătrână] (2014, 106). Imaginea de sine reflectată în ochii agresorilor e una alienată însă, alterată și de condițiile traiului în lagăr:

„Deci la mine a strigat! am râs eu în gând. Dar pe urmă am văzut pe partea cealaltă a ferestrei că o figură sfrijită, cu buzele strânse, se uită spre mine. În prima clipă, trăsăturile dure, amare mi-au părut atât de străine, încât n-am realizat că pe suprafața ca o oglindă a geamului deschis mă priveau propriii mei ochi. Mi-a trecut pofta de râs! Are dreptate femeia S.S.! La treizeci și patru de ani, am devenit o babă hădă.” (Rózsa 2014, 106).

Identitatea lor de dinainte de încarcerare pare imposibil de recuperat, căci cruzimea cu care au fost tratate în lagăr le-a lăsat mutilate, cu traume fizice și psihice care nu pot fi niciodată șterse. Impactul acestor traume e vizibil chiar în ochii celor de la care așteaptă imediat după eliberare recunoașterea recuperării feminității pierdute: „Când mi-am făcut apariția, pudrată, boită, sub coafura-mi învăpăiată, unul de-al lor (un puștan de vârsta mea) a izbucnit în plâns.”, povestește Ana Novac (2021, 261).

Șocul acestei transformări traumatice constând într-o accentuată îmbătrânire fizică și suflească e urmat de acceptare, în cazul lui Ágnes Rózsa, căci fără acceptarea femeii care a devenit în lagăr, fără un efort de regândire identitară, chiar dacă acest proces e forțat și dureros, nu poate să-și proiecteze viitorul lângă soțul ei și nu poate să lupte astfel împotriva celor care încearcă să o distrugă:

„Am îmbătrânit. Nu mă revolt pentru asta, accept zâmbind și nu că n-aș putea, dar nu vreau să devin altfel. Doar pe tine aș vrea să te simt alături și-mi doresc ca tu să iubești ființa care am devenit. Mi-a încărunțit și părul, iar suferința a săpat riduri adânci pe față! Dar parcă mai bătrân ca orice a devenit ceea ce anul trecut era încă foarte tânăr în ființa mea. Îmi pare rău? Chiar foarte rău. Dar simt că nu pot face nimic să fie altfel. Ar fi prea greu să lupt eu împotriva mea, atunci când am nevoie de toate forțele ca să mă țin deasupra valului. Mă împac deci cu ce nu poate fi schimbat.” (2014, 172-173).

În cazul acestor femei, regândirea identitară ca strategie de supraviețuire nu presupune numai reconcilierea cu propriul sine alienat în condiții traumatice, ci și redefinirea rolurilor de gen, a responsabilităților și a sarcinilor cu care erau în mod obișnuit asociate în mediile socio-culturale din care proveneau. Un exemplu în acest sens îl dă Ana Novac în relatările ei despre lagărul de la Plassow, lagăr în care sistemul de lucru a fost conceput pentru bărbați, astfel că rata de supraviețuire în rândul femeilor a fost sensibil mai scăzută. Ana Novac relatează cu sarcasm despre momentul când se ordonă efectuarea unui recensământ cu privire la profesiile în care se specializaseră înainte de deportare. Femeile din lagăr sunt conștiente însă că investigația nu e decât o altă modalitate de a le amăgi și umili, deoarece, în fapt, erau trimise să presteze munci fizice grele, în cariera de piatră și la construcția de drumuri.

Astfel că, indiferent de specializarea lor, se declară în derâdere croitorese, infirmiere, dactilografe, dansatoare sau actrițe, meseriile cu care erau asociate în mod tipic femeile în prima jumătate a secolului XX. Unele dintre ele, în loc să-și menționeze profesiile, se declară „Jüdin, Häftlinge, Hure, Hexe” [evreică, deținută, târfă, vrăjitoare] (Novac 2021, 71), reluând în mod sfidător, cu riscul de a fi trimise în camera de gazare, insultele prin care erau etichetate de către naziști.

Nici în Transnistria, sistemul de muncă forțată nu ține seama, în general, de gen. Câteodată, menționează Sonia Palty, anumite munci, precum decorticatul porumbului, sunt repartizate numai femeilor, fără să fie însă mai puțin solicitante:

„Lucram în hambar, la decortecat porumbul. Munți de știuleți ne așteptau, toate femeile și fetele munceau aici. Afară era frig. Ploua. Șuiera vântul. În hambar eram numai noi... Și norma noastră: un munte de știuleți pe zi. Dacă nu, seara nu se căpăta mâncare.” (1992, 75).

De obicei, femeile și fetele nu numai că munceau cot la cot cu bărbații la muncile câmpului sau în grajduri pentru a obține hrană, în plus, își îndeplineau rolurile pe care le aveau înainte de deportare, ocupându-se de spălat, de curățenie și de gătit, rolul lor în supraviețuirea familiei în timpul deportării devenind extrem de important.

Concluzii

În textele lor cu caracter memorialistic, toate cele șase autoare urmăresc să depună mărturie dintr-o perspectivă personală despre exterminarea evreilor în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, însă niciuna dintre ele nu scapă din vedere două aspecte importante. Unul dintre aceste aspecte vizează experiențele cu impact traumatic asupra femeilor de identitate evreiască, experiențe generate de politicile antisemite și de practicile criminale îndreptate împotriva lor. Celălalt – consecințele acestor experiențe, reflectate în imaginile și subiectele cu caracter recurent, în problematica abordată din perspectiva statutului lor determinat de gen.

În consecință, recuperarea acestor fragmente de biografie a femeilor în Holocaust este importantă, deoarece, pe de o parte, vocile supraviețuitoarelor care depun mărturie despre experiența lor dintr-o perspectivă mai puțin studiată pun într-o lumină nouă informațiile despre Holocaust, pe de altă parte, acest tip de demers contribuie la o înțelegere nuanțată a modului în care cadrele memoriei Holocaustului se modifică în funcție de determinările sociale și politice, de evoluția istorică a acestor determinări.

Referințe bibliografice

- ^{**} . 2004. *Raport final al Comisiei Internaționale pentru studierea Holocaustului din România*. Președintele comisiei: Elie Wiesel. Editori: Tuvia Friling, Radu Ioanid, Mihai E. Ionescu. Iași: Polirom.

- Banwell, Stacy. 2016. *Rassenschande, Genocide and the Reproductive Jewish Body: examining the use of rape and sexualized violence against Jewish women during the Holocaust?* in "Journal of Modern Jewish Studies", 15:2, p. 208-227.
- Halbmayr, Brigitte. 2010. *Sexualized Violence Against Women During Nazi 'Racial' Persecution*, in Sonia Hedgepeth and Rachel Sidel (eds.), *Sexual Violence against Jewish Women During the Holocaust*. Hanover and London: Brandeis University Press, p. 29-44.
- Harsányi, Zimra. 1966. *A téboly hétköznapijai: egy diáklány naplójából*. Budapest: Kozmosz Könyvek.
- Horowitz, Sara R. 2000. *Gender, Genocide, and Jewish Memory*, in "Prooftexts", 20(1), p. 158-190.
- Langer, Lawrence L. 1998. *Gendered Suffering? Women in Holocaust Testimonies*, in Dalia Ofer and Lenore J. Weitzman (eds.), *Women in the Holocaust*. New Haven and London: Yale University Press, p. 351-363.
- Lengyel, Olga. 1946. *Souvenirs de l'au-delà*. Traduction hongroise adaptée par Ladislas Gara. Paris: Éditions du Bateau Ivre.
- Lengyel, Olga. 1947. *Five chimneys: the story of Auschwitz*. Translated by Clifford Coch. Chicago: Ziff-Davis Publishing Company.
- Lengyel, Olga. 1986. *Cuptoarele lui Hitler*. Traducere din spaniolă de Mariana Popilean. Cluj-Napoca: Dacia.
- Lengyel, Olga. 2022. *Cuptoarele morții. Mărturia unei supraviețuitoare de la Auschwitz*. Traducere din limba engleză de Anca Irina Ionescu. Prefață de Radu Ioanid. București: Corint.
- Lustig, Oliver. 1988. *În România, „soluția finală” hitleristă nu a putut fi aplicată (I)*, in „Magazin istoric”, Anul XXII, nr. 6 (255), p. 25-28, 32.
- Mircu, Marius. 1947. *Pogromurile din Basarabia și alte câteva întâmplări. Contribuții la istoria încercării de exterminare a evreilor*. București: Glob.
- Novac, Ana. 2004. *Cele mai frumoase zile ale tinereții mele*. În românește de Anca-Domnica Ilea. Cluj-Napoca: Dacia.
- Novac, Ana. 2021. *Frumoasele zile ale tinereții mele. Jurnal de la Auschwitz*. În românește de Anca-Domnica Ilea. Bacău: Cosmopoli.
- Ofer, Dalia, Weitzman, Lenore J. 2009. *Women in the Holocaust*, in *Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women* [online], <https://jwa.org/encyclopedia/article/women-in-holocaust>, ultima accesare la 8 noiembrie 2024.
- Palty, Sonia. 1980. *Evrei, treceți Nistrul! Însemnări din deportare*. Prefață de M. Rudich. Tel Aviv.
- Palty, Sonia. 1989. *Evrei, treceți Nistrul! Însemnări din deportare*. Ediția a II-a, revăzută și completată. Tel Aviv: Papyrus.
- Palty, Sonia. 1992. *Evrei, treceți Nistrul! Însemnări din deportare*. București: Cartea Românească.
- Palty, Sonia. 2002. *Evrei, treceți Nistrul! Însemnări din deportare*. Ediția a IV-a. București: Libra.
- Palty, Sonia. 2006. *Evrei, treceți Nistrul! Însemnări din deportare*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Perl, Gisella. 1948. *I Was a Doctor in Auschwitz*. New York: International Universities Press.
- Perl, Gisella. 2022. *Am fost doctoriță la Auschwitz*. București: Omnia.
- Ringelheim, Joan. 1998. *The Split between Gender and the Holocaust*, in Dalia Ofer and Lenore J. Weitzman (eds.), *Women in Holocaust*. New Haven and London: Yale University Press, p. 340-350.
- Rudașcu, Lelia. 1945. *O fetiță de 14 ani scrie despre ororile din Transnistria*, in „România liberă”. Anul III, nr. 168, p. 1-2.
- Rózsa, Ágnes. 1971. *Jövőlesők. Nürnbergi lágernapló 1944-45*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- Rózsa, Ágnes. 1978. *Jövőlesők. Nürnbergi lágernapló 1944-45*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Rózsa, Ágnes. 2014. *Jurnal de lagăr de la Nürnberg: 1944-1945*. Traducere din limba maghiară și cuvânt înainte de Veronica Bârlădeanu. București: Hasefer.

Catrinel POPA | **Le dictionnaire, la vie en miettes
(Université de Bucarest) et quelques remèdes contre l'oubli**

Abstract: (The Book-Dictionary, Life in Pieces and Some Remedies for Oblivion) This article aims at discussing the relationship between memory, oblivion and life-writing, starting from the implications of an extravagant and uncommon fictional pattern : the book-dictionary/ encyclopedia, an experimental postmodernist device that enables the writers to display some sort of parodical and mystified knowledge, constructing conflicting fictional worlds. It goes without saying that such writings challenge the reader to use his/ her imagination in order to counterbalance the absence of a minimal narrative coherence and simultaneously to enjoy the benefits of the authors' fanciful erudition. My primary textual focus will be on Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars. A Lexicon Novel in 100.000 mots*, a book that certainly imposes a fundamental reevaluation of reading and finally of the relationship between language and reality.

Keywords: *dictionary; trace; memory/ oblivion; fantasy; mystification.*

Résumé : Cet article se propose d'aborder les questions de la mémoire, du temps et de la biographie en relation à un modèle fictionnel en quelque sorte extravagant : celui des œuvres littéraires qui utilisent la formule-dictionnaire ou la formule-encyclopédie, afin d'étaler une érudition ludique et fantasque. Ces textes construisent simultanément des mondes fictionnels concurrents et postulent un certain type de réception (en stimulant la force imaginative du lecteur, sa capacité de remplir les espaces vides du texte, en utilisant les ressources de sa propre mémoire et fantaisie). L'analyse va se concentrer sur *Le dictionnaire khazar* (Milorad Pavić), un livre qui impose une réévaluation de la lecture, de ses pratiques et, finalement, du rapport entre l'histoire et les mots.

Mots-clés : *dictionnaire ; trace ; mémoire/ oubli ; fantastique ; mystification*

Partant de la constatation qu'un nombre bien significatif d'écrits fictionnels, surtout ceux qui se proposent de bousculer les idées reçues, affichent, parfois d'une manière ostentatoire, dans leurs titres et sous-titres des étiquettes génériques trompeuses, il me semble que le phénomène mérite une investigation plus poussée. Des titres comme *La vie : mode d'emploi* (Georges Perec), *A History of the World in 10 ½ Chapters* (Julian Barnes), *Learning to Swim* (Graham Swift), *Hazarski rečnik* (Milorad Pavić), *Dictionarul onomastic* (Mircea Horia Simionescu), *Lemprière's Dictionary* (Lawrence Norfolk), font preuve d'une incontestable inventivité paratextuelle, en manipulant d'une façon ludique, les indices taxinomiques du titre, afin d'inciter ou dérouter (selon le cas) le lecteur. Un modèle que la plupart des écrivains assument c'est sans aucun doute Flaubert, l'auteur de l'iconoclaste *Dictionnaire des idées reçues* où

devant le terme dictionnaire, on retrouve cette définition mémorable : «En dire: ‘N’est fait que pour les ignorants’; dictionnaire de rimes : s’en servir ? Honteux !» (Flaubert 1993, 25).

Avant de s’attarder sur certains cas particuliers, ce serait intéressant de voir pourquoi la forme de dictionnaire ou d’encyclopédie exerce une force d’attraction particulière sur les écrivains ennuyés par les méthodes narratives homologuées et par la prévisibilité qui guette, à partir d’un certain moment, presque toute construction épique.

Chercheur obstiné des formules stylistiques innovatrices, Gustave Flaubert était aussi un lecteur passionné de dictionnaires, devinant, comme presque tous les grands écrivains, la force énorme encapsulée dans un tel livre des mots du monde, modeste en apparence (parce qu’il ne présente aucune prétention concernant l’originalité, la composition et le style), mais où toutes les fictions possibles attendent endormies comme la Belle au bois dormant. Donc, ce n’est pas du tout surprenant que le goûteur de délices littéraires ait fait l’éloge du dictionnaire, construction emblématique (y compris dans le sens que le terme acquiert dans l’héraldique), étant donné que, comme dans un jeu vertigineux de miroirs, tous les mots employés pour définir un certain mot du dictionnaire doivent «trouver leur définition dans le même dictionnaire.» (Manguel 2018, 115).

À part ce définition mémorable, dans les essais de *Je remballe ma bibliothèque. Une élégie et quelques digressions*, Alberto Manguel mentionne aussi les noms des lexicographes célèbres comme Sebastián de Covarrubias, Emil Littré, Dr. Johnson ou Noah Webster, noms devenus synonymes à travers le temps avec leur création intellectuelle. De plus, pour que son discours érudit ne soit pas trop aride, l’auteur des digressions l’assaisonne à chaque instant avec des anecdotes savoureuses ayant comme protagonistes les savants excentriques fascinés par les mots. Une des histoires les plus drôles gravite autour du célèbre Noah Webster, une autre rappelle la complicité entre James Murray, l’éditeur du *Dictionnaire Oxford* et l’énigmatique William Minor qui n’était pas seulement un chercheur très doué dans le domaine de la lexicographie, mais aussi un criminel déclaré fou (l’histoire a inspiré d’ailleurs Simon Winchester, l’auteur du roman *Le fou et le professeur*, réalisé en 2019). Comme l’on peut facilement constater, les digressions arborescentes sur des thèmes lexicographiques, dans *Je remballe ma bibliothèque* arrivent finalement à apprivoiser les abstractions et à conférer de la grâce, de l’émotion et de la vivacité à l’érudition.

À mon tour, j’ai commencé cet article avec une ample digression concernant les dictionnaires, parce que je pense que devant la tentation d’explorer le livre-bibliothèque ou le livre des mots du monde, on aperçoit, soit discrètement, soit de manière ostentatoire, le fantôme de la bibliothèque Babel et celui du volume 46 d’une certaine *Encyclopédie Anglo-Américaine*, où Bioy Casares et Jorge Luis Borges ont découvert la première référence au Comté Uqbar.

En d’autres termes, l’artifice du livre-dictionnaire n’est pas loin de la vénérable métaphore du monde-livre ou de celle du paradis-bibliothèque. Tous ensemble

témoignent sur les pouvoirs de sorcellerie de la lecture et sur l'ambiguïté de la relation – médiatisée à maintes reprises – entre les mots et les choses, d'un côté, entre l'écrivain et le lecteur, d'un autre côté. Au final, l'identité des choses dépend tout d'abord de la manière dont on leur donne un nom. Cela détermine aussi leur durabilité.

Parmi les écrivains du sud-est de l'Europe, Milorad Pavić est sans aucun doute celui qui a illustré de la manière la plus convaincante la métaphore du monde-livre. Instrument ambigu par excellence, *Le dictionnaire khazar*, dictionnaire des dictionnaires, abonde en mystifications, en falsifications et réduplications censées induire en erreur. C'est donc un livré destiné à un type de lecteur doué pas seulement d'un riche bagage culturel, mais aussi d'intuition, d'esprit ludique et de disponibilité imaginative. De plus, ce n'est pas du tout par hasard que Pavić choisit de dédier son écrit précisément au lecteur absent, à « celui qui n'ouvrira jamais ce livre » (Pavić 1988, 8), en provoquant ainsi dès le début, le lecteur présent d'entrer dans son jeu et de découvrir un monde aux frontières floues, très ressemblantes à première vue, à l'univers miraculeux des contes et pas totalement différent des produits de l'imagination des surréalistes. La différence essentielle consiste en le fait que l'œuvre de l'écrivain serbe questionne (en clé postmoderniste), des concepts vénérables comme l'originalité, l'authenticité et en fin de compte, la réalité en tant que telle, en s'approchant de l'enjeu du récit de Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. L'observation n'est pas du tout nouvelle ; dans un essai consacré au *Dictionnaire khazar*, Angela Carter remarquait à son tour, les similitudes de ces deux écrits, signalant que Milorad Pavić va jusqu'au bout avec cet exercice apparemment gratuit, de frivolité érudite, « an exercise in a certain kind of erudite frivolity » (Carter 2006, 9). Elle n'est pas du tout la seule à avoir remarqué cette ressemblance.

On a observé rarement que l'écrivain serbe ne se contente pas d'écrire un récit sur une encyclopédie falsifiée qui bouleverse les systèmes de référence du monde réel, mais elle invente tout simplement cette encyclopédie truquée, en prétendant qu'elle fait révéler un monde révolu, pas très différent du nôtre. Nous avons affaire, plus précisément à une sorte de simulacre, avec une pseudo-histoire modulaire qui recourt au prétexte du dictionnaire où les divers points de vue sur une civilisation mystérieuse, il y a longtemps disparue, dialoguent, se complètent ou se contredisent en une polyphonie déconcertante. Le recours à un *frame* de type dictionnaire se justifie pleinement dans ces conditions (étant donné que cela représente, comme l'on a déjà constaté, une sorte d'analogon, soit-il imparfait de la machine de l'univers).

Depuis l'introduction de l'insolite écrit – intitulé de façon sobre *Observations préliminaires sur la seconde édition reconstituée et augmentée*, - «le lexicographe» propose au lecteur un accord ou un pacte (après l'avoir rassuré au début) :

L'auteur de nos jours rassure les lecteurs qu'ils ne seront pas condamnés à périr s'ils vont le lire, comme leurs prédécesseurs qui avaient bénéficié de l'édition de 1691 du *Dictionnaire khazar*, quand ce livre a fait connaître son premier auteur. En ce qui concerne cette édition, on aurait besoin de quelques précisions, mais pour que le discours ne s'étire pas trop, le lexicographe aimerait accepter l'accord avec le

lecteur. Il se met à écrire le discours avant le dîner pour que le lecteur se mette à lire pendant la sieste. Afin que l'écrivain, poussé par la faim, soit bref, lorsque le lecteur, rassasié, ne trouve pas trop long le discours. (Pavić 1988, 9).

Malgré la prétendue sobriété du discours, l'accord proposé trahit les intentions ludiques du lexicographe. Ce n'est pas difficile de remarquer qu'il s'agit d'une construction atypique, d'une sorte de hiéroglyphe, d'un palimpseste ou d'un labyrinthe textuel où, à part l'érudition fantastique, à la Borges, un autre aspect, explicable par l'appartenance de l'écrivain au monde « balkanique », au sud-est européen, attire notre attention : la situation du Livre à la confluence de l'histoire et de la mémoire, la transformation de celui-ci en un symbole de l'infinie liberté, en un espace de toutes les possibilités refusées par la réalité et par l'histoire, un « territoire » privilégié où le principe de l'ordre peut être facilement remplacé avec celui de l'arbitraire ou du hasard, lorsque la souveraineté de l'auteur est substitué par un accord tacite entre deux partenaires de jeu avec des chances (presque) égales.

On entrevoit dans ce début atypique du roman (surprenant même pour le public familiarisé avec les trucs des métafictiones historiographiques), pas seulement une stratégie auctoriale de *captatio benevolentiae*, mais une manière d'anticiper le spécifique de sa propre démarche, à la fois ludique et iconoclaste. C'est une démarche ludique, parce que le « lexicographe » provoque le lecteur d'entrer dans son jeu, comme l'on a déjà constaté, d'employer son imagination et son intuition, exactement comme un co-producteur du texte (en fait, l'écrivain explicite son intention à plusieurs reprises, affirmant que chaque lecteur peut se sentir libre d'éluder la chronologie et de créer « son propre livre, comme dans une partie de domino ou de cartes, recevant de ce dictionnaire, comme d'un miroir, autant qu'il y investira, car – c'est écrit dans ce lexique – on ne peut recevoir de la vérité plus qu'on n'y a mis » (Pavić 1988, 21).

Iconoclaste dans la mesure où, à travers des stratégies pareilles – qui trahit une inclination visible pour ce qu'on pourrait appeler du nihilisme épistémologique – l'écrivain thématise et ébranle simultanément l'ordre du Livre. De ce point de vue, l'affirmation de Matthias Verger selon lequel le *Dictionnaire khazar* fait échouer de manière programmatique le concept de texte initial unique, en proposant en revanche une poétique pluraliste, « de la copie sans original » (Verger 2017), de la traduction sans texte prime, dans une tentative téméraire de déterritorialiser en même temps le rôle et les significations du dictionnaire (et celles du langage). Selon d'autres commentateurs, le terme dictionnaire employé dans le titre par Pavić offre plutôt une fausse piste d'interprétation, étant donné que l'œuvre imite ou pastiche seulement « la convention du dictionnaire ». (Callus 1999)

Il ne s'agit pas seulement de l'entrelacement et de la substitution des significations entre le dictionnaire et l'encyclopédie, mais tout simplement du fait que l'auteur assume et justifie à la fois le caractère fragmentaire de son œuvre, montrant de cette manière-là, qu'il fait partie de ceux – pas trop nombreux – qui sont capables pas seulement d'imaginer des histoires, mais aussi de subordonner ses inventions à un plan systématique bien rigoureux.

En reconstituant à partir des bribes, une des possibles versions de l'histoire khazare, on conclut qu'à la fin du XVIIe siècle (plus précisément en 1689), pendant une de nombreuses guerres russo-turques, on rencontre trois personnages sur le champ de bataille : Avram Branković, diplomate mercenaire à Edirne et à la Sublime Porte, chef militaire pendant les guerres austro-turques, le turc Jusuf Masudi, un renommé chanteur au luth, et Samuel Cohen, un juif de Dubrovnik.

Tout d'abord, les trois se sont rencontrés dans un rêve, ils se sont cherchés pendant longtemps et au moment où ils sont sur le point de se connaître pour de vrai, ils arrivent en fin de vie. Plusieurs siècles plus tard, trois chercheurs se croisent durant une conférence déroulée à Istanbul : un égyptien, un serbe et une polonaise juive. Comme leurs prédécesseurs, les érudits du XXe siècle sont aussi préoccupés par l'histoire des khazars, peuple d'origine inconnue qui se serait établi sur la rive de la Mer Caspienne entre le VIIe et le Xe siècle.

On serait tenté à première vue de penser que le roman de Pavić représente une histoire apocryphe des khazars, placée entre la Turquie, la Russie et les pays balkaniques. Selon la légende, à la fin du IXe siècle, le grand khagan, l'empereur de ce peuple caucasien aurait convoqué à sa cour des érudits représentants les trois religions monothéistes (chrétienne, islamique et juive) afin de décider en conscience de cause la meilleure religion pour se convertir avec ses gens. Par conséquent, on dispose de trois versions de cette conversion des khazars en fonction des sources auxquelles nous nous rapportons : un livre rouge comprenant les arguments chrétiens, un livre vert dépositaire des sources islamiques et un livre jaune contenant des sources hébraïques. Une conséquence de cette tripartition est naturellement le pluri-perspectivisme : les événements sont présentés de plus de trois points de vue différents, ce qui lui confère l'aspect d'une galerie de miroirs, un effet attendu par l'écrivain comme une plaidoirie implicite afin de reconnaître la relativité de tous les universaux.

Cette incertitude se révèle stimulante pour Pavić; il établit le dictionnaire comme si toutes les trois possibilités s'étaient actualisées séparément, dans les différents plans du réel, et remplit chaque section de son livre avec des improvisations érudites et fantaisistes, assaisonnées avec des éléments spécifiques aux trois grandes cultures.

Comme l'on a déjà observé auparavant, les reduplications, les simulacres et les répétitions de toutes sortes constituent des éléments cruciaux de la composition du *Dictionnaire khazar*, en partant des indices paratextuels (le titre, le sous-titre, la dédication etc.) et allant jusqu'aux diverses hypostases des objets et des personnages, beaucoup d'entre celles-ci contradictoires et déroutantes. C'est d'ailleurs, le cas du premier éditeur de ce dictionnaire des dictionnaires, un personnage dont le nom parle au lecteur habitué à lire entre les lignes.

En premier temps, Daubmannus, le nom choisi par Pavić pour désigner le soi-disant premier éditeur-typographe de ce faux dictionnaire du XVIIe siècle usurpe délibérément la paternité d'un personnage attesté dans les documents, un tel Johann Buxtorf, le vrai éditeur d'un écrit intitulé *Liber Cosri*.

En deuxième lieu, comme Mathias Verger a bien remarqué, on a affaire à un nom allemand latinisé, donc à un patronyme situé à la confluence des deux langues et de deux cultures, avec une consonne double en plus (n) censée inscriptionner juste à l'intérieur du nom, un emblème destiné à attirer discrètement l'attention sur le mécanisme de la reduplication exploité au maximum, à plusieurs niveaux et de différentes manières dans ce « dictionnaire des dictionnaires » : « Daubmannus, ce nom de l'auteur original dans le cadre de la fiction [...] c'est un patronyme pris entre les langues. L'instance auctoriale surgit donc de la traduction. Et ce bien nommé *Daubmannus*, avec ses deux N dans son nom, pluralise les lettres comme les mains : la main latine, *manus*, semble se dédoubler dans le redoublement de la lettre N. » (Verger 2017)

On mentionne à un moment donné même un faux peuple khazar qui aurait recouru à la même stratégie comme les vrais khazars : la conservation de l'histoire sur « Le Grand Parchemin », c'est-à-dire sur la peau d'un messenger spécialement élu.

Dans le *Dictionnaire khazar* il y a d'ailleurs un personnage qui est censé avoir possédé le savoir sur le peuple khazar. Mais ce savoir, il ne le conserve pas dans son esprit, mais sur sa peau, qui servait de papier. Parchemin vivant, homme tatoué, l'homme de savoir chez Pavić représente l'un des rares exemples de la façon dont les Khazars écrivaient des livres, notamment les livres portant sur l'histoire de leur peuple. Les Khazars avaient eu l'idée d'écrire leur histoire collective sur la peau des hommes qui devenaient ainsi des « livres » qui marchent, des livres qui font *circuler* le savoir, mais cette circulation se paie bien sûr d'une dispersion de ces livres humains. (Verger 2017)

Par suite, la mystification est élevée au rang de principe tutélaire, tandis que la gravité du style spécifique aux chroniques permet au lecteur de deviner le sourire ironique de celui qui conserve – à son tour – « une histoire, quelconque », une des histoires possibles, mais incroyables. « Le lexicographe » vise-t-il à nous avertir dans sa manière allusive que toute inscription peut constituer un élément important pour les démarches archéologiques ou policières *sui-generis* ? Où que toute histoire, à partir du moment où l'on l'inscrit sur le corps, devient plus ou moins vraie, plus ou moins fausse, en fonction des intentions et de la biographie de celui qui la fait circuler ? Notamment cette dernière hypothèse exige une explication détaillée, côtoyant les relations compliquées entre la temporalité, la mystification et l'identité. Ce n'est pas l'incertitude qui gravite autour de l'authenticité des inscriptions tatouées sur les corps « des messagers » qui nous étonne, mais le fait qu'à travers la métaphore de la peau-parchemin, on questionne même « l'historicité » de l'histoire. Autrement dit, tout est placé sous les auspices de l'éphémérité et du transitoire, l'histoire se fond dans le présent, tandis que la corporalité et la sensorialité confèrent une nouvelle vie aux inscriptions déposées dans les archives. Le corps-sujet de la pensée remplace provisoirement le modèle archétypal du Livre en tant que porteur d'un sens transcendantal. En plus, on ne peut pas parler d'une version unique définitive de

l'histoire des khazars, mais des variantes conjoncturelles et discutables, c'est-à-dire, des versions apocryphes, par conséquent, censées ébranler les illusions des amoureux de certitude.

Le livre archétypique modèle n'est pas divin, objet d'une révélation, mais le livre khazar est fondamentalement humain et fragile, écrit sur le corps d'un individu qui marche et ne se fixe jamais. Le livre n'est ni unique, ni divin, ni éternel, il est pluriel, humain, éphémère, en dispersion, écrit sur une matière et dans une langue vouée à disparaître. Avec le *Dictionnaire khazar*, il n'y a plus de livre suprême ou définitif, seulement des versions transitoires. (Verger 2017)

L'observation ci-dessus appartient au même Mathias Verger, celui qui mettait en relation cette prolifération des versions concurrentes avec un principe qui opère aussi dans le cas des traductions : le lieu et le temps de l'écriture se déterritorialisent, lorsque l'authenticité du texte original se pulvérise simultanément avec la décentration de l'instance auctoriale unique.

Les tentatives dramatiques de récupération « des éclats » dispersés à travers le temps et l'espace sont figurées d'une manière allusive ou métaphorique, dans plusieurs passages du dictionnaire. Nous allons nous concentrer, pour l'instant, sur le cas de l'érudit égyptien Muavi dr. Abu Kabir (auquel on a consacré un article important dans le *Livre vert*). Hébraïste arabe, professeur à l'Université de Caïro, le savant était convaincu qu'au moins deux exemplaires du *Dictionnaire khazar* édité en 1691 par Daubmannus existaient encore dans les années '60 du XXe siècle, quelque part, sur une cheminée ancienne.

Après plusieurs événements biographiques traumatiques parmi lesquels l'expérience de la guerre joue un rôle crucial, le docteur Abi Kabir Muavi a la révélation de la liaison étroite entre les mots, les choses et les morceaux de rêve qui ne le laissent pas tranquille. En même temps, pour lui, le temps commence à s'écouler en sens inverse, comme le temps khazar, au fil des rêves, filé par un être capricieux sans nom – en acquérant une consistance étrange, tandis que les objets qu'il ramasse s'avèrent être au final des entités spectrales censées le diriger, par des voies détournées, vers le déchiffrement de toutes les énigmes de l'univers :

Il lisait les journaux avidement, parce qu'ils ne le concernaient pas. La source de son contentement étaient les annonces [...] Une vieille dame anonyme offrait un réveil qui révélait avec du parfum ou avec des bouses de vache, on faisait de la publicité pour les cheveux en glace où pour les bracelets qui mordaient la main dès qu'on voulait les porter [...] On recommandait aussi des remèdes contre la chute de cheveux durant la lune de miel, on mettait en jeu un mot magique qui pouvait te transformer à volonté dans un lézard ou une rose lunatique ou un morceau de terre bon marché d'où l'on pouvait apercevoir l'arc-en-ciel de nuit tous les troisièmes *djuma*. (Pavić 1988, 173)

L'assumption de sa condition de paria, doublée par son obsession pour le temps circulaire et la prise de conscience du manque de sens de sa propre vie, mène Abi Kabir Muavi à découvrir une recette personnelle afin de récupérer simultanément le temps perdu et la langue adamique. Parmi les objets les plus extravagants ramassés par le docteur, on retrouve des pièces de mobilier aux formes bizarres, une énorme selle de chameau, une robe aux clochettes au lieu de boutons, une cage en fer, deux miroirs, un manuscrit ancien avec un poème écrit dans une langue inconnue etc. De plus, Abi Kabir Muavi constate au fil du temps qu'une partie des objets thésaurisés s'organisent tous seuls en assemblages porteurs de sens.

C'était un peu tape-à-l'œil comme quelques affaires embrouillées rappelaient l'équipement d'un hôpital. Comme tout était en bois, il avait l'air d'un hôpital d'autrefois, un peu inhabituel, c'est vrai : dans une telle mesure il était différent de ceux d'aujourd'hui. L'hôpital de Muavi était équipé avec une sorte de couchette aux anneaux [...] et puis avec des casques en bois avec une ouverture pour un seul oeil, soit le gauche, soit le droit ou même pour un troisième oeil situé en haut de la tête. (Pavić 1988, 176).

Même s'il ne semble pas y avoir une relation entre la majorité de ces vieilleries, le collectionneur fait appel à un procédé connu depuis sa vie antérieure d'homme de science : il fait appel à la méthode probabiliste. En introduisant dans l'ordinateur la dénomination de tous les objets qu'il avait ramassés, il découvre que ceux-ci avaient un dénominateur commun : tous figuraient dans le *Dictionnaire khazar* imprimé par Daubmannus dans le XVIIe siècle.

L'obsession du temps (ir)réversible, la tendance de conférer une nouvelle vie, soit-elle fantomatique, à des entités menacées par l'oubli, devient prégnante aussi dans le cas d'autres personnages. Parmi ces personnages, se distingue Avram Branković, savant et collectionneur de manuscrits, sur lequel on retrouve plein de détails dans le *Livre rouge*. On apprend par exemple, qu'à part les rouleaux scellés qui reposaient empilés dans le tour de son belvédère, Branković avait en sa possession une riche cartothèque encastrée dans le mur de sa bibliothèque personnelle. Sa collection de fiches ressemblait d'une manière frappante au « laboratoire » d'un dictionnaire fantastique, étant donné qu'il gardait des notes avec les sujets les plus inhabituels : « d'un catalogue des soupirs et des gémissements des prières en vieux slave jusqu'à une liste des thés et des types de sel. » (Pavić 1988, 177).

En plus, Branković possédait aussi une collection étonnante de mèches de cheveux, en fait, des barbes et des moustaches de toutes dimensions et de toutes couleurs, provenant des vivants ou des morts, de toutes races, que notre homme avait collées sur des brocs, montant de cette manière une sorte de musée des coiffures d'antan. Un lecteur confus pourrait se demander quelle est la liaison entre les deux passions de ce collectionneur excentrique ? Une première réponse serait qu'il s'agit d'une évidente obsession thanatique : le personnage était si préoccupé de la perspective de la mort-oubli, qu'il avait ordonné qu'on lui brode des blasons sur les gilets de ses propres cheveux avec l'inscription : « Un homme bon chérit sa mort ».

C'est impossible de nier que le dictionnaire en général (et celui khazar en particulier) représente aussi une collection. Une collection de mots, rigoureusement ordonnée, qui s'oppose de toutes ses forces au chaos du monde/ de l'histoire et qui permet au lecteur persévérant d'entrevoir fugitivement, la machine de l'univers, où l'on trouve rangé tout ce qu'on a perdu et on se souvient de tout ce qu'on a oublié. Un livre-bibliothèque, dépourvu d'hypocrisie et qui peut être lu d'un nombre infini de manières, possédant la vertu particulière de diminuer les effets de l'amnésie, du chaos et de la mort. Il peut être versatile, dangereux, même empoisonnant, – dans le cas particulier de l'édition Daubmannus – mais il ne va jamais décevoir quand il doit offrir du matériel brut pour les histoires, les poèmes, les biographies et même pour les rêves. Rassemblés dans un dictionnaire, les mots semblent acquérir une consistance matérielle comme les objets tridimensionnelles (comme les statuettes qui se trouvent dans la vitrine d'un musée ou les livres sur les étagères d'une bibliothèque). Cela veut dire que dans ce cas-là, leur qualité de pierres de construction d'une langue devient visible, possédant toujours de manière latente les ressources nécessaires pour neutraliser ou au moins diminuer l'arbitraire des signes de la langue. Grâce à cette qualité, les dictionnaires alimentent plus que d'autres livres la nostalgie d'une langue adamique, en attestant implicitement la capacité des mots d'instaurer des réalités palpables. Ces vertus des mots deviennent encore plus visibles quand on parle « des collections » de noms propres du *Dictionnaire khazar* (s'appuyant sur l'imagination intertextuelle des lecteurs, Milorad Pavić arrive à imposer un nouveau rapport – étonnamment plausible – entre les noms et les caractères, entre les noms et les événements, en révélant des galeries labyrinthiques qui rappellent l'architecture de la Bibliothèque de Babel).

Angela Carter suspectait avec raison que le choix d'un nom comme Dorothea Schulz n'est pas du tout innocent (de nombreuses séquences du *Dictionnaire khazar* envoient sans aucun doute à l'atmosphère fantastique-mercantile caractéristique aux récits de Bruno Schulz où l'on voit fréquemment des commerçants bizarres, propriétaires de certaines boutiques remplies d'objets étranges. (Carter 2006, 13)¹. L'onomastique en soi a la capacité d'introduire dans le texte une multitude d'allusions, d'impulsions fictionnelles et d'histoires antérieures comme Alastair Fowler a bien démontré. Livrant une suite d'exemples édificateurs de la littérature anglaise, de Joyce à Nabokov et John Barth, le critique a montré que les noms propres fonctionnent comme des nuclées thématiques dont l'occurrence ouvre le texte vers des mondes fictionnels préexistants ou possibles (Fowler 2012, 59). C'est valable aussi, même dans une plus grande mesure, pour les toponymes. Comme l'on peut observer, même pendant une lecture superficielle d'un certain *Dictionnaire des lieux imaginaires* (Manguel, Guadalupi 1980), les noms des lieux, soient-ils inventés, possèdent la capacité d'enrichir « l'encyclopédie » du monde réel. Grâce à leurs résonances exotiques, excentriques, plein de sens ou même banales, ces points irradiants qui

¹ "The Story of the Egg and the Violin Bow [...] boasts all the inscrutability of surrealist narrative plus a quality of what one can only call the *mercantile fantastic* reminiscent of the short stories of Bruno Schulz." (Carter 2006,13).

marquent les cartes de l'imaginaire se montrent capables de perméabiliser les frontières entre le monde tangible et les mondes de l'imagination. Comme dans le cas des noms propres, on parle aussi d'une sorte de négociation du sens qui suppose la co-présence des fantasmes lexicaux capables d'évoquer simultanément des topoï du monde réel et du monde possible.

En tout cas, les livres qui imitent les conventions du dictionnaire trahissent plus que d'autres livres une nostalgie incurable du paradis perdu, un analogon de la machine de l'univers où l'on trouve rangé tout ce qu'on a perdu et on se souvient de tout ce qu'on a oublié. Paradoxalement, précisément à cet artifice ingénieux, le Paradis n'a plus l'air irrémédiablement perdu. C'est comme s'il était reconquis provisoirement à chaque fois qu'on ouvre un dictionnaire. On peut imaginer que le dictionnaire peut nous consoler de la perte de tout objet, même de la perte des livres ramassés dans une bibliothèque pendant des décennies. Tous se retrouvent – dans une autre forme – entre ses couvertures. Si la nature est l'ennemi des possessions éternelles, comme le pensait Novalis, dans ce cas-là, le dictionnaire semble censé restaurer les signes de propriété que le temps efface. De ce point de vue, on peut le considérer comme un remède contre l'angoisse, pas seulement contre l'oubli et l'ignorance. En tant qu'objet privilégié, doué de vertus quasi-magiques, le dictionnaire s'avère être plus efficace que n'importe quelle baguette magique en ce qui concerne les tentatives désespérées de refaire des totalités. Cette leçon est acquise magistralement par Pavić, parce qu'il l'applique même dans la stratégie éditoriale : son livre comporte deux éditions, un exemplaire masculin et un exemplaire féminin qui se distinguent par un seul paragraphe. Une fois réunies, les deux moitiés permettent la recomposition du corps d'Adam Kadmon, l'homme primordial des khazars. Et pas seulement des khazars, « parce que chacun est au moins une fois dans sa vie une petite partie du corps d'Adam sur terre » (Pavić 1988, 181).

Ce passage évoque dans le sous-texte une histoire très ancienne et assez connue, mentionnée dans le *Livre des Livres*, plus précisément dans le deuxième chapitre de la *Genèse* : après avoir créé Adam à partir de la terre et l'avoir mis dans le jardin d'Éden, Dieu a créé tous les autres êtres vivants, les animaux de la terre et les oiseaux du ciel, les amenant devant Adam pour qu'il leur donne un nom. Et exactement comme Adam a nommé chaque être vivant, le nom est resté. Pendant des siècles, les érudits ont médité à cette tâche étrange que Dieu a donnée à Adam. Devait-il inventer des noms pour les créatures devant lui ? Ou ils avaient déjà des noms divins qu'Adam aurait dû savoir et qu'il aurait dû seulement les prononcer comme confirmation ? Le dilemme concernant les caractéristiques de la langue adamique est mis en discussion systématiquement par des linguistes et des philosophes, y compris l'un des plus cités dialogues de Platon, *Cratylus*).

En guise de conclusion, l'enjeu du *Dictionnaire des khazars* reste au fond, de réinstaurer la capacité de l'être humain d'osciller entre les mondes réels et les mondes imaginaires, entre règles et métarègles. Avec ses histoires et ses mots mystérieux, avec ses références sophistiquées et ambiguës, contrefaites ou rêvées à maintes reprises, « le dictionnaire des dictionnaires » défie toute limite, pas seulement sur l'horizontale de

l'espace, mais aussi sur la verticale du temps jusqu'au point où un passé fictif arrive à remplacer un autre, sur lequel nous ne savons plus rien avec certitude, même pas si c'est faux ou pas.

Mais ce qui est le plus remarquable c'est qu'à travers toutes les stratégies mentionnées, le livre-bibliothèque de Milorad Pavić arrive à restituer aux mots leur statut de traces fragmentaires de la totalité primordiale, de présences matérielles fantomatiques, ce qui invite à une réflexion détachée sur les rapports entre la vie et la mort, mémoire et l'oubli, entre le visible et l'invisible. De plus, comme dans le cas de nombreux écrivains du sud-est et du centre de l'Europe, chez Pavić, la fascination pour le dictionnaire-labyrinthe – dépositaire de toutes les vérités contradictoires – trahit en fin de compte, une profonde méfiance envers l'Histoire comprise comme une grande narration et en même temps, comme un grand mensonge de la raison.

Bibliographie

- CALLUS, Ivan. 1999. *Cover to Cover. Paratextual play in Milorad Pavić's "Dictionary of the Khazars"*, in "Electronic Book Review", no. 1, January, URL: <https://electronicbookreview.com/essay/cover-to-cover-paratextual-play-in-milorad-pavics-dictionary-of-the-khazars/>, consulté 13.09.2023.
- CARTER, Angela. 2006. *Expletives Deleted. Selected Writings*. With an Introduction by Michael Moorcock. London: Vintage Books.
- FLAUBERT, Gustave. 1993. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris : Seuil.
- FOWLER, Alastair. 2012. *Literary Names. Personal Names in English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- MANGUEL, A., GUADALUPI, G. 1980. *The Dictionary of Imaginary Places*. New York: Macmillan.
- MANGUEL, Alberto. 2018. *Je remballe ma bibliothèque. Une élégie et quelques digressions*. Trad. de l'anglais par Christine Le Bœuf. Arles : Actes Sud.
- PAVIĆ, Milorad. 1988. *Le dictionnaire khazar. Un roman-lexique en 100.000 mots*. Trad. par Marija Bezanovska. Paris : Belfond.
- VERGER, Mathias. 2017. *Le « Dictionnaire khazar » : de la crise de l'original à la crise de la langue originale*, in *TRANS-* [Online], mis en ligne le 27 septembre 2017. URL: <http://journals.openedition.org/trans/1640>; DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.1640>, consulté 13.09.2023.

Pavel Gheo RADU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Câteva note despre autoficțiunea autohtonă

Abstract: (A Few Notes on the Romanian Autofiction) At the beginning of the 3rd millennium, along with the emergence of a new generation of Romanian prose writers, a series of discussions related to the specificity of their writing was launched in the literary arena. Literary critics noticed, among other things, a general tendency towards the homodiegetic narrative, combined with the young writers' inclination to using their own biographies as narrative material. The inclusion of such writings in the (sub)genre of autofiction was inevitable. The term *autofiction* was formally used by the French novelist Serge Doubrovsky. Doubrovsky first employed it in 1977 to define a genre that might be labeled in an oversimplified manner as fictionalized autobiography. Nevertheless, autofiction as a fictional (sub)genre has been persistently commented on, contested and redefined in the following decades. Within the realm of Romanian literature, autofiction is generally associated with a generation labeled as "douămiiști" (or "millennials"). The writings of such authors as Ioana Baetica, Alexandru Vakulovski, Ionuț Chiva, Dan Sociu, etc. were systematically analyzed and commented from this perspective. The present study tries to suggest a few explanations for the resurgence of the Romanian "autofictional wave" in a historical context, connecting it both with the dominance of the memorialistic writings during the previous decade, and with the fracturist literary movement, whose members are constantly mentioned among the autofiction writers.

Keywords: *autofiction, biography, fracturism, homodiegetic narrative, Romanian literature.*

Rezumat: La începutul mileniului al III-lea, odată cu apariția unei noi promoții de prozatori, în spațiul literar românesc s-a lansat o serie de discuții legate de caracteristicile scrisului acestora. Criticii literari au remarcat, printre altele, o tendință accentuată de utilizare a narațiunii homodiegetice, combinată cu recursul prozatorilor la exploatarea propriei biografii ca material narativ. Încadrarea unor astfel de scrieri în (sub)genul autoficțiunii era inevitabilă. Termenul de *autoficțiune* a fost utilizat inițial de prozatorul francez Serge Doubrovsky, care îl folosește pentru prima oară în 1977 pentru a defini un gen de proză ce poate fi etichetat simplist drept autobiografie ficționalizată. Cu toate acestea, autoficțiunea reprezintă o categorie ficțională complexă, comentată cu insistență, controversată și redefinită sistematic în deceniile următoare.

În literatura română autoficțiunea este asociată generic cu prozatorii din generația numită „douămiiști” (sau a „milenialilor”). Scrierile unor autori precum Ioana Baetica, Alexandru Vakulovski, Ionuț Chiva, Dan Sociu ș.a. au fost analizate și comentate din această perspectivă. Studiul de față încearcă să stabilească câteva explicații ale resurgenței „valului autoficțional” românesc în context istoric, în conexiune cu dominația genului memorialistic din deceniul anterior, precum și programatic, prin raportare la mișcarea literară fracturistă, ai cărei membri apar permanent pe lista autorilor de proză autoficțională.

Cuvinte-cheie: *autoficțiune, biografie, fracturism, literatură română, narațiune homodiegetică.*

În literatura română postdecembristă, odată cu lansarea unei noi generații – sau mai degrabă promoții – de prozatori de la începutul anilor 2000, au apărut, firesc, și evaluările critice, care au inclus primele încercări de analiză, încadrare, definire a unui set de opere și autori destul de diverși. Alături de eticheta grăbită de „miserabilism”¹, preluată, printr-un transfer terminologic facil, din comentariile asupra Noului Cinema Românesc (creația unor regizori și scenariști din aceeași generație cu prozatorii în cauză), sau cea de „minimalism”, unul din termenii cei mai vehiculați – dar cu o bază teoretică mai solidă – a fost cel de „autoficțiune”. După cum afirma Florina Pîrjol într-un șapou la avanpremiera volumului ei *Carte de identități* (2014a), avanpremieră publicată în 2014 în *Observator cultural*,

„Intrat în ultimul deceniu și în vocabularul critic românesc, termenul de *autoficțiune* – seducător, imprecis și scandalos de cuprinzător – a ajuns să denumească orice deviație autobiografică pe care autorul, încă reticent la propunerea de a spune un <eu> răspicat, în epoca individualismului democratic, alege s-o manevreze atunci când vrea să se mute cu arme și bagaje (referențiale, în măsura în care referința mai reprezintă o certitudine) în interiorul ficțiunii sale” (Pîrjol 2014b).

Afirmația e adevărată și își are explicația, pe de o parte, în contextul cultural al epocii și, pe de altă parte, în necesitatea criticii literare de a ordona și cataloga avalanșa scrierilor publicate de autorii români în urma deschiderii editoriale ivite în 2004, odată cu lansarea colecției „Ego. Proză” a Editurii Polirom. Acest eveniment, inedit și – cum s-a văzut ulterior – stimulat pentru lumea literară postdecembristă, a încurajat promovarea unei literaturi autohtone originale de dată recentă, scrisă de autori relativ tineri, până atunci necunoscuți sau vag cunoscuți, dar și de autori consacrați, intrați într-un con de umbră în „deceniul recuperărilor memorialistice” (cum am putea numi perioada de după Revoluția din 1989). A fost un moment de cotitură în istoria literaturii române recente, menționat și recunoscut retrospectiv ca atare de majoritatea criticilor literari de la noi. Și tot acolo și atunci își află începuturile comentariile și analizele asupra scrierilor autoficționale locale, o noutate în spațiul autohton. Sau poate că nu?

1) Pactul autobiografic și pariul autoficțional

Am întâlnit pentru prima oară termenul de autoficțiune într-un set de comentarii ale lui Dan Petrescu din volumul *În răspăr*, reunite sub eticheta comună „Cărți enervante”. Într-unul din aceste comentarii eseistul ieșean, ridiculizând scrierile experimentale ale lui Dumitru Țepeneag, „niște exerciții cu totul modeste pentru uzul seminariilor de teoria literaturii” (Petrescu 2000, 104), evidențiază că „încercarea de prelucrare a unor episoade autobiografice îi este profund datoră lui Serge Doubrovsky, vechi reprezentant al <noii critici> în Franța și, ca romancier, cel care a teoretizat și

¹ Vezi, de exemplu, Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism. II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 16, unde apare înșiruirea „deprimism, mizerabilism, pansexualism și egocentrare patologică”.

ilustrat *autoficțiunea*” (Petrescu 2000, 105). Iar de aici Dan Petrescu dezvoltă o scurtă analiză a autoficțiunilor lui Doubrovsky, referindu-se însă la două cărți mai „recente” ale acestuia, *Le livre brisé* din 1989 (roman laureat cu premiul Médicis) și *L’après-vivre* din 1994. Or, Serge Doubrovsky, cel care a teoretizat pentru prima oară conceptul, a făcut-o încă din 1977, ca reacție la clasificarea narațiunilor homodiegetice din perspectiva raporturilor biografic-ficțional, propusă de Philippe Lejeune în lucrarea sa *Le pacte autobiographique* din 1975¹. Într-un tabel în care pe orizontală sunt catalogate raporturile posibile între numele personajului și cel al autorului (diferit, identic și „0” – nedefinit/necunoscut), iar pe verticală pactele propuse de autor cititorului (romanesc/ficțional, autobiografic și „0” – absent/inexistent), combinarea variabilelor are ca rezultat nouă combinații posibile, numai că – scrie Lejeune –

«en fait sept seulement sont possibles, étant exclues par définition la coexistence de l’identité du nom et du pacte romanesque, et celle de la différence de nom et du pacte autobiographique»² (Lejeune 1975, 28).

Așadar, conform teoreticianului francez, ar exista doar șapte combinații viabile, ce au ca rezultate fie texte de ficțiune (romane), fie scrieri autobiografice, fie scrieri cu statut nedeterminat (în combinația „0” – „0”). Cele două casete goale reprezintă situațiile „excluse prin definiție”, în care: 1) numele personajului e identic cu cel al autorului, însă pactul propus e unul romanesc, și 2) numele personajului e diferit de cel al autorului, însă pactul propus e unul autobiografic. Încercarea de delimitare a celor două (sub)genuri e lăudabilă și în general funcțională, însă astfel de delimitări analitice radicale sunt întotdeauna riscante, căci granița dintre autobiografic și ficțional a fost dintotdeauna fluidă, incertă, flotantă, declanșând discuții și polemici – de altfel fertile – legate de elementele (auto)biografice ale unor texte supuse pactului romanesc sau de ficționalizarea (fragmentară, dar inevitabilă) a unor texte asumat autobiografice.

Numele personajului → Pact ↓	≠ numele autorului	= 0	= numele autorului
romanesc	1a – ROMAN	2a – ROMAN	
= 0	1b – ROMAN	2b – nedeterminat	3a – AUTOBIOGRAFIE
autobiografic		2c – AUTOBIOGRAFIE	3b – AUTOBIOGRAFIE

(Sursă: Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 28.)

¹ Pentru versiunea în limba română, vezi Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere din limba franceză de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000.

² „[D]e fapt doar șapte sunt posibile, coexistența identității de nume cu pactul romanesc și cea a diferenței de nume cu pactul autobiografic fiind excluse prin definiție.”

Modelul taxonomic propusă de Lejeune i-a oferit lui Serge Doubrovsky ocazia să elimine *programatic* unul din golurile (excluderile) celui dintâi – lucru previzibil, de vreme ce în general artiștii încearcă neconștient să-și extindă limitele artei, contracarând normativismul și sabotând normele. Doubrovsky, el însuși teoretician, dar și prozator, îl informează pe Lejeune de intenția sa într-o scrisoare din 17 octombrie 1977:

«...je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu très profondément remplir cette "casse" que votre analyse laissait vide, et c'est une véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire»¹ (*apud* Matei 2008, 171).

Prin urmare, după ajustarea propusă de Doubrovsky, tabelul lui Lejeune ar arăta cam așa:

Numele personajului → Pact ↓	≠ numele autorului	= 0	= numele autorului
romanesec	1a – ROMAN	2a – ROMAN	AUTOFICTIUNE
= 0	1b – ROMAN	2b – nedeterminat	3a – AUTOBIOGRAFIE
autobiografic	~~1c – ROMAN~~	2c – AUTOBIOGRAFIE	3b – AUTOBIOGRAFIE

Demersul personal de „umplere a casetei“ la care se referea Doubrovsky în scrisoarea citată este romanul *Fils* (*Fii* și/sau *Fire*), apărut în același an la Éditions Galilée. Pe coperta a patra, după ce eticheta – pur subiectiv – autobiografia drept «un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style», scriitorul furniza bătaioasa și (azi) faimoasa definiție a autoficțiunii, într-o primă formă, la fel de ambiguă și alunecoasă ca și titlul romanului său:

«Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. [...] Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir»² (Doubrovsky 1977, coperta IV).

E o definiție (judecată stereotipic) cât se poate de „franțuzească”, o definiție de *soixant-huitard*, ce include o componentă politico-socială de stângă implicită în

¹ „...nu sunt sigur de statutul teoretic al demersului meu, nu sunt eu cel chemat să îl stabilească, dar mi-am dorit din răspuț să umplu această casetă pe care analiza dumneavoastră o lasă goală, și aceasta este dorința care a creat dintr-odată legătura între textul dumneavoastră critic și ceea ce tocmai scriam eu.”. Scrisoarea este reprodusă integral în Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 63.

² „Ficțiune despre fapte și evenimente strict reale; dacă vreți, autoficțiunea încredințării limbajului unei aventuri aventurii limbajului, fără prudența/cumpătarea și fără sintaxa romanului – tradițional sau nou. Sau, mai mult, autofricțiune, perseverent onanistă, care speră actualmente să-și împărtășească plăcerea.”.

declarația ironică de la început, despre autobiografie ca privilegiu rezervat personalităților mondiale ajunse la amurgul vieții, precum și un joc de cuvinte cu conotație sexuală la final – autoficțiunea ca autofricțiune onanistă. După cum afirmă Alexandru Matei, pentru Doubrovsky, aici, „actul scrisului e echivalent cu actul sexual, violent și liber, sublim în încercarea lui autarhică și sisifică de autooglindire” (Matei 2008, 164). „Așa s-a născut”, continuă Matei, „din spirit de frondă, de aventură, în anii *punk*, autoficțiunea. Atunci când Barthes sau Sartre nu muriseră încă, autoficțiunea venea în sprijinul tezei «morții personajului», argumentând în favoarea luării la conștiință de actul scriptural ca exercițiu autoreferențial asymptotic” (Matei 2008, 171).

Revenind la autoficțiune și la popularitatea de care s-a bucurat subgenul atât în rândul cititorilor, cât și în cel al teoreticienilor și comentatorilor specializați, putem presupune că respectiva popularitate se datorează – dincolo de tematica erotică, ce pare să domine creațiile autoficționale, în special în spațiul francez – caracterului hibrid al genului, combinației între asumata ori măcar presupusa confesiune personală și titulatura de „ficțiune” (și, adesea, de „roman”, cum sunt subintitulate multe din scrierile autoficționale). E ceea ce susține, cu multiple argumente, Florina Pîrjol în lucrarea citată anterior:

„Succesul denotației – care, prin caracterul vag, încurajează o multitudine de lecturi ale acesteia – are legătură, mai mult ca sigur, și cu uzajul cvasi-generalizat al termenului component «fiction»; aceeași particulă, care permite plasarea termenului de autoficțiune la concurență cu cel de roman, este responsabilă pentru numeroasele definiții contradictorii date acestuia de-a lungul timpului, falsificând de la bun început înțelegerea lui” (Pîrjol 2014a, 41).

Ambiguitatea a caracterizat încă de la început autoficțiunea ca (sub)gen aparte al prozei, iar Pîrjol evidențiază această ambiguitate, afirmând că „narațiunea autoficțională ar fi cea care îndeamnă, prin vocile seducției textuale, la încheierea simultană a *două tipuri de pact, referențial și romanesc*, într-un joc de-a baba oarba, din care fiecare cititor înțelege și crede ce vrea” (Pîrjol 2014a, 42, subl. mea). Pentru a sublinia această ambiguitate sau incertitudine terminologică, teoreticiană urmărește maniera în care Doubrovsky definește și redefinesc ulterior autoficțiunea din propria perspectivă și citează precizările și replierile prozatorului francez din decursul anilor următori. Astfel, într-o a doua etapă, după mai bine de un deceniu în care termenul este preluat, analizat, contestat ori (iarăși) redefinit de alți teoreticieni și critici, Serge Doubrovsky, în dubla sa calitate de prozator și analist teoretic, afirmă că «L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même, en y

incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte»¹ (Doubrovsky 1980, 77).

Mai târziu, la aproape trei decenii de la lansarea termenului ce s-a dovedit atât de seducător pentru teoreticieni, critici și prozatori, Doubrovsky va ajunge să declare, simplificând și generalizând, ba chiar – contraintuitiv – ștergând parțial o distincție terminologică pe care își întemeiasse însăși definiția autoficțiunii, că „orice autobiografie e o formă de autoficțiune și orice autoficțiune e o formă a autobiografiei”² (vz. Pîrjol 2014a, 47).

Luările de poziție, contestările, nuanțările și redefinirile cele mai relevante sunt comentate sistematic și competent de Florina Pîrjol în lucrarea citată, una de referință în spațiul românesc pentru acest subgen eluziv. Din acest motiv nu voi insista asupra lor, amintindu-le aici doar pentru a stabili reperele necesare într-o analiză concretă a evoluției autoficțiunii în spațiul românesc. Dacă ele nu vor fi neapărat niște repere în sensul tare al cuvântului, ci mai degrabă unele orientative, sau dacă nu vor dezvălui neapărat un „aer de familie” care să circumscrie un teritoriu bine definit al autoficțiunii, ci mai degrabă vor accentua volatilitatea termenului, cel puțin vom putea declara că e vorba de un risc asumat, existent încă de la început, *in nuce*, în crearea și definirea conceptului de *autoficțiune* și a tipului de text asociat acestuia.

În 1989, într-o teză de doctorat coordonată de Gérard Genette și intitulată *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Vincent Colonna consideră proza/romanul de autoficțiune „exact antiteza romanului personal, a ficțiunii de inspirație autobiografică” și o definește drept „o operă literară prin care un scriitor își inventează o personalitate și o existență, păstrându-și, în tot acest timp, identitatea reală”³ (vz. Pîrjol 2014a, 50). Tot el avansează ideea că, departe de a fi o creație a lui Doubrovsky – care doar a teoretizat-o și a numit-o ca atare –, autoficțiunea există ca practică literară încă din Antichitate, având la origini scrieri în proză eline și latine din epocă. Aprofundându-și cercetările asupra temei, Colonna publică în 2004 volumul *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Éditions Tristram, Paris), în care propune o clasificare a autoficțiunii în patru categorii mari (fantastică, autobiografică, speculară și intruzivă/auctorială) și îi menționează printre autorii de opere autoficționale pe Apuleius, Lucian din Samosata (cu *Istoria adevărată*), Dante Alighieri (cu *Divina Comedie* și *Viața nouă*), François Rabelais, Laurence Sterne, Jean-Jacques Rousseau, Marcel Proust (desigur), Witold Gombrowicz, Jorge Luis Borges, Henry Miller, Italo Calvino, Julio Cortázar sau Annie Ernaux. După cum comentează Christine Ott într-un studiu asupra istoriei termenului, la Colonna „autoficțiunea există

¹ „Autoficțiunea este ficțiunea pe care eu, ca scriitor, am decis s-o fac pornind de la și cu mine însumi, incluzând, în sensul deplin al termenului, experiența analizei, nu doar în ce privește tematica, ci și producerea textului.”

² Serge Doubrovsky, entretien avec Philippe Villain, „L'autofiction selon Doubrovsky”, în *Défense de Narcisse*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 2005, p. 228, *apud* Pîrjol 2014a, 47.

³ Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, teză de doctorat coordonată de Gérard Genette, L'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1989, pp. 9, 10, *apud* Pîrjol 2014a, 50.

în toate epocile; e suficient ca autorul să <se reflecteze> într-un text. Numai că”, remarcă Ott, „nu e întreaga literatură, într-un fel sau altul, o reflexie a scriitorului sau scriitoarei în cauză?” (Ott 2021, 12). Prin urmare, care ar mai fi – se întreabă Christine Ott – utilitatea unei astfel de definiții largite și, cum se poate deduce, chiar a termenului însuși? Și, pe de altă parte, propunând o asemenea extindere a termenului (sau mai degrabă a unei perspective narative), Colonna nu mai ia în calcul ceea ce este descris ca fiind „dublul pact” al autoficțiunii, referențial și, în același timp, romanesc/ficțional.

Dar însuși coordonatorul tezei de doctorat, reputatul profesor și teoretician Gérard Genette, pare să adere (cu destul timp înainte de Colonna) la ideea unui gen autoficțional „istoric”, cu un trecut mai bogat decât cel post-Doubrovsky. Într-un eseu critic publicat în 1979, „Povestire ficțională, povestire factuală”, Genette menționează „statutul paradoxal sau, mai bine zis, pactul cu bună știință contradictoriu, propriu autoficțiunii (<Eu, autorul, o să vă povestesc o întâmplare al cărei erou sunt eu, dar care nu mi s-a întâmplat niciodată>)”, după care, într-o notă de subsol, precizează: „Vorbesc aici despre *adevăratele* autoficțiuni – al căror conținut narativ este, dacă îndrăznesc să spun, autentic ficțional, precum (presupun) cel al *Divinei Comedii* – și nu despre falsele autoficțiuni, care nu sunt <ficțiuni> decât pentru vamă: cu alte cuvinte, autobiografii rușinoase” (Genette 1994, 152-153, subl. aut.). Căci pentru Genette, la fel ca pentru Colonna mai târziu, *Divina Comedie* a lui Dante sau *Aleph* al lui Borges sunt autoficțiuni „adevărate”, orice ar însemna asta.

Asupra autoficțiunii teoretizează și Marie Darrieussecq, care, la fel ca Doubrovsky, este în același timp prozatoare – și, desigur, autoare de autoficțiuni. În 1996 ea publică romanul *Truismes*, al cărui titlu are același sens ambivalent ca și *Fils* al lui Doubrovsky, trimitând pe de o parte la un termen abstract („truisme, platitudini”) și pe de altă parte la cuvântul *truie* (fr. „scroafă”), ce ar presupune o traducere aproximativă prin *Scrofisme*¹. Personajul central al cărții, o tânără care are parte de o serie de experiențe sexuale descrise explicit, se transformă în cele din urmă într-o scroafă, postură din care își descrie în scris (cu mare greutate) aventura. Ecourile livrești din *Măgarul de aur* (*Metamorfoze*), romanul antic al lui Apuleius, se combină cu o narațiune în care domină sexualitatea dezinhibată și cu o critică socială pregnantă, iar datele biografice ale naratoarei sunt utilizate pentru a crea o narațiune homodiegetică evident ficțională. În același an Darrieussecq publică și un eseu teoretic despre autoficțiune, care va deveni un reper în definirea subgenului și circumscrierea spațiului narativ specific lui. Intitulat «L'autofiction, un genre pas sérieux», textul scriitoarei franceze oferă și el o definiție – și, totodată, o circumscriere – a subgenului:

«...autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on retrouve la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît

¹ Romanul a apărut în traducere în limba română cu titlul *Schimbarea la trup* (Editura Pandora M, Târgoviște, 2003, traducere din limba franceză de Claudiu Constantinescu), păstrarea ambivalenței de sens în limba română fiind, pare-se, imposibilă.

homodiégétiquement sous son propre nom, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples <effets de vie>»¹ (Darrieussecq 1996, 369-370).

Ne sunt prezentate aici câteva trăsături clar enunțate ale autoficțiunii: narațiune/povestire la persoana întâi, ficționalitatea asumată prin încadrarea în genul romanesc (pe copertă apare adesea mențiunea „roman”), identitatea onomastică autor-narator-personaj (specifică genului autobiografic, conform clasificării lui Lejeune) și verosimilitatea – nu autenticitatea – narațiunii, susținută prin anumite „efecte de viață”. De altfel, Alexandru Matei consideră definiția dată de autoarea franceză autoficțiunii drept cea mai bună dintre cele enumerate în studiul lui și i-o susține: „...aici împărtășesc punctul de vedere al lui Marie Darrieussecq: autoficțiunea începe ca o autobiografie și continuă ca un roman la persoana întâi” (Matei 2008, 177).

Tot în eseu amintit Darrieussecq oferă propria viziune asupra raportului dintre autobiografie și autoficțiune din perspectiva literarității, favorizând-o pe cea din urmă:

«Le choix de la fiction n'est pas gratuit : pour faire sa place <à coup sûr> dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélécienne, l'autobiographie n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction : coup de force <ontologique> qui assure par essence une place à mon livre dans la littérature. Aristoteles dixit»² (Darrieussecq 1996, 372-373).

Din cele de mai sus s-ar deduce că, pentru a dobândi un caracter literar, pentru a putea fi integrată în câmpul literaturii, autobiografia *trebuie* să devină autoficțiune. În schimb, Lejeune, teoreticianul autobiograficului (asumat, conform teoriei lui, în urma unui pact referențial al autorului cu cititorul, diferit de pactul romanesc/ficțional), ține să păstreze și pe mai departe distincția între autobiografic și ficțional și, într-un text publicat în 2002 și citat de Florina Pirjol, remarcă extinderea necritică a sensului inițial restrictiv și programatic dat de Doubrovsky autoficțiunii:

„Acest cuvânt inventat de el, într-un sens limitat și precis (apropo de romanul său *Fils*), în 1977, a fost reluat ulterior într-un sens mult mai vag și mai general de către toți autorii care explorează cu voluptate acest spațiu intermediar. Nimeni n-a luat definiția în litera ei, așa încât, astăzi, cuvântul desemnează orice spațiu între o

¹ „Autoficțiunea este o povestire la persoana întâi, prezentată drept ficțională (deseori pe copertă apare mențiunea roman), dar în care autorul apare homodiegetic sub propriul nume și verosimilitatea este o miză susținută de multiple <efecte de viață>”.

² „Opțiunea pentru ficțiune nu este gratuită: pentru a-și face <cu siguranță> locul în câmpul literar, cu toată rigoarea aristotelică generică, autobiografia are ca soluție doar autoficțiunea. Întrucât autobiografia este prea supusă precauției și condițiilor, iar autoficțiunea este literatură, să aducem autobiografia în teritoriul ficțiunii: o lovitură <ontologică> care în esență asigură un loc cărții mele în literatură. Aristotel *dixit*”.

autobiografie care nu vrea să se declare ca atare și o o ficțiune care nu vrea să se detașeze de autorul ei”¹ (vz. Pîrjol 2014a, 49).

Delimitarea aproximativă a spațiului autoficțiunii e comentată într-un studiu critic din 2007, «La perspective de l'autonarration», de teoreticianul și profesorul Arnaud Schmitt, care analizează raportul dintre ficțional și referențial în hibridii literari de tip autoficțional în raport cu scrierile autobiografice. Schmitt ia în calcul opțiunile aflate atât la dispoziția scriitorului, cât și a cititorului în alegerea tipului de scriitură/lectură (referențială sau ficțională/romanescă) și evidențiază imposibilitatea de a stabili o graniță clară între cele două. Pe de altă parte, nu este satisfăcut nici de asimilarea autobiograficului cu autoficționalul, propusă de Marie Darrieussecq, considerând că interpretarea avansată de aceasta ar ucide genul:

«Si le roman autobiographique relève de la fiction, en quoi se différencie-t-il alors d'un roman à la première personne ? Quelle est la différence entre un roman contenant un peu de véracité [...] et une autobiographie très romancée ? Solutionner le problème par la fiction ne résout pas le problème de l'hybridité, cela l'éradique tout simplement»² (Schmitt 2007, 24).

În schimb, Schmitt propune un alt concept, cel de *autonarration* (autonarațiune), considerat «la forme littéraire référentielle dont l'objet d'étude est *le moi* tel qu'il est dit par *le soi*» (Schmitt 2007, 26, subl. aut.) Această formă literară *referențială*, cum o numește el, centrată pe *eul* povestit de *sine*, implică mai multe grade de relativitate, determinate de interacțiunea autor-cititor prin intermediul textului:

«Avant de pouvoir être un événement intersubjectif, l'autonarration nécessite que la subjectivité de l'auteur se mette en branle, et que celle du lecteur soit suffisamment alerte pour la recevoir. En second lieu, l'autonarration implique une autre relativité, celle de la véracité. Tout d'abord parce que le projet autonarratif est en soi très réaliste: il propose de *parler de soi en fabulant un petit peu* et donc, en d'autres termes, de reproduire formellement ce que nous faisons tous les jours. Mais il prend également en compte la relative vérité des faits, ou du moins la difficulté de l'atteindre uniquement grâce à un témoignage, tant les perceptions et les points de vue diffèrent»³ (Schmitt 2007, 26, subl. mea).

¹ Philippe Lejeune, «Un pratique d'avant-garde», in *Magazine littéraire*, nr. 409, mai 2002, *apud* Pîrjol 2014a, 50.

² „Dacă romanul autobiografic ține de ficțiune, prin ce se deosebește de un roman la persoana întâi? Care este diferența între un roman ce conține un grăunte de veridicitate și o biografie foarte romanțată? Soluționarea problemei prin ficțiune nu rezolvă problema hibridității, ci pur și simplu o elimină”.

³ „Înainte de a fi un eveniment intersubiectiv, autonarațiunea pretinde ca subiectivitatea autorului să se manifeste, iar cea a cititorului să fie suficient de alertă pentru a o recepta. În al doilea rând, autonarațiunea implică o altă relativizare, cea a veridicității. În primul rând pentru că proiectul autonarrativ este, în sine, foarte realist: își propune să *vorbească despre sine fabulând un pic* și astfel – cu alte cuvinte – să reproducă

Conceptul de *autonarațiune* avansat de Schmitt, ambițios ca anvergură, încearcă să integreze narațiunile eului pe un fel de scală a (cvasi-)realului, unde narațiunea de tip referențial se relevă în proporții din cele mai diverse în raport cu ficționalul, și introduce în ecuație subiectivitatea cititorului, sincronizată cu cea a autorului prin actul lecturii. În această accepțiune el va fi preluat de Philippe Gasparini în *Autofiction: Une aventure de langage*, apărut în 2008 la editura pariziană Seuil, cum arată Arnaud Genon într-o recenzie la acest volum¹. În volumul respectiv Gasparini sintetizează câteva trăsături care ar defini autoficțiunea „modernă” (dar care pot apărea și în texte literare mai vechi) și în care cititorul recunoaște cu ușurință specificitatea scrierilor contemporane etichetate drept autoficțiune:

«Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience»² (Gasparini 2008, 311).

În fine, tot Gasparini propune în volumul citat un fel de decalog al autoficțiunii de tip doubrovskian, un set de trăsături care ar ilustra specificul acestui model narativ la Doubrovsky:

«1) ...l’identité onomastique de l’auteur et du héros-narrateur; 2) le sous-titre <roman>; 3) le primat du récit; 4) la recherche d’une formule originale; 5) une écriture visant la verbalisation immédiate; 6) la reconfiguration du temps (par sélection, stratification, fragmentation, brouillages, ...); 7) un large emploi du présent de la narration; 8) un engagement à ne relater que des faits et événements strictement réels; 9) la pulsion de se révéler dans sa vérité; 10) une stratégie d’emprise du lecteur»³ (Gasparini 2008, 209).

După cum am arătat deja, nu e singura încercare de a circumscrie spațiul autoficțiunii prin reperarea și definirea unor trăsături specifice clare, dar e una dintre cele mai coerente. Numai că nu trebuie să uităm că inițial termenul a fost „asamblat” de Serge Doubrovsky strict programatic, pentru a umple o casetă dintr-un tabel (altfel, destul de rigid și restrictiv), cel al lui Lejeune. „Desemna el un gen?” se întreabă

formal ceea ce facem noi în fiecare zi. Dar ține și de adevărul relativ al faptelor sau cel puțin de dificultatea de a le descoperi doar prin intermediul mărturiei, deoarece percepțiile și perspectivele diferă”.

¹ «Cette notion ne se substituait pas à l’autofiction mais l’englobait, permettant ainsi de redonner au néologisme doubrovskien <une cohérence sémantique>», afirmă Genon; vz. Genon 2004.

² „Text autobiografic și literar prezentând numeroase trăsături de oralitate, inovație formală, complexitate narativă, alteritate, disparitate și autocomentariu [comentariu autoreflexiv] care tind să problematizeze raportul dintre scriitură și experiență”.

³ „...1) identitatea onomastică autor – personaj narator; 2) subtitlul <roman>; 3) primatul povestirii; 4) căutarea unei formule [narative – n. mea] originale; 5) o scriitură care vizează verbalizarea imediată; 6) reconfigurarea timpului (prin selecție, stratificare, fragmentare, brouillage); 7) o folosire amplă a prezentului narativ; 8) un angajament de a relata doar fapte și evenimente strict reale; 9) impulsul de dezvăluire autentică a sinelui; 10) o strategie de influențare a cititorului”.

Gasparini într-o conferință susținută în 2009 la Universitatea din Lausanne. „Nu, desemna un text, *Fils*, căruia îi evidențiază singularitatea”¹ (Gasparini 2009). Și totuși, parcă pentru a ilustra proliferarea operelor literare asupra cărora li se aplică de atunci încoace această etichetă, precum și proliferarea studiilor literare asupra lor – și asupra conceptului propriu-zis –, Gasparini își începe conferința amintită pornind de la ideea general acceptată că autoficțiunea *este de-acum* numele unui gen (sau al unei categorii generice), cu precizarea că această etichetă se aplică în primul rând textelor literare contemporane² – lăsând astfel în paranteză (dar fără a le exclude) autoficțiunile „istorice”, autoficțiunile *avant la lettre*, am zice, precum cele enumerate și clasificate de Colonna și pe care Genette le numește „adevărate”. Dincolo de plasarea autoficțiunii în contemporaneitate, ca literatură specifică epocii recente, merită observată recunoașterea implicită a unui gen (sau categorii generice), născut(ă) grație teribilistului exercițiu narativ/teoretic al lui Doubrovsky în 1977, un gen ce a provocat apariția unor demersuri teoretice și controverse critice extinse până în prezent. Asta pentru că teritoriul pe care îl ocupă autoficțiunea rămâne în continuare unul incert, fluctuant; metaforic spus, harta autoficțiunii este mereu alta, în funcție de cel/cea care o desenează. După cum afirmă Gasparini,

„În opinia mea, termenul de autoficțiune ar trebui rezervat textelor care dezvoltă, în deplină cunoștință de cauză, tendința naturală a povestirii sinelui [*récit de soi*] de a se ficționaliza. [...] Dintr-o perspectivă pragmatică, acestea sunt romane autobiografice, bazate pe un pact lectural dublu. Totuși, din momentul în care sunt etichetate cu acest neologism vag magic, <autoficțiune>, ele devin altceva. Nu mai sunt texte izolate, răzlețe, inclasificabile, în care un scriitor își disimulează mai mult sau mai puțin abil mărturisirile sub un lustru romanesc. Ele se înscriu într-o mișcare literară și culturală ce reflectă societatea de azi și evoluează odată cu ea”. (2009)

Și, în finalul prelegerii, teoreticianul conchide:

„Puterea sa de seducție ține de ambiguitatea, de misterul lui. Fiecare și-l poate asuma sau îl poate respinge, în funcție de propria identitate narativă și de propria mitologie estetică. Cuvânt-test, cuvânt-oglină, el ne returnează definițiile pe care i le atribuim”³ (Gasparini 2009).

¹ «Désignait-il alors un genre ? Non. Il désignait un texte, *Fils*, dont il notifiât la singularité».

² «Je partirai de l'hypothèse que l'autofiction est le nom d'un genre ou d'une catégorie générique. Et que ce nom s'applique, d'abord et avant tout, à des textes littéraires contemporains» (Gasparini 2009).

³ «A mon avis, le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. [...] D'un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture. Cependant, à partir du moment où ils sont désignés par ce néologisme un peu magique, <autofiction>, ils deviennent autre chose. Ce ne sont plus des textes isolés, épars, inclassables, dans lesquels un écrivain dissimule plus ou moins adroitement ses confidences sous un vernis romanesc, ou inversement. Ils s'inscrivent dans un mouvement littéraire et culturel qui réfléchit la société d'aujourd'hui et évolue avec elle. [...] Sa séduction tient à son ambiguïté, à son mystère. Chacun peut se l'approprier ou le rejeter en fonction de sa propre

2) Autoficțiunea la români. Literatura tânără

Într-o cronică intitulată semnificativ „Generația egolatră” și apărută în revista „Orizont” – întâmplător, aproape de aniversarea a două decenii de la lansarea colecției „Ego. Proză” a Editurii Polirom, care a oferit pentru prima oară vizibilitate scriitorilor din generația tânără –, criticul Alexandru Budac deplânge epuizarea și rutinarea (sub)genului prozastic etichetat generic ca autoficțiune:

„După două decenii, autoficțiunea nu mai este nici nouă, nici atractivă. Ambiția de a provoca prin exhibarea vieții private, reconfigurată artistic – cât de cât, pentru că prea mult stil te face inautentic, pretinde o cutumă nocivă –, perpetuează acum un tabiet de-a dreptul conservator. Moda s-a preschimbat în dogmă. Pur și simplu, așa a devenit normal să scrii roman și proză scurtă în limba română” (Budac 2024).

Fenomenul, bine surprins de criticul timișorean, nu e surprinzător: orice model ce își dovedește potențialul și devine unul de succes e emulat, imitat și degradat până la gradul de rețetă (inclusiv rețetă literară), epuizându-se și aplatizându-se. Procesul imitativ este însă declanșat de prestigiul modelului inițial și, în cazul de față, de priza la public, la critică și mai ales la autorii care au optat pentru acest tip de scriere (auto)ficțională – prestigiu și succes autentice la acel moment inaugural.

Așadar, lăsând acum la o parte realitatea literară prezentă și întorcându-ne în timp la trecutul auroral, cel al primului val autoficționar din literatura română, asociat în general cu lansarea unei noi generații de scriitori la începutul mileniului, aș propune câteva întrebări care să limpezească puțin apele, cum ar fi: în ce moment putem plasa apariția și proliferarea textelor de tip autoficțional în literatura română? Când a apărut la noi proza autoficțională și, concomitent, conștiința „de sine” a acestui tip de proză, manifestă în comentariile critice și teoretice autohtone (procese care, cum am văzut, merg mână în mână în spațiul de origine al autoficțiunii)? Și mai ales cum se explică existența – general (poate chiar exagerat) recunoscută – a unui val autoficționar la începutul anilor 2000 și de ce el s-a declanșat tocmai atunci (și nu mai devreme, de exemplu la începutul anilor 1990)?¹

Trebuie spus mai întâi că, date fiind rarele referințe ale prozatorilor români din anii 2000 la autoficțiune ca (sub)gen ori concept, „autoficționarii” autohtoni nu par să își fi scris textele trăgând cu ochiul la analizele elaborate de criticii și teoreticienii francezi, ci mai degrabă urmându-și impulsul creator; eventual, urmând ori imitând autori și opere cu caracter autoficțional. Apoi, dacă trecem în revistă numele autorilor catalogați de critica literară drept „autoficționari” și le corelăm cu perioada în care și-au

identité narrative et de sa propre mythologie esthétique. Mot-test, mot-miroir, il nous renvoie les définitions que nous lui assignons.»

¹ Ar mai fi interesant de văzut ce tipuri/modele de scrieri autoficționale au apărut la noi, ce fel de autoficțiune s-a scris și se scrie în România; mai mult, ce se înțelege aici prin autoficțiune, ce înțeleg scriitorii, ce înțeleg în special criticii, dar și, desigur, cititorii din acest joc riscant cu referențialul și ficționalul, cu autobiograficul și romanescul, de vreme ce există atâtea definiții, atâtea interpretări și atâtea criterii ce îl definesc și redefinesc. Însă un răspuns cuprinzător la această întrebare necesită o analiză separată, care ar putea, eventual, să completeze amplul și utilul studiu al Florinei Pîrjol.

lansat primele cărți (sau primele cărți la edituri cât de cât prestigioase, cu vizibilitate la nivel național), vom vedea că, într-o majoritate copleșitoare, acești prozatori (nu îndrăznesc să spun „toți”) și-au publicat autoficțiunile în intervalul aproximativ 2000-2005 și aparțin sau au fost alocați așa-numitei „generații douămiiste”, „literaturii tinere”, „noului val” ori, cu acea etichetă mai puțin măgulitoare, „mizerabilismului” literar românesc.

În *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020* Mihai Iovănel include o subsecțiune numită direct „Autoficțiunea”, care – remarcă autorul – „apare de-a lungul anilor 2000 ca un compromis, importat din Franța, între ficțiune și nonficțiune” (Iovănel 2021, 429). După un scurt excurs în trecutul recent (unde reperează – ca și Florina Pîrjol – câțiva potențiali precursori precum Radu Cosașu ori Livius Ciocârlie), Iovănel îi menționează ca autoficționari pe Cezar Paul-Bădescu cu dipticul *Tinerețile lui Daniel Abagiu* (2004) și *Luminița, mon amour* (2006), Ionuț Chiva (menționat în trecere, dar al cărui roman, 69, a apărut în 2004), Adrian Schiop, elogiat pentru *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013), „o capodoperă a literaturii recente” (Iovănel 2021, 431), dar al cărui parcurs autoficționar începe tot în 2004 cu *pe bune / pe invers*, și Alexandru Vakulovski cu *Pizdeț* (2002).

Într-un capitol din volumul dedicat aceleiași perioade istorice, *Proza românească după 1990. Tradiție, modele internaționale și forțele pieței* (apărut în 2020), criticul Cătălin Sturza analizează și el literatura autoficțională autohtonă, furnizând un cadru teoretic și istoric în care face conexiunea directă cu autoficțiunile de sorginte franceză. Sturza se oprește la „trei romane reprezentative pentru acest gen: 69, de Ionuț Chiva (Polirom, 2004); *Băgău*, de Ioana Bradea (Editura Est, 2004), și *Vară în Siam*, de Claudia Golea (Polirom, 2004)” (Sturza 2020, 451). Pe lângă aceștia, criticul îi mai menționează la începutul capitolului pe Dan Sociu (poet remarcabil, acesta a publicat și câteva volume de proză etichetate drept autoficționale, primele apărând în 2008: *Urbancolia* și *Nevoi speciale*), Ioana Baetica (debut cu *Fișă de înregistrare* în 2004), Adrian Schiop și Dragoș Bucurenci (*RealK*, 2004), și comentează într-un capitol dedicat prozei scurte nuanțele autoficționale din romanul lui Sorin Stoica *O limbă comună* (2005)¹.

În fine, Florina Pîrjol analizează în volumul citat aici, *Carte de identități*, și dedicat exact acestui gen prozastic, doi autori nouăzeciști, Simona Popescu (într-un studiu asupra *Exuviilor*) și Mircea Cărtărescu (într-un subcapitol intitulat „Totul ca

¹ Merită menționat că, cu excepția romanelor *Băgău* de Ioana Bradea și *Pizdeț* de Alexandru Vakulovski, toate celelalte volume au apărut la Editura Polirom, în colecția „Ego. Proză”, ceea ce susține suplimentar comentariul lui Alexandru Budac, citat anterior. Pe de altă parte, aici au apărut și numeroase (mult mai numeroase) romane și volume de proză scurtă „tradițională”, ficțională (fără „auto-”). Consecvența cu care Editura Polirom a urmărit – pentru prima dată în lumea editorială românească de după 1989 – valorificarea potențialului creator al scriitorilor din noua generație aproape că a dus la identificarea acestei generații (autoficționale sau nu) cu colecția respectivă. Chiar și autorii tineri care au debutat la edituri mai mici, mai puțin vizibile, s-au îndreptat ulterior spre Polirom: Sorin Stoica a debutat la Editura Paralela 45 cu *Povestiri cu înjurături*, în 2000, și romanul *Dincolo de frontiere*, în 2002, înainte de a apărea în „Ego. Proză”; Ioana Bradea a publicat în 2010 romanul *Scotch* în colecția „Ego. Proză”; Alexandru Vakulovski a publicat la Polirom în 2007 romanul *Bong* și în 2020 și-a reeditat tot aici *Pizdeț* (apărut inițial la Editura Aula) și *Letopizdeț* (cu o primă ediție în 2004, la editura Idea Design).

obsesie auctorială”). Deși autoficțiunea nu constituie centrul de greutate al textelor celor doi, Pîrjol reperează elemente încadrabile în subgen, cu un accent suplimentar pe *Exuvii*, romanul Simonei Popescu, catalogându-i însă pe cei doi drept autoficționari introverți sau simbolici, spre deosebire de autorii din valul douămiist, așa-numiții autoficționari extroverți (sau referențiali) – care urmează mai fidel modelul autoficțional propus de Doubrovsky și apoi extins, modificat, chiar stereotipizat. Acești autori, incluși colectiv în „generația 2000”, constituie tema celei de-a doua părți a *Cărții de identități*. Pîrjol își divide studiul în două secțiuni, după genul autorilor/autoarelor. În secțiunea dedicată „autoficțiunii la feminine” apare, pe lângă Ioana Baetica, Claudia Golea (cu trei romane: *Planeta Tokyo*, *Tokyo by Night* și *Vară în Siam*) și Ioana Bradea, o a patra prozatoare, Cecilia Ștefănescu, cu romanul *Legături bolnăvicioase*, apărut în 2002 la Editura Paralela 45, ecranizat de Tudor Giurgiu în 2006 și reeditat (la Editura Polirom, în colecția „Ego. Proză”) în 2005. În ce privește „autoficțiunea la masculine”, cei patru autori selectați sunt Ionuț Chiva, Dragoș Bucurenci, Adrian Schiop și Alexandru Vakulovski; așadar, nici un nume nou față de cele amintite deja la Iovănel și Sturza. Chiar și așa, combinând cele trei liste (departe de a fi exhaustive, ci doar selective, așa cum își și propun cei trei critici și teoreticieni), avem deja un set consistent de opere cu caracter autoficțional, publicate de autori dintr-o nouă generație literară, într-o perioadă destul de scurtă și cu un impact consistent la public și, după cum se vede, la teoreticienii și criticii epocii, mulți congeneri ei înșiși cu autorii analizați.

Primul deceniu al mileniului – și mai ales prima lui jumătate – este perioada în care se lansează, practic, o nouă generație de prozatori (nu neapărat biologică, deși diferențele de vârstă între autorii apăruiți acum sunt nesemnificative), dintre care majoritatea coplesitoare sunt născuți în ultimele două decenii de comunism, motiv pentru care au fost numiți uneori și „decreței”, cu trimitere la faimosul decret 770 de interdicere a întreruperilor de sarcină, emis în octombrie 1966. Dintre ei se selectează și autoficționarii „autentici” din literatura română, iar atunci, la începutul anilor 2000, scrierile de acest tip sunt printre cele mai vizibile și, cu siguranță, cele mai comentate. La vizibilitatea lor contribuie, desigur, noutatea pe care acest gen de proză o reprezintă în spațiul literar românesc – deși aici ar trebui să spunem că, dacă nu primul, atunci unul dintre primele texte de autoficțiune autohtone este romanul Claudiei Golea *Planeta Tokyo*, care a apărut în 1998 la Editura Nemira. Deși nu foarte diferit ca stil, valoare și manieră narativă de *Vară în Siam*, la data apariției sale *Planeta Tokyo* a trecut aproape neobservat.

O explicație sociologic-metaforică pentru slaba receptare a romanului Claudiei Golea ar fi că mediul cultural, publicul larg și cel specializat, nu era „copt” pentru o astfel de literatură și, în general, pentru literatura scrisă de autori tineri și/sau necunoscuți publicului. În 1998 nu doar autoficțiunea, ci și ficțiunea autohtonă – orice fel de ficțiune autohtonă – aveau șanse foarte mici să stârnească interesul cititorilor. Primul deceniu de după Revoluția din Decembrie 1989 n-a fost unul foarte fast pentru scriitorii de proză din România. Cum afirma prozatorul Ștefan Agopian într-un interviu cu Marius Chivu, „După ’89 lumea avea alte treburi decât să aștepte cărți, mai ales de la autori români. A fost o perioadă proastă pentru literatura autohtonă...” (Chivu 2013, 9). O altă explicație, mai pragmatică, ține de reușita de ansamblu a proiectului

reprezentat de colecția „Ego. Proză”, lansată în iunie 2004 printr-o campanie publicitară fără precedent în spațiul editorial românesc, cu bannere imense pe care erau etalate chipurile celor șapte autori promovați și copertele cărților acestora, cu mobilizarea masivă a mass-media, cu interviuri preprogramate și mese rotunde – o campanie profesionistă pe model occidental, în beneficiul unor autori al căror prestigiu l-a construit atunci, într-o primă etapă, tocmai publicitatea concentrată asupra lor¹ și, cu bătaie lungă, asupra prozei tinere în general.

Însă bruscă emergență a scrierilor autoficționale în rândul acestei (noi) generații de scriitori nu se justifică prin oportunitatea oferită de colecția „Ego. Proză” – și nici prin numele acesteia. Autoficțiunile sau „ego-ficțiunile” (cum li s-a mai spus) tinerilor prozatori români apar ca urmare a altor resorturi, ce pot fi lămurite doar dacă am putea răspunde la întrebările enunțate ceva mai sus. Am văzut care ar fi momentul „nașterii” și proliferării acestui gen de proză în România. Motivele și mecanismele adoptării modelului autoficțional de către scriitorii din noua generație (sau, mai exact, de o parte dintre ei) sunt mai greu de decelat. E ceea ce voi încerca în rândurile următoare.

a) Influența/presiunea exercitate de modelul de prestigiu al scrierilor autobiografice și memorialistice

„...[P]iața de carte este acaparată în primul deceniu postcomunist de o literatură testimonială care documentează un spectru larg de experiențe, în special experiențe de inadeziune și traumă în raport cu comunismul” (Iovănel 2021, 348). Dincolo de calitatea lor de mărturii ilustrative pentru o epocă și o realitate socială, narațiunile de tip testimonial, la persoana întâi, impun un model de lectură – și, îndrăznesc să presupun, *de scriitură* – ce privilegiază (auto)referențialul în detrimentul ficționalului. Dacă lăsăm la o parte traducerile – foarte numeroase – și recuperările de scrieri și autori interziși în anii comunismului (cum ar fi *Luntrea lui Caron* de Lucian Blaga, *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, *Biserica neagră* de A.E. Baconsky, *Ferestrele zidite* de Alexandru Vona etc.), acestea din urmă nu foarte numeroase și nici foarte prizate de publicul larg, proza memorialistică reprezintă principala sursă de literatură autohtonă atât pentru cititori, cât și pentru comentatorii profesioniști ai fenomenului literar. În literatura autohtonă bestsellerurile deceniului zece al secolului trecut – bestselleruri autentice, tipărite în zeci de mii de exemplare – provin din acest rezervor autobiografic și recuperator (din perspectiva istoriei literare și a istoriei în general): *Jurnalul fericirii* de Nicolae Steinhardt, „text de sertar” scris în anii comunismului și apărut inițial la Editura Dacia în 1991, și *Jurnal. 1935-1944* al lui Mihail Sebastian, publicat de Editura Humanitas în 1996. Și aici s-ar mai putea adăuga scrisorile inedite ale lui Mihai Eminescu către Veronica Micle, publicate în 2000 la Editura Polirom într-un volum ce a constituit evenimentul editorial al anului.

¹ „Nu cred că vreodată până atunci să fi apărut chipul unui tânăr scriitor pe bannere și *mash-uri* atât de mari, pe atât de multe cataloage și pliante de prezentare”, își amintește prozatorul Florin Lăzărescu, coordonatorul campaniei din 2004, desfășurată sub sloganul „Votează literatura tânără!” (Lăzărescu 2024).

Așadar, e foarte posibil ca, în decursul deceniului în cauză, referențialitatea confesivă, ilustrată printr-un model narativ homodiegetic, să fi influențat persistent noua generație de prozatori, formată exact în această perioadă postdecembristă, cu lecturi „recente” din numeroasele mărturii recuperatorii despre epoca interbelică și cea comunistă. Explorarea și exploatarea propriei biografii este oricum un demers tentant și, cel puțin la prima vedere, mai accesibil decât construcțiile prozastice complexe, cu un narator independent de autor și, eventual, de protagonist. „Viața mea e un roman” nu e doar un clișeu – rareori prozatorii pot evita recursul la propria biografie, ce se strecoară în diverse forme chiar și în cea mai tradițională proză ficțională. Tentația era cu atât mai mare cu cât genul autobiografic s-a dovedit pe parcursul unui deceniu întreg o resursă creativă fertilă, ce produce scrieri cu aderență la public și la critică.

Iar prozatorii douămiiști nu evită autobiograficul. Reacția favorabilă a publicului îi încurajează – cel puțin pe unii dintre ei – să utilizeze această formulă, ba chiar să folosească decorul social și istoric care și-au dovedit eficiența: anii comunismului. Doar că, fiind vorba de biografii care se suprapun anilor comunismului la vârsta copilăriei și, eventual, adolescenței, aceste texte nu mai sunt „experiențe de inadeziune și traumă în raport cu comunismul”, ci încercări de a recupera fragmente mai luminoase, de căldură umană, de viață mărunță, dar autentică, sustrasă ideologiei și mecanismelor totalitare, bucați din copilăria aureolată nostalgic, în ciuda sistemului. Ele s-au înscris în fenomenul mai amplu al *ostalgiei*, surprinzătoarea nostalgie după trecutul recent (fenomen, ce-i drept, montat și asamblat din felii de viață „normal”, chiar fericită, în ciuda și împotriva regimului), ce s-a manifestat spre sfârșitul mileniului în întreaga Europă de Est. Simbolic pentru fenomen este titlul unei antologii de texte autobiografice „ostalgice” publicată în 2004 de grupul de scriitori ieșeni numit Clubul 8 la Editura Versus, sub coordonarea lui Gabriel H. Decuble: *Cartea roz a comunismului*¹. Dintre volumele de autor din această categorie, scrise de autori lansați după 2000, destule au avut priză la public și la critică – și amintesc aici doar volumul de amintiri *Băiuștii*, scris de Filip și Matei Florian, și *Născut în URSS* de Vasile Ernu, ambele reeditate de câteva ori și traduse în străinătate².

Autobiograficul e atractiv. E un fapt de care tinerii scriitori și-au dat seama imediat. Autobiograficul prinde la public chiar și sub eticheta ficțiunii: *Băiuștii* a fost publicat în prima ediție în 2006, în colecția „Ego. Proză”, dedicată ficțiunii scrise de autori încă neafirmați, și a apărut cu indicația paratextuală „roman”, dar n-a fost considerat niciodată ca atare – nici de comentatori și nici măcar de cei doi autori. Pe de altă parte, tot în „Ego. Proză” a apărut și volumul lui Cezar Paul-Bădescu *Tinerețile lui Daniel Abagiu*, una dintre cărțile alese de Mihai Iovănel în *Istoria...* sa pentru a ilustra genul autoficțional. Deși etichetate diferit, ambele sunt scrieri care exploatează filonul

¹ În prefața-argument intitulată „*Communism, walk with me!*” (referință cinematografică deloc inocentă la serialul american *Twin Peaks*, în vogă la acea vreme în România), Gabriel Decuble scrie: „Zâmbetul straniu al unui copil, sărutul stângace al adolescentului, plânsul etern inscrutabil al unei femei, nevolnicia suspectă a bătrânilor – au avut toate acestea ceva de spus în vreme comunismului? Ar trebui...” (Decuble 2004, 7).

² *Băiuștii* a fost tradus în Polonia, Marea Britanie și Ungaria, iar *Născut în URSS*, în Rusia, Bulgaria, Spania, Italia, Ungaria, Polonia, Georgia. În 2020 ambele volume au apărut la Editura Polirom în a cincea ediție.

proaspăt descoperit al autobiograficului recent, al amintirilor „la firul ierbii” din copilăria și adolescența trăite în comunism, și, chiar dacă nu se încadrează foarte strict în genul autoficțional (în cazul *Tinereților lui Daniel Abagiu* discuția e mai complicată), ele tentează granița subgenului, oricum indefinită: se îndreaptă – nu găsesc un termen mai potrivit – spre autoficțiune. (Aș spune, riscând o clasificare controversabilă, că *Băiușii* e un text „pur” autobiografic, *Tinerețile lui Daniel Abagiu* unul autoficțional, iar *Născut în URSS* al lui Vasile Ernu – și, poate, într-o măsură mai mare volumele sale ulterioare, cum ar fi *Sălbaticii copii dingo*, apărut în 2021 –, o formă de autonarațiune¹.) Toate marchează interesul pentru autobiografia literaturizată (deși nu neapărat ficționalizată) al unei noi generații de prozatori. Și toate sunt – conform unuia din criteriile ce definesc, atât cât e posibil, și autobiografia, și autoficțiunea „pură”, cel al identificării autor-narator-protagonist – narațiuni homodiegetice.

b) Predominanța narațiunii homodiegetice în scrierile autorilor din generația „douămiistă”

„De fiecare dată când m-apuc să scriu ceva, îmi vine să încep cu <bună ziua>”. Așa se deschide romanul lui Sorin Stoica *Dincolo de frontiere*, apărut în 2002. În al doilea paragraf naratorul, Jul, alter ego transparent al autorului, se adresează direct unui public cu care comunică unidirecțional prin text: „Nu prea știu io să povestesc, da’ o să încerc totuși să vă zic măcar câte ceva despre mine” (Stoica 2002, 9).

Frazele de mai sus sunt reprezentative pentru tipul de discurs narativ al multora dintre autorii generației 2000. Verbul „a povesti”, folosit la persoana întâi, apare permanent, iar narațiunea de tip homodiegetic – autoficțională sau nu –, unde naratorul se identifică cu protagonistul și controlează fluxul narativ, oferind o perspectivă limitată, subiectivă, asupra evenimentelor, e utilizată sistematic în romanele lor. Un bun exemplu îl constituie conținutul editorial inaugural al colecției „Ego. Proză” din iunie 2024, amintită anterior. Dintre cele șapte volume lansate atunci la Bookfest București, șase sunt scrise la persoana întâi – sau hai să zicem cinci și jumătate, deoarece într-unul din ele, volumul de proză scurtă al lui Lucian Dan Teodorovici *Atunci i-am ars două palme*, o parte din povestiri și schițe sunt narate la persoana a treia. (Majoritatea însă nu sunt, iar însuși titlul volumului sugerează o predispoziție spre persoana întâi.²) Singurul care utilizează narațiunea heterodiegetică tradițională este Dan Lungu în romanul *Raiul găinilor*. Chiar și în cazurile în care recursul la

¹ O marcă de subgen care s-ar potrivi, poate, mai bine unor volume precum cele ale lui Vasile Ernu ori altora similare, etichetate uneori în ultimii ani și cu un termen împrumutat din cinematografie, *docu-fiction*, ar fi cea de *autobiograficțiune* (*autobiografiction*), concept inventat și teoretizat de un scriitor englez obscur, Stephen Reynolds (1881-1919), într-un articol cu titlu omonim publicat în 1906 în *Speaker* (vz. <https://blogs.kcl.ac.uk/maxsaunders/autobiografiction/transcription-of-reynolds-essay/>).

² Mai mult, așa cum scrie Teodorovici în șapoul uneia dintre părțile cele mai consistente din carte, intitulată „Să ne ierte Pistruiatul”, „Textul următor este unul scris la comandă. <La comanda> poetului Michael Astner, care intenționa să alcătuiască o antologie numită *Cartea roz a comunismului*. [...] Cred totuși că este o povestire autobiografică ce merită să aibă parte și de consistența hârtiei...” (Teodorovici 2004, 122). Antologia a apărut ceva mai târziu în același an, fără textul lui L.D. Teodorovici (deja publicat), care însă ilustrează încă o dată tendința pomenită aici.

biografie sau ficționalizarea ei sunt extrem de improbabile pentru cititor, ca în cazul romanului lui T.O. Bobe *Cum mi-am petrecut vacanța de vară* (o compunere-fluviu – de 350 de pagini de carte – scrisă ca temă de vacanță de un băiețel pe nume Luca, care tocmai a terminat clasa a patra și are încă probleme cu ortografia și exprimarea) sau al propriei mele scrieri, romanul *fantasy/SF Fairia – o lume îndepărtată*, unde povestea e relatată/rememorată de un bătrân astronaut, autorii preferă un narator-protagonist care se adresează direct unui cititor (sau mai degrabă unui public) model¹.

Cazul nu e unul izolat și nici explicabil, să zicem, printr-o strategie editorială de delimitare a cadrului tematic pentru o colecție nouă, cu un nume aparent ilustrativ. La persoana întâi au scris adesea autorii tineri încă dinainte de a se lansa „Ego. Proză” – cum au făcut-o de fapt și după aceea. Pe lângă autoficționarii declarați sau etichetați ca atare de critică, mulți alți autori din noul val preferă, cel puțin la primele lor scrieri, narațiunea homodiegetică. Aleg aici câteva exemple, aproape la întâmplare, dintre numele mai cunoscute ale generației: Lucian Dan Teodorovici, cu două romane publicate anterior lansării colecției „Ego. Proză”, *Cu puțin timp înaintea coborârii extratereștrilor printre noi* (Outopos, 1999) și *Cercul nostru vă prezintă:* (Polirom, 2002), Sorin Stoica cu *Dincolo de frontiere* (Paralela 45, 2002) și *O limbă comună* (Polirom, 2005), Ovidiu Verdeș, autor ceva mai vârstnic decât noul desant douămiist, cu emblematicul roman *Muzici și faze* (Univers, 2000), Filip Florian (tot la Polirom, cu *Degete mici* în 2005 și, mai târziu, *Toate bufnițele* în 2012 – dar nu și *Zilele regelui*, apărut în 2008), Matei Florian cu *Și Hams și Regretel* (Polirom, 2009), Dan Lungu cu *Sunt o babă comunistă!* (Polirom, 2007), Ana Maria Sandu cu *Fata din casa vagon* (Polirom, 2006), iar lista ar putea continua. Ipoteza pe care o avansează este că autorii din noua generație, care pun accent pe revenirea la poveste, pe narațiunea directă, nesubminată de referințe livrești, jocuri intertextuale etc., au tendința să povestească adoptând masca narațiunii sau confesiunii personale (chiar dacă ficționale), iar atunci când o fac, e posibil să adopte o asemenea strategie narativă dintr-un mimetism inconștient, imitând modelul dominant și familiar din literatura autohtonă de prestigiu a anilor 1990: memoriile, jurnalele, confesiunile, recuperările de tip testimonial.

În plus, așa cum afirmă Arnaud Schmitt atunci când vorbește despre autonarațiune, preluând o idee a teoreticienei germane Käte Hamburger², «le récit à la première personne ne faisant que représenter, non pas la réalité, mais un discours représentant la réalité» (Schmitt 207, 21). Pare chiar firesc ca scriitorii douămiști, dornici să își popularizeze vocea și perspectiva asupra lumii, asupra unei realități prelucrate ficțional ori autoficțional, să favorizeze o reprezentare a realității filtrate printr-un discurs subiectiv, al unui protagonist-narator care de multe ori se constituie într-un alter ego al autorului și într-un împuternicit al acestuia, fapt foarte probabil la

¹ *Fairia – o lume îndepărtată* începe cu cuvintele „Ceea ce vă voi povesti acum...”, iar mai jos prima intervenție a protagonistului-narator al poveștii propriu-zise o reprezintă fraza „O să-ți povestesc, chiar am chef s-o fac”.

² “It is a mimesis of reality statement – which is obviously something different from a mimesis of reality itself, which constitutes the fictional genre” (Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, [1973] 1993, p. 330, *apud* Schmitt 2007, p. 28, nota 21).

Sorin Stoica, adesea evident la autoficționarii citați mai sus și mai puțin evident, dar nu exclus, la autori ca Lucian Dan Teodorovici sau Filip Florian.

În fine, o bucată de explicație ce nu ține de tendințele literare ale momentului sau de spiritul generațional, ci mai degrabă de procesul creator individual, ar fi aceea că folosirea persoanei întâi și perspectiva personală pe care ea o presupune (fie a naratorului implicat, fie a protagonistului) constituie o strategie narativă mai ușor de utilizat decât pluriperspectivismul naratorului omniscient. Avantajele sunt evidente. În plan formal, narațiunea la persoana întâi acceptă și permite perspectiva limitată, erori factuale, fracturi logice sau epice, inconsistență și inconsecvențe narrative. În planul conținutului, experiențele personale se inserează mai ușor, direct și nemediat, în țesătura narațiunii, laolaltă cu opiniile, ideile și interpretările unui narator a cărui subiectivitate e asumată – și impusă cititorului – de la bun început. În plus, ceea ce pare că lipsește în anvergură (amplitudinea perspectivei detașate) se poate câștiga în profunzime (explorarea în adâncime a trăirilor, percepțiilor și manifestărilor naratorului/protagonistului). Iar scriitorii din noul val sunt conștienți de aceste beneficii.

Nu trebuie să uităm rolul jucat de publicul cititor – specializat sau nu – în promovarea sau cel puțin în selectarea unor scrieri și autori pe baza propriilor preferințe, a ceea ce numim de obicei „orizontul de așteptare”. Orizontul de așteptare al cititorului român de la începutul mileniului al treilea este și el modelat de lecturile anterioare, de un val cu care merg mai departe în opțiunile de lectură și pe coama căruia se plasează și autorii ce se sincronizează trendului. Poate că și din acest motiv scrieri valoroase, dar nepotrivite cu așteptările cititorilor, au trecut neobservate sau s-au bucurat de un succes relativ redus în raport cu valoarea lor – un exemplu notabil fiind excepționalul roman al lui Bogdan Popescu *Cine adoarme ultimul*, apărut în aceeași colecție „Ego. Proză” în 2007, o narațiune de tip heterodiegetic, cu un povestitor impersonal, ce amintește de romanele anilor 1970 ale unor autori ca Ștefan Bănulescu sau Constantin Țoiu.

c) Influența exercitată de literatura franceză contemporană și de scrierile autoficționale franceze

Deși încă din anii 1980 modelul cultural dominant din literatura română îl constituie literatura de limbă engleză (britanică și americană), care își menține dominația și după 1989, înlocuind tradiționala filieră franceză, influența exercitată de cultura și literatura franceze asupra spațiului umanist autohton nu dispare, ci doar se diminuează. Cultura umanistă franceză înregistrează chiar un reviriment la începutul mileniului al treilea, mai ales în rândul scriitorilor tineri, mulți dintre ei absolvenți de Litere sau de (alte) facultăți umaniste, familiarizați din timpul studiilor universitare cu scrierile unor prozatori, teoreticieni, esești și gânditori francezi: Michel Foucault e o referință recurentă, la fel și George Bataille, Pascal Bruckner e citit și citat, iar Ionuț Chiva îl menționează pe Le Clézio, alături de Salinger și Jack Kerouac, printre cei trei „străbunici ai fracturismului, dintre străini” (Chiva 2001). În *Planeta Tokyo*, primul roman românesc ce poate fi catalogat fără rezerve drept autoficțional în sens dubrovskian – naratoarea este și protagonistă a cărții și se identifică onomastic și

referențial cu autoarea, iar limbajul dezinhibat, obscen, exotismul, erotismul, drogurile sunt omniprezente –, Claudia (sau Claudia-san) ajunge la Tokyo via Paris. Parisul este pentru tânăra din România orașul în care își desăvârșește formația culturală, mai întâi în copilărie, iar apoi ca studentă: „...pentru moment [...] locuiesc într-un cămin studentesc pe undeva pe lângă Plaisance, în sud-vestul Parisului” (Golea 1998, 20).

Atunci când analizează sursele de inspirație ale autorilor de scrieri autoficționale autohtone de la începutul mileniului, Cătălin Sturza remarcă această tendință și o supune unei analize detaliate. „Modelele internaționale – în special cele din literatura franceză contemporană – sunt cele care îi influențează cel mai puternic pe scriitorii români”, scrie el, după care detaliază: „*Viața sexuală a Catherinei M.*, de Catherine Millet (Editura EST, 2002); *Schimbarea la trup*, de Marie Darrieussecq (Editura Pandora M, 2003); *13.99 lei*, de Frédéric Beigbeder (Editura Trei, 2011); *Luni de fiere* de Pascal Bruckner (Editura Trei, 2011) sunt punctele de reper prin care putem înțelege, cel mai bine, atât abordarea autoficțională, cât și temele dominante ale lui Ionuț Chiva, Ioana Bradea și Claudia Golea – și ale întregului <pluton> autoficțional” (Sturza 2020, 301-302). Cu precizarea că ediția în limba română a romanului lui Pascal Bruckner menționată de Sturza este de fapt a treia. Prima a apărut imediat după Revoluția din Decembrie, în 1991, la Editura Babel, iar a doua tot la Editura Trei, în 2005, în perioada de maximă înflorire a autoficțiunii românești, având și o copertă grăitoare pentru dezinhibarea ce se insinua agil în spațiul editorial în acei ani: un tors de femeie dezgolit, acoperit doar cu un fel de năvod și cu sfârcul unui sân scăpat obraznic printr-un ochi al năvodului. Și tot acum, pe lângă câteva din scrierile autoficționale „clasice” din Franța (inclusiv *Truismes* al lui Marie Darrieussecq, prozatoare și, concomitent, teoreticiană a subgenului), se traduce la noi și trilogia lui Henry Miller *Sexus* (2000), *Plexus* (2002), *Nexus* (2006), apărută la aceeași editură ca și romanul Catherinei Millet sau *Băgău* al Ioanei Bradea.

Cătălin Sturza identifică și trei trăsături specifice autoficțiunilor contemporane franceze, ce au fost „împrumutate”, cum spune el, „de (*toți*) scriitorii români autoficționali... [...] În primul rând, este chiar metoda de lucru a autoficțiunii” (Sturza 2020, 302, subl. mea), așa cum e ea definită de Serge Doubrovsky în 1977. Apoi – și poate chiar mai important – Sturza observă că autoficționarii români preiau teme dominante ale romanelor de acest gen apărute în Franța (și, aș adăuga, ale altor romane din literatura franceză contemporană cu tematică similară, chiar dacă nu sunt și autoficționale, cum e cazul scrierilor lui Pascal Bruckner sau Michel Houellebecq):

„I) sexualitatea și ridicarea la rang de fetiș a vieții sexuale, văzută ca instrument privilegiat de explorare a realității (cu toate cavernele și subteranele ei) și, concomitent, ca exercițiu mistic, ca practică de <eliberare>;

II) viciile și dependențele (de alcool, narcotice, jocuri de noroc, sex și petreceri orgiastice) care devin un instrument de exploatare a suprarealității (produsă de mintea umană, cu toate cavernele și subteranele subconștientului);

III) critica societății capitaliste și de consum, care transformă individul în sclav al sistemului” (Sturza 2020, 303).

Al treilea „împrumut” pe care îl decelează Sturza este cel al unor formule sau rețete literare utilizate de scriitorii francezi:

„Tăietura scurtă a frazei, tonul care pendulează între abandon și revoltă, folosirea deseori abuzivă a cuvintelor <tari>, inflația de scene <hard> (erotice sau violente) descrise pe pagini întregi, cu lux de amănunte, liniile narative calchiate după filmele hollywood-iene [...], toate sunt părți ale rețetei autoficționale aplicate, cu succes comercial sigur, de scriitorii francezi” (Sturza 2020, 304-305).

Și, într-adevăr, destule din caracteristicile amintite pot fi descoperite în romanele autorilor români de autoficțiune – nu neapărat toate, nu neapărat urmând o rețetă, dar preluând și valorificând temele sau maniera de scris ale acestora (parțial novatoare în Franța secolului trecut și cu siguranță inedite în România). Descrierea de mai sus, ce rezumă tiparul scriiturii autoficționale franceze, se potrivește cu certitudine unor romane ca 69 al lui Ionuț Chiva, *Fișă de înregistrare* al Ioanei Baetica, *Pizdeț* al lui Alexandru Vakulovski, romanelor Claudiei Golea, de la *Planeta Tokyo* la *Vară în Siam* și *Tokyo by Night*, și, parțial, altor scrieri catalogate drept autoficțiuni, fie din pricina erotismului și sexualității exhibate în ele (temă mereu sensibilă, mai ales în literatura română din mileniul trecut), ca la Ioana Bradea ori Adrian Schiop, fie prin abordarea temei drogurilor (tabu până în acel moment) în romane ca *RealK*, în *Pizdeț* sau în cărțile Claudiei Golea.

Cătălin Sturza mai remarcă și faptul că, dacă în Franța autoficțiunea are priză la public, scriitorii ce adoptă această manieră în România nu se bucură de un succes similar, o explicație fiind și faptul că „tinerii scriitori români evoluează în umbra traducerilor, foarte numeroase, din mult mai popularii autori francezi” (Sturza 2020, 305). Partea pozitivă a lucrurilor ar fi, în opinia criticului citat, că „în spațiul românesc, autoficțiunea [s-]a dovedit a fi generatoarea unei varietăți mai mari decât ne-am aștepta, la o primă privire, și, totodată [...] (așa cum se întâmplă în romanul Ioanei Bradea), a arătat că poate conține și germenul unor romane mai puțin comerciale – sau facile” (Sturza 2020, 305-306). Intuiția lui Cătălin Sturza e corectă: chiar dacă modelul preluat din cultura franceză e recognoscibil în scrierile multor autori români, prelucrarea lui creatoare în context local a dat destule romane notabile, chiar excepționale – și, alături de *Băgău* al Ioanei Bradea, aș adăuga fără rețineri 69 al lui Chiva și *Pizdeț* al lui Vakulovski, precum și *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013) al lui Adrian Schiop.

Încercări de exploatare comercială a erotismului în cheie autobiografică (autoficțională) au existat însă și, în contextul dat, merită amintită cea mai interesantă dintre ele: publicarea în 2007 la Editura Trei a unei presupuse confesiuni anonime contemporane intitulată *Belle de Nuit. Aventurile intime ale unei prostituate de lux bucureștene*, o replică autohtonă la romanul lui Joseph Kessel *Belle de jour* din 1928, dar trimițând mai degrabă la ecranizarea lui Buñuel din 1967, cu Catherine Deneuve în rolul prostituatei din lumea bună. Campania de promovare a cărții a inclus și un interviu – dat sub protecția anonimatului – de presupusa autoare, care combină, în pur stil autoficțional francez, referințele culturale înalte cu sexualitatea rafinată a unei „însoțitoare” rasate pentru bărbații din lumea bună și care afirmă în carte, sfidător-teribilist, că a renunțat la Patapievici și Liiceanu în favoarea lui Dolce și Gabanna. În

interviul amintit, atunci când este întrebată care sunt cărțile ei preferate, „Belle de Nuit” răspunde: „Îmi plac scriitori extrem de diferiți: Cărtărescu (dar nu fiindcă e la modă! l-am cunoscut la facultate și pot să spun că era fascinant!) și Bruckner, Henry Miller și Apollinaire, primele romane ale lui Breban, Leonard Cohen, Anaïs Nin și Ștefan Agopian. Și încă o mie de autori. A, și Beigbeder” (Eduard 2007).

Lecturile prezumtivei prostituate de lux bucureștene (care îi includ pe Bruckner și Beigbeder, pe Anaïs Nin și Henry Miller), precum și aluzia la Facultatea de Litere pe care ar fi urmat-o, sugerează profilul autorului real. Ele indică un potențial scriitor tânăr, un „negru” aparținând generației douămiiste, absolvent de Litere ce încearcă să supraviețuiască financiar prin diverse expediente în Bucureștiul acelei epoci. Numele cel mai vehiculat ca posibil autor al cărții a fost cel al poetului Dan Sociu, *freelancer* etern, asociat grupării fracturiste și (viitor) autor de romane autoficționale. Sociu, care a semnat postfața volumului (de unde și ipoteza că el ar fi autorul ascuns al acestuia), a negat mereu că *Belle de Nuit* ar fi creația lui¹, dar, oricare ar fi adevărul, falsă confesiune a „frumoasei nopții” – scrisă cu certitudine de unul dintre prozatorii tineri ai momentului – certifică influența literaturii franceze și a unor teme și maniere de scriere specifice autoficțiunii asupra acestei promoții de scriitori. Specifice autoficțiunii, dar *nu exclusiv* autoficționale.

Fiindcă un lucru trebuie precizat: scriitorii români folosesc ca surse de inspirație *opere literare, nu modele teoretice* franceze precum cel al lui Doubrovsky. (De altfel, mi se pare semnificativ faptul că Serge Doubrovsky, „părintele” autoficțiunii contemporane, nici măcar nu a fost tradus în română.) Aceste surse nu trebuie neapărat să fie – și *nici nu sunt* – exclusiv autoficționale. Influentul *Luni de fiere* al lui Bruckner este scris la persoana întâi, dar nu e în nici un caz o autoficțiune. Include totuși un erotism exacerbat, sex, foarte mult sex, multă imoralitate și o critică socială implicită – elemente care se potrivesc foarte bine perspectivei fracturiștilor asupra realității și manierei lor de a o transpune în ficțiune; în plus, bifează și toate cele trei trăsături „de împrumut” ale narațiunilor mai mult sau mai puțin autoficționale traduse din franceză, trăsături decelate de Sturza la autoficționarii români.

d) Proiectul „autenticist” al grupului literar fracturist

Probabil că grupul literar cel mai vizibil de la începutul anilor 2000 a fost cel al fracturiștilor, iar afinitatea scriitorilor fracturiști cu proza autoficțională nu poate fi pusă la îndoială. Din cei opt scriitori analizați de Florina Pîrjol în *Carte de identități*, patru aparțin grupului fracturist (cei mai autoficționali, dacă mi se permite gradația – și dacă facem abstracție de Claudia Golea –, și cei mai valoroși – dacă facem abstracție de Ioana Bradea, al cărei roman Pîrjol îl plasează cu rețineri printre scrierile de acest gen): Ioana Baetica, Ionuț Chiva, Adrian Schiop și Alexandru Vakulovski. Din cei șapte „autoficționali” menționați de Cătălin Sturza, patru sunt fracturiști: Ioana Baetica, Ionuț Chiva, Adrian Schiop și Dan Sociu. Iar în *Istoria literaturii române*

¹ Într-un interviu din martie 2015, la opt ani după apariția cărții, Elena Vlădăreanu îl întreabă pe Dan Sociu „Ce a fost cu *Belle de Nuit*? De ce ai intrat în povestea asta? Pentru bani?”, iar acesta răspunde scurt și sec: „Ce bani, că am luat bani pe o postfață. Cum am tot spus, n-am scris eu cartea aia, nu știu mai multe” (Vlădăreanu 2015).

contemporane a lui Iovănel, din cei patru autori menționați, trei sunt fracturiști sau asociați grupului fracturist: Ionuț Chiva, Adrian Schiop și Alexandru Vakulovski (în vreme ce Ioana Bradea e integrată unui alt set de autori, aparținând așa-numitului „realism capitalist”). Îndrăznesc să spun că, în zona ei cea mai vizibilă și cu cel mai mare impact la public, proza autoficțională de la noi e majoritar de sorginte fracturistă.

Autoficțiunea pare a li se potrivi ca o mănășă prozatorilor din acest grup, perceput preponderent ca unul al poezilor – și de fapt mulți dintre ei s-au remarcat și în lirică: Ștefan Baștovoi (dinainte de retragerea în monahism), Ionuț Chiva (cu volumul de poezie *Instituția moartă a poștei* din 2011), Dumitru Crudu, Dan Sociu, Alexandru Vakulovski, Mihai Vakulovski. Sursa acestei afinități clare o constituie chiar programul fracturist și crezul artistic profesat de membrii grupului, cu o acută componentă socială, așa cum este el schițat în „Manifestul fracturist”. Autenticismul asumat explicit, ca atitudine, manieră, tehnică creatoare, facilitează această apropiere, chiar dacă fracturismul nu înseamnă neapărat sau exclusiv proză autoficțională sau poezie autobiografistă. „[I]deea de la care pleacă nevoia de autenticitate pe care o tot vânturăm deasupra capului este următoarea: nu poți să determini nașterea unei stări fără să ai experiența ei sau măcar experiențe apropiate (chiar numai mentale, adică obsesii, dar ele să existe)”, subliniază Ianuș în „Anexa” lui la „Manifest” (Crudu, Ianuș 2001). Enunțând legătura inextricabilă între autenticitate și experiența personală, Ianuș afirmă necesitatea perspectivei proprii asupra realității (*unica* autentică), care în proza fracturistă implică autobiografism sau autoficțiune. Practic, *ceea ce în poezia fracturistă duce la așa-numitul minimalism biografist, în proza fracturiștilor duce la autoficțiune* sau la un gen de proză în principal homodiegetică, pe care am ajuns să o numim generic drept autoficțională, căutând – și adesea găsim – în ambele mărcile autoreferențialității. Poezia fracturistă este acut autoreferențială, ca la Marius Ianuș, „care introduce în vers, în stilul hip-hopului, schije cele mai triviale ale realității personale, făcând *name-dropping* cu cunoscuții săi (de pildă, colegi/colege la Litere și la cenaclul lui Cărtărescu)” (Iovănel 2021, 579), și nu altfel este proza Ioanei Baetica din microromanul *Pulsul lui Pan*, subintitulat „roman fracturist” și inclus în volumul *Fișă de înregistrare*. Elena Vlădăreanu practică în poezia de început (de exemplu, în volumul *Pagini* din 2001) ceea ce Iovănel numește „narativism autobiografic minimalist” (Iovănel 2021, 581) și cam același lucru îl face Adrian Schiop în primul lui roman, *pe bune / pe invers*. Și în următoarele.

O caracteristică pe care Cătălin Sturza consideră (pe bună dreptate) că o au în comun autoficționarii români cu cei francezi este cea a criticii sociale inserate în scrierile lor. Atâta doar că în cazul scriitorilor autohtoni criticile nu țintesc specific societatea capitalistă și consumerismul, ci societatea românească în faza „de tranziție” de la început de mileniu, când cu greu se putea vorbi de consumerism. Epoca în care cresc și se maturizează fracturiștii (și congenerii lor) este una dintre cele mai tulburate în plan politic, mai precare în plan economic și mai lipsite de orizont pentru generația ajunsă la maturitate la începutul anilor 2000. Membrii ei reprezintă generația revoltată din literatură, iar revolta lor – deși similară cu cea reperată de Sturza în textele autoficționarilor francezi – are un alt context social și istoric, altă dimensiune existențială și alte mize decât revolta livrescă (poate chiar ușor jucată) a scriitorilor (mai maturi) dintr-o Franță relativ stabilă, prosperă și rutinată în nemulțumire, unde

protestul este în anumite perioade un *modus vivendi*, iar intelectualii revoltați ocupă o poziție centrală în câmpul socio-literar. Căci revolta fracturiștilor – poeți și prozatori deopotrivă – este una a marginalilor, a scriitorilor (a intelectualilor) dintr-o generație a deziluziei, a speranțelor distruse, a lipsei de perspectivă, într-o societate a capitalismului sălbatic, controlată de structuri constituite în anii 1990 pe armătura comunismului sălbatic. Fracturiștii aparțin precariatului intelectual tânăr și, ca voce a unei generații educate în postcomunism, care se zbate să supraviețuiască și nu-și găsește locul și rostul în noua (în haotica) ordine socială post-2000, își manifestă adversitatea generațională în scris.

Revolta socială, revolta lor împotriva ordinii existente, a realității culturale și a realității în general, e enunțată programatic încă din manifestul fracturist. Punctul de tangență al acestora nu este însă neapărat cu revolta autoficționarilor francezi, ci cu cea a avangardiștilor din perioada interbelică, în principal români¹, dar nu numai (în volumul *Ursul din containăr* Marius Ianuș adoptă structura etajată a versului maiakovskian, la care și trimite în câteva pasaje, transformându-l pe poetul avangardist rus/sovietic în personaj al propriilor versuri: „Îl sun pe Maiakovski în cer”). Împărtășesc totuși cu ei o afinitate politică față de stânga (marxistă), revoltătoare pentru *establishmentul* intelectual românesc anterior, tradițional anticomunist, dar explicabilă și justificată de realitatea mizeră și deziluzionantă a societății agresiv-capitaliste apărute pe ruinele comunismului. În proza (ca și în poezia) fracturiștilor tonurile sumbre, agresive, revoltate, limbajul dur, agresiv, al defulării și revoltei, violențele – nu doar de limbaj, ci și de conținut – sunt omniprezente, contribuind la etichetarea lor ca „mizerabiliști“, etichetă extinsă adesea la întreg grupul prozatorilor douămiiști.

Limbajul dur, dezinhibat, licențios, vulgar, pornografic sau oricum l-am numi este o componentă centrală a acestei revolte ce îi caracterizează pe fracturiști și, în același timp, îi leagă – peste decenii – de poezia revoltei avangardiste împotriva societății meschine, mic-burgheze, a epocii lor. Concomitent, utilizarea lui se înscrie și într-o tendință de recuperare a autenticității, de reproducere veridică a discursului oral actual, cu mărcile specifice uneia sau alteia dintre categoriile sociale reprezentate de personaje. Pe de altă parte, nu putem exclude nici influența exercitată de limbajul și scenariile erotice explicite prezente în traduceri postdecembriste din operele autorilor francezi contemporani – dar, cum am zis, nu exclusiv autoficționari (cum e cazul cu popularul Pascal Bruckner) și nici exclusiv francezi, unul dintre autorii cei mai citați din această zonă tematică fiind americanul Henry Miller, tradus la începutul mileniului la aceeași editură (EST) unde apar și Catherine Millet, și Ioana Bradea, și *Belle de Nuit*, și *Belle du seigneur* (2000), un roman erotic de inspirație autobiografică al prozatorului elvețian postbelic Albert Cohen.

Limbajul obscen, trivial, vulgar, violența expresivă, erotismul dezlănțuit și dezinhibat, exhibarea crizelor și dependențelor – alcoolism, droguri, sex –, abordarea temei homosexualității (încă tabu în România imediat postrevoluționară) sunt, cu

¹ În ediția a doua, (auto)comentată, a volumului de poezie *europa. zece cântece funerare*, Elena Vlădăreanu adaugă la un vers dintr-un poem, pe albitura paginii, următorul comentariu-explicație: „Gherasim Luca? Probabil. Întotdeauna mi-a plăcut să creez niște conexiuni cu avangarda, dar s-o fac în așa fel încât nimeni să nu se prindă. Nu știu dacă mi-a ieșit” (Vlădăreanu 2018, 67).

siguranță, menite, să „șocheze burghezul”, să îl scandalizeze, așa cum au stat lucrurile și în cazul avangardiștilor. Și sunt, poate, prelucrări și adaptări ale modelelor autoficționale franceze sus-pomenite, cum consideră mulți critici și istorici literari, deși aici înclin să mă îndoiesc de existența unei relații directe. Similaritate nu înseamnă cauzalitate. Dacă a existat o influență a autoficționarilor francezi contemporani (și a altor autori de aceeași factură) asupra fracturiștilor, ea a fost mai degrabă una de încurajare și de confirmare a opțiunii lor stilistice. Mai mult, de vreme ce *și poezia, și proza fracturiștilor* împărtășesc atât o concepție asupra scrisului, cât și registre tematice și lingvistice (inclusiv rapelul la subculturi alternative anterior ignorate de literați, cum ar fi lirica formațiilor de rap și hip-hop autohton), putem presupune că demersul lor e unul colectiv, de grup, și că e independent de autoficționarii francezi (dacă nu cumva aceștia vor fi influențați și lirica fracturiștilor, ceea ce e puțin probabil).

O explicație mai plauzibilă o sugerează conceptul *punctelor de rezistență*, propus de Mihai Iovănel în *Istoria...* sa, concept inspirat de un eseu al scriitorului Stanisław Lem intitulat “Metafantasia: The Possibilities of Science Fiction” (apărut în numărul 8 din 1981 al revistei “Science Fiction Studies”). Istoricul literar român afirmă că, „[P]otrivit lui Lem (un autor polonez care și-a publicat cea mai mare parte a cărților în condiții de cenzură), pentru un scriitor sistemul de restricții pe care îl are de înfruntat (adică un tip de condiționare negativă) este la fel de important ca alegerile așa-zicând pozitive pe care le face” (Iovănel 2021, 273). „Scriitorii au nevoie de o rezistență a materialului lor așa cum au nevoie de aer”, scria Lem (*apud* Iovănel, *loc. cit.*), iar pentru scriitorii români de la începutul anilor 2000 – în condițiile în care cenzura ideologică și teama de eventualele represalii sau restricții dispăruseră – noile puncte de rezistență, atât de necesare (conform teoriei lui Lem, actualizată și susținută convingător de Mihai Iovănel), trebuie descoperite euristic, printr-un proces sistematic de tip *trial and error*. Cenzura ideologică dispăruse, însă funcționa (funcționează) în continuare un gen de cenzură morală la nivel societal, inclusiv în spațiul literar, cu care scriitorii se confruntă și o înfruntă, descoperind treptat „punctele de rezistență” și exploatându-le creativ. Limbajul obscen sau explicit sexual, deși comun în viața cotidiană, era reprodus cu rețineri în operele literare și privit cu mefiență inclusiv de cititorii specializați, o consecință (probabil) a pudibonderiei specifice moralei comuniste, dar și a unei viziunii tradiționalist-conservatoare asupra operei de artă (înaltă). Teme precum homosexualitatea, consumul de droguri, prostituția – teritorii sensibile moral – sunt sursă potențială de scandal¹, iar abordarea lor directă în literatură garanta, într-o primă fază, o vizibilitate maximă – e drept că riscantă, dar cu atât mai tentantă, căci tocmai nouitatea abordărilor, exploatarea unor zone tematice și formule stilistice inedite îi atrag pe artiști. În timp, desigur, odată cu depășirea acestor puncte de rezistență, formulele inovatoare devin rețete, nouitatea devine rutină, șocul inițial se transformă în acceptare.

Fracturiștii (și nu doar ei) au descoperit pe cont propriu aceste puncte de rezistență și le-au atacat, abordându-le conform ideologiei lor literare. Faptul că astfel de teme scandalizante, în mare măsură tabu pentru societatea românească, coincid cu

¹ Merită, poate, menționat că în România postcomunistă etalarea în public și promovarea explicită a relațiilor homosexuale au fost dezincriminate penal abia în 2001, cam în aceeași perioadă în care încep să se manifeste scriitorii din noua generație, cei care descoperă aceste (noi) puncte de rezistență amintite aici.

teme și tehnici specifice autoficțiunilor francezi din a doua jumătate a secolului al XX-lea e, cum spuneam, mai degrabă o coincidență fertilă pentru noua literatură a anilor 2000. Mijloacele vor fi fiind similare – autoreferențialitatea, de exemplu, e o tehnică predilectă a membrilor grupului atât în poezie, cât și în proză –, dar motivația fracturiștilor români este cu totul alta: e manifestarea artistică violentă, protestatară, a unei generații părăsite, lipsite de speranță, abandonată „de către sistem, de către părinți, de către toate instanțele purtătoare de putere” (cum scrie M. Iovănel, cu referire la poezia Ruxandrei Novac – vz. Iovănel 2021, 566), generație care sfidează societatea unde li se refuză un loc, o șansă, un viitor.

Câteva concluzii

În prezent, când comentăm proza de tip autoficțional autohtonă, avem tendința să o asociem cu scrierile autoficționale din spațiul francez post-Doubrovsky, ceea ce e firesc. Însă, făcând această asociere, avem și tendința de a presupune o filiație directă – justificată de anumiți factori – de la autoficțiunea franceză la cea românească, ceea ce e mai puțin evident și mai puțin probabil. O influență a existat și putem găsi suficiente argumente pentru a o admite, însă nu cred că a fost singura și nici determinantă în raport cu alte influențe interne, ce țin de dinamica câmpului literar autohton.

Fracturiștii, de exemplu, nu au avut un proiect sau un cadru teoretic autoficțional de la care să pornească, nici intenția sau conștiința elaborării unor texte în proză care să urmeze modelul „tare” propus de Doubrovsky. Nu și-au propus să submineze autobiograficul prin ficțiune, nici să ficționalizeze biografiile, ci au urmat dezideratul exprimat în „Manifestul fracturist” de Crudu și Ianuș – să existe așa cum scrii; ori, cum afirma Ionuț Chiva în „Fracturismul în proză”, să trăiești cum scrii. Așa s-a ajuns la ficțiunea homodiegetică, cu inserturi autobiografice, a prozatorilor reprezentativi din grupul fracturist și, inevitabil – din pricina filiațiilor comune, a unor teme și abordări parțial similare (inclusiv a unor influențe recunoscute) –, la asocierea ulterioară cu autoficțiunea contemporană de sorginte franceză.

Am spus în paginile anterioare că atunci, la începutul anilor 2000, fracturiștii (sau alți potențiali autoficționali autohtoni) nu par să fi fost conștienți de demersul programatic al lui Serge Doubrovsky sau de dezbaterile teoretice pe tema autoficțiunii (Doubrovsky nu este nici astăzi un prozator cunoscut în România). Ionuț Chiva *nu* pomeneste în textul lui militant de autoficțiune, ci de autenticitate, de sinceritate, de scrisul exorcist. Nici Mircea Martin, în prefața romanului acestuia, 69 (unde îl numește pe Chiva „micul Burroughs”, cu trimitere la un model *american*) și nici Costi Rogozanu în prefața romanului (totuși) autoficțional al lui Adrian Schiop *pe bune / pe invers* nu folosesc termenul de *autoficțiune* sau vreun derivat al lui. În istoricul comentariilor critice asupra scrierilor românești de acest gen, l-am întâlnit pentru prima oară în prefața romanului lui Cezar Paul-Bădescu *Luminița, mon amour* din 2006 (apărut tot în colecția „Ego. Proză”), prefață scrisă de Paul Cernat. După ce amintește de cartea anterioară a autorului („romanul autoficțional *Tinerețile lui Daniel Abagiu*”), Cernat

precizează: „Ne aflăm, aşadar, în faţa unei noi autoficţiuni *made in C.P.-B.*”. Căci, scrie criticul, relatând fapte reale din propria biografie, istoria unei iubiri şi, ulterior, a unei căsnicii încheiate nefericit, Paul-Bădescu construieşte aici un „text romanesc, tot mai răspândit în noua proză de la noi şi de aiurea sub numele de autoficţiune”, o autoficţiune demitizantă, cu tonuri ironice şi autoironice, cu sarcasm şi tragism, unde autorul este protagonist, narator şi „antierou fără voie”. Însă Paul Cernat ţine să precizeze: „Mă grăbesc să adaug că nu e vorba (doar) de o autoficţiune defulatorie. Dacă decupajul autobiografic n-ar fi fost semnificativ în sine, romanul nici n-ar fi meritat, de altfel, osteneala” (Cernat 2006, *passim*). Tot el enumeră, într-o descriere a romanului, câteva trăsături specifice autoficţiunii paul-bădesciene, care se constituie aici într-o veritabilă definiţie a (sub)genului – sau, mai exact, a acelei varietăţi a autoficţiunii ce ficţionalizează autobiograficul fără a da senzaţia că ar „fabula un pic”, ca în autonaraţiunea definită de Schmitt –:

„*Atâta câtă e* [subl. mea], ficţionalizarea stă în relevanţa decupajului, în expresivitatea punerii în cadru, în direcţea fără fasoane, în umorul conţinut sau coroziv al relatării albe, cvasireportericeşti, în exerciţiul ironic al distanţei faţă de sine şi faţă de propriul text. Un prozator în stil american...” (Cernat 2006, 6).

După cum se poate observa, şi Paul Cernat raportează (corect) scriitura lui Paul-Bădescu la proza americană, aşa cum face şi Mircea Martin cu romanul lui Chiva 69, etichetat ulterior tot drept o autoficţiune. Americană, nu franceză – e o distincţie ce merită reţinută.

Succesul la public de care s-au bucurat aceste romane ale autorilor români (în limitele date de o piaţă literară restrânsă) şi interesul arătat de critici sunt însă incontestabile. Ele au şi determinat pe de o parte un interes sporit al criticii faţă de „noua” manieră narativă – critică ce a găsit ulterior instrumentarul teoretic necesar evaluării lor în dezbaterile asupra autoficţiunii, desfăşurate predominant în spaţiul francez – şi, pe de altă parte, o perpetuare a modelului generic de scriere homodiegetică cu tentă autobiografică (nu o dată înşelătoare), unde naratorul-protagonist e identificabil aproximativ cu autorul. Folosesc aici formulări şi termeni relativizanţi pentru că nu putem vorbi de un model autoficţional unic, ce va fi fost imitat, calchiat, pastişat, ci de o varietate de scrieri în proză care, deşi au în comun unele trăsături dominante (naraţiune la persoana întâi, identitate onomastică autor-narator-protagonist, similitudini biografice autor-narator) – şi nu neapărat pe toate –, ele se deosebesc consistent atât în privinţa conţinutului, a perspectivei, a intenţionalităţii, cât şi în privinţa esenţialului raport ficţiune-autobiografie pe care mizează autoficţiunea „autentică”. Uneori diferenţele sunt decelabile cu uşurinţă chiar şi în scrierile/romanele aceluiaşi autor: e o mare diferenţă, de exemplu, între parcursul protagonistului-narator Dan din *Urbancolia* (2008) lui Dan Sociu, unde datele biografice ale autorului se împletesc cu o intrigă conspiraţionist-fantasmatică relatată în cheie parodică, şi protagonistul-narator Dan din *La gunoi* (2024), al cărui traseu narativ e superpozabil aproape fără rest pe traseul biografic al autorului.

În fine, trebuie reamintit că la succesul – sau cel puţin vizibilitatea – de care s-au bucurat scrierile autohtone etichetate ulterior ca autoficţiuni a contribuit

fundamental campania Editurii Polirom de promovare a literaturii tinere prin intermediul colecției „Ego. Proză” din vara anului 2004. Acea campanie fără precedent, făcută după toate regulile publicitare, nu doar a lansat un grup de scriitori, ci a impus recunoașterea unei noi promoții în proza românească, în continuitatea celor anterioare, dar cu mărcile ei generaționale distincte. Campania în sine, promovarea masivă de care au beneficiat scriitorii tineri, discuțiile și polemicile iscate atunci, inclusiv criticile (mai mult sau mai puțin justificate) și reacțiile de respingere – cu tot cu etichetele peiorative ce s-au lipit anumitor autori, romane sau teme –, n-au făcut altceva decât să le sporească vizibilitatea. Anunțul apariției unei noi generații în literatura română a jucat rolul unei *self-fulfilling prophecy*: deschiderea arătată de Polirom față de prozatorii tineri, unii aflați chiar la debut, și declarația de susținere implicită a campaniei promoționale din 2004 au dus la publicarea a zeci, apoi sute de volume de proză în sus-amintita colecție, creând astfel pentru mai bine de un deceniu un monopol asupra „noii literatură”. Iar aici intervine un fenomen ciudat: dacă vom consulta lista aparițiilor din colecția „Ego. Proză”, care a dominat într-adevăr piața de carte autohtonă pe acest segment, vom vedea o diversitate de autori și texte, unde scrierile autoficționale constituie doar o parte. Și totuși colecția e în continuare asociată și chiar asimilată autoficțiunii autohtone. Explicația o constituie chiar numele ei, care a determinat și utilizarea unui termen alternativ la cel de autoficțiune: egoficțiunea.

În eseu său critic „Generația egolatră”, Alexandru Budac observă că:

„Dincolo de beneficiile unei colecții orientate spre autori la început de drum, de oportunitatea inițială pentru diversificarea pieței de carte, «Ego. Proză» ne-a împovărat literatura cu o moștenire de care nu vom scăpa curând, și anume greutatea primului cuvânt din denumire” (Budac 2004).

E o percepție care s-a construit în timp. Dintre volumele lansate în campania amintită și pe întreg parcursul anului 2004 în colecția „Ego. Proză”, cele mai controversate și mai comentate – deci mai vizibile și cu impact imediat maxim – au fost tocmai romanele etichetate ulterior drept *autoficționale* și în primul rând cele ale fracturiștilor. Alexandru Budac pomeneste în textul citat aici, printre altele, de „discuția televizată și tensionată dintre Dan C. Mihăilescu, Claudia Golea și Ionuț Chiva” (Budac 2024), discuție pe care mi-o amintesc și eu foarte bine și cred că a rămas imprimată în mintea tuturor celor care au urmărit-o: cu un Ionuț Chiva tăcut și timid, cu o Claudia Golea îndrăzneată și sigură pe ea, chiar tupeistă, și cu un Dan C. Mihăilescu străduindu-se să fie binevoitor, dar vizibil – sau teatral – bulversat și întrebând de câteva ori (reproduc aproximativ) de ce trebuia ca Vladimir (un personaj din romanul lui Chiva) să penetreze (sau să violeze?) un curcan, timp în care autorul interogată tăcea și își încolăcea obsesiv pe arătător o șuviță de păr. În acei ani, când televiziunea era centrul universului domestic (internetul încă nu era accesibil pe scară largă) și sursa cea mai populară de informație și divertisment, o asemenea emisiune – în care se vorbea despre sex, ciudățenii și perversiuni sexuale, despre droguri și literatură – era sortită să stârnească maximum de interes. Apoi polemicile lansate în revistele literare și în suplimentele culturale ale ziarelor, ce au marcat și răbufnirile unei mocnite lupte intergeneraționale, au sporit impactul acestor cărți care, deloc întâmplător, erau tocmai

romanele percepute drept confesiuni autobiografice sau, cum au fost catalogate după aceea, *autoficțiuni*. În 2004, adică într-un moment din intervalul pe care l-am numit apogeul autoficțiunii românești, au apărut cele mai comentate – și, în epocă, cele mai controversate – volume etichetate astfel, analizate ulterior în majoritatea studiilor asupra subgenului în literatura autohtonă: *Tinerețile lui Daniel Abagiu* de Cezar Paul-Bădescu, *Fișă de înregistrare* de Ioana Baetica, *pe bune / pe invers* de Adrian Schiop, 69 de Ionuț Chiva, *Vară în Siam* de Claudia Golea (toate în colecția „Ego. Proză”) și *Băgău* de Ioana Bradea. Trei dintre ele aparțin unor fracturiști declarați: pe pagina a doua a volumelor lui Schiop, Baetica și Chiva, sub prezentarea biografică, se specifică chiar, pe un rând separat, că autorul este membru al grupului literar *Fracturi*.

Așadar, s-ar putea spune că nu doar literatura noii generații, ci și – mai ales – autoficțiunea autohtonă a beneficiat de un moment de conjunctură favorabil, care i-a adus o vizibilitate maximă, susținută și de numele colecției de proză de la Polirom. În ce măsură aceste scrieri autoficționale sunt autoficțiuni „veritabile”, cât sunt de asimilabile modelului francez, la care le raportăm inevitabil, și prin ce se individualizează ele în contextul social și cultural românesc al anilor 2000, asta e o altă discuție; cu siguranță, una promițătoare.

Referințe bibliografice

- Budac, Alexandru. 2024. *Generația egolatră*, in „Orizont”, nr. 4 (1704), aprilie.
- Cernat, Paul. 2006. *Despre dragoste și alți demoni cu Cezar Paul-Bădescu*, prefață la Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour*. Iași: Editura Polirom, pp. 5-8.
- Chiva, Ionuț. 2001. *Fracturismul în proză*, in „Observator de Constanța. Suplimentul de marți”, nr. 85-86, 5 iunie, https://asalt.tripod.com/a_086.htm, ultima accesare la 3 iunie 2024.
- Crudu, Dumitru; Ianuș, Marius. 2001. *Manifestul fracturist*, in „Observator de Constanța. Suplimentul de marți”, nr. 85-86, 5 iunie, https://asalt.tripod.com/a_086.htm, ultima accesare la 12 iunie 2024.
- Chivu, Marius. 2013. *Ce-a vrut să spună autorul*. Iași: Editura Polirom.
- Darrieussecq, Marie. 1996. *L'autofiction, un genre pas sérieux*, in «Poétique», nr. 107/ septembrie, Paris, pp. 369-380.
- Decuble, Gabriel H. (coord.). 2004. *Cartea roz a comunismului*. Iași: Editura Versus.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Éditions Galilée.
- Dobrovsky, Serge. 1980. *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, in «L'Esprit Créateur», vol. 20, nr. 3, toamnă, număr tematic “Autobiography in 20th-Century French Literature”, pp. 87-97, <https://www.jstor.org/stable/26283821>, ultima accesare la 27 mai 2024.
- Eduard, Sebastian S. 2007. *Belle de Nuit – Patapievici și Liiceanu vs. Dolce și Gabanna*, in „jurnalul.ro”, 12 februarie, <https://jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/belle-de-nuit-patapievici-si-liiceanu-vs-dolce-si-gabanna-2256.html>, ultima accesare la 2 august 2024.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction: un aventure de langage*. Paris: Éditions du Seuil, <https://books.google.ro/books?id=MpQHCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ro#v=onepage&q&f=false>, ultima accesare la 2 august 2024.
- Gasparini, Philippe. 2009. *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*. Conferință prezentată la Universitatea din Lausanne, 9 octombrie, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, ultima accesare la 28 mai 2024.
- Genette, Gérard. 1994. *Povestire ficțională, povestire factuală*, in Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop. București: Editura Univers, pp. 134-159.

- Genon, Arnaud. 2004. *De l'autofiction à l'autonarration*, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration>, ultima accesare la 28 mai 2024.
- Golea, Claudia. 1998. *Planeta Tokyo*. București: Editura Nemira.
- Iovănel, Mihai. 2021. *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020*. Iași: Editura Polirom.
- Lăzărescu, Florin. 2024. *Ar fi existat o singură posibilitate de mai bine: „Ego. Proză” să fi apărut cu câțiva ani mai devreme*, interviu în „Suplimentul de cultură”, nr. 852, 28 mai.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Matei, Alexandru. 2008. *Ultimele zile din viața literaturii. Enorm și insignifiant în literatura franceză contemporană*. București: Editura Cartea Românească.
- Ott, Christine. 2021. *L'autofiction, quel scandale!*, in Claudia Jacobi, Christine Ott, Lena Schönwälder (coord.), *Autofiction(s) et scandale*, „Romanische Studien”, Beihefte 12, Akademische Verlagsgemeinschaft München, pp. 5-20.
- Petrescu, Dan. 2000. *În răspăr*. București: Editura Nemira.
- Pîrjol, Florina. 2014a. *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*. București: Editura Cartea Românească.
- Pîrjol, Florina. 2014b. *Carte de identități (mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989)*, in „Observator cultural”, nr. 731, 18 iulie.
- Pîrjol, Florina. 2015. *Nimeni nu mai știe, astăzi, ce înseamnă autoficțiune*, interviu realizat de UN Cristian, in „Observator cultural”, nr. 786, 21 august.
- Reynolds, Stephen. 1906. *Autobiografiction*, in “Speaker” (serie nouă), 15, nr. 366, 6 octombrie, pp. 28, 30; <https://blogs.kcl.ac.uk/maxsaunders/autobiografiction/transcription-of-reynolds-essay/>, ultima accesare la 1 iunie 2024.
- Schmitt, Arnaud. 2007. *La perspective de l'autonarration*, in «Poétique», nr. 149, pp. 15-29.
- Stoica, Sorin. 2002. *Dincolo de frontiere*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Sturza, Cătălin. 2020. *Proza românească după 1990. Tradiție, modele internaționale și forțele pieței*. București: Editura Muzeul Literaturii Române.
- Teodorovici, Lucian Dan. 2004. *Atunci i-am ars două palme*. Iași: Editura Polirom.
- Vlădăreanu, Elena. 2015. *Sunt dependent de inspirație, nu vreau să scriu altfel*, interviu cu Dan Sociu, in „Suplimentul de cultură”, nr. 474, 9 martie, <https://suplimentuldecultura.ro/10178/interviu-cu-dan-sociu-sunt-dependent-de-inspiratie-nu-vreau-sa-scriu-altfel/>, ultima accesare la 1 august 2024.
- Vlădăreanu, Elena. 2018. *europa. zece cântece funerare*. Ediție revăzută, comentată și adăugită. București: Editura Tracus Arte.

Roxana ROGOBETE
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Personajele Laviniei Braniște –
o biografie a femeii
din postcomunism?**

Abstract: (Lavinia Braniște's Characters – a Biography of Post-Communist Women?) Set against the backdrop of “autofictional frames” (Schiop 2021), Lavinia Braniște’s novels offer a multifaceted “identity card” of the feminine experience in postcommunism. “Very actual and recognisable” (Coșa 2021), the facets juxtaposed in writings such as *Sonia ridică mâna* (2019), *Interior zero* (2016), *Escapada* (2014), *Mă găsești când vrei* (2021) are not quite the “indistinct flavours” of “reheated soup” (Rogozanu 2021). Accused of chaotic, unnatural representations, of unusual narrative cuttings (Burța-Cernat 2016), Braniște does not fall into mannerism, however, and the present study aims to go beyond the link with the author’s autobiography imputed to her novels and show how the fragility of femininity/female characters is not a consequence of an inconsistency at the level of narrative: the novels are precisely of a simplicity – of an almost elliptical structure – that shows the distortions and inconsistencies of a world that demolishes precisely the inner foundations of identity. Without entering into a hermeneutic tributary to the rhetoric centred on the notion of gender, we focus on the relation of the female characters to the social, even sociological dimension of the recent past, since the weak character always (re)composes a fragmented biography whose resemantizations remain insufficiently explored.

Keywords: *postcommunism, Lavinia Braniște, female characters, social dimension, identity.*

Rezumat: Aflate în siajul unor „cadre autoficționare” (Schiop 2021), romanele Laviniei Braniște propun o „carte de identitate” multiformă a experienței feminine în postcomunism. „Teribil de actuale și recognoscibile” (Coșa 2021), fațetele ipostaziate în scrieri precum *Sonia ridică mâna* (2019), *Interior zero* (2016), *Escapada* (2014), *Mă găsești când vrei* (2021) nu sunt chiar „aromele indistincte” de „ciorbă reîncălzită” (Rogozanu 2021). Acuzată de reprezentări haotice, nenaturale, de decupaje insolite (Burța-Cernat 2016), Braniște nu cade însă în manierism, iar studiul de față își propune să treacă dincolo de legătura cu autobiograficul imputată romanelor și să arate cum fragilitatea feminității/ a personajelor feminine nu este o consecință a unei inconsecvențe la nivelul narativului: romanele sunt tocmai de o simplitate – de o structură aproape eliptică – ce arată distorsiunile și incoerențele unei lumi care pulverizează tocmai fundamentele interioare ale identității. Fără să intrăm într-o lectură tributară retoricii axate pe noțiunea de gen, ne axăm pe raportarea personajelor feminine la dimensiunea socială, chiar sociologică a trecutului recent, căci personajul slab (re)compune mereu cioburile unei biografii ale cărei resemantizări rămân insuficient inventariate.

Cuvinte-cheie: *postcomunism, Lavinia Braniște, personaje feminine, dimensiune socială, identitate.*

Preambul. „Procesul” textelor lui Braniște

Consacrată prin romanele publicate în colecția „Ego. Proză” de la Polirom, și, pentru un public mai nișat, prin literatura pentru copii redactată (Cartier, Arthur, Univers), Lavinia Braniște reprezintă una dintre vocile feminine cele mai relevante și consistente din peisajul contemporan, „cel mai important nume din proza anilor 2010” (Iovănel 2021, 420). Activitatea sa ca traducătoare, dar și contribuțiile pe platforme culturale precum Scena9 ori interviurile (în DoR, de pildă) demonstrează perspectiva extrem de actuală, ancorarea în problematicele contemporane – de la maniera directă și pragmatică de abordare a dificultăților profesionale din mediul cultural și scriitoricesc (vezi interviul Simonei Popa din 2024 despre cât de dificil este să te profesionalizezi în acest domeniu), până la aspectele referitoare la realitățile capitalismului românesc. Nu întâmplător parte din opera sa este asimilată autoficțiunii (Borza 2016) sau este subiectul unor discuții despre „gradul” de *autobiografie*. Însă studiul de față nu își propune discutarea acelor „cadre autoficționare” (cum amintește Schiop în ancheta revistei „Vatra” din 2021), a unei autoteorii, nici o abordare exhaustivă a modului în care Braniște se raportează la capitalism sau progresism. Centrală va fi analiza personajelor feminine din romanele autoarei – *Interior zero* (2016), *Sonia ridică mâna* (2019), *Mă găsești când vrei* (2021) – care compun o „carte de identitate” multiformă a experienței feminine în postcomunism. Cu toate acestea, nu ne propunem o lectură tributară exclusiv retoricii axate pe noțiunea de *gen*, căci considerăm subiectul ca fiind atins tangențial de Braniște. Romanele constituie un spațiu privilegiat pentru explorarea identității, iar analiza noastră nu va urmări criteriul cronologic al publicării, ci propune o „reconstituire” a destinului personajului feminin, pivotal pentru tramele narative, pentru că textele pun în scenă, „cu variații onomastic-profesionale, o specie predilectă de personaj” (Iovănel 2021, 420). Avem de-a face, de fapt, cu o continuitate tematică și o coerență narativă în construcția protagonistelor.

Deși publicații de-ale Laviniei Braniște au fost recompensate cu diferite distincții (de exemplu, la edițiile din 2020, *Sonia ridică mâna*, și 2022, *Mă găsești când vrei*, a Premiilor Sofia Nădejde pentru Literatură Scrisă de Femei, categoria Proză), nu sunt puține „acuzele” ce i se impută autoarei. Dacă pentru Iovănel ar putea fi asociată cu o formă de „sociogramă” eșuată, inconsistentă la nivel ideologic (2021), Burța-Cernat (2016) notează reprezentările haotice, nenaturale, șirul de decupaje insolite, care nu fac altceva decât amestece „aromele indistincte” de „ciorbă reîncălzită” (Rogozanu 2021). Totuși, Braniște surprinde tocmai diluarea „ideologică” sau insuficienta înțelegere a ideologicului de după 1989, iar political ori ideologicul *per se* nu sunt într-adevăr o miză. În schimb, umanitatea este primordială pentru autoare, însă ea este articulată și prin mecanismele sociale, economice etc., de unde o dimensiune sociologică a prozei sale:

„Caut povești și personaje, iar temele sociale vin la pachet, pentru că sunt un om foarte atent la lumea în care trăiește și realitatea imediată e sursa cea mai bogată de inspirație pentru mine. Îmi place foarte mult să mă uit la oameni și să mă pun în

locul lor și toate celelalte vin de aici. Evident că oamenii pe care-i observ sunt cei de lângă mine, din bula mea, ei sunt cei la care am acces și care mi se dezvăluie fără prea multe eforturi din partea mea. Așadar, într-o mare măsură <sociologia> lor se suprapune peste a mea. Nu mă duc prea departe de mediul meu, pentru că nu vreau să exotizez și nici să-mi apropriez ce nu e al meu.” (Braniște 2021 în dosarul „Vatra”).

Astfel, autoarea pare că impune un personaj-tip, monocord, însă acesta (re)compune cioburile unei biografii, fără a cădea în manierism.

Un (anti)*Bildungsroman* feminin?

Prozele Laviniei Braniște desfășoară – deși nu în mod necesar intenționat și nu cronologic dacă stăm să privim anul publicărilor – o biografie a femeii „mileniale”, din perioada postdecembristă, structurată pe trei paliere principale: „femeia-copil”, „femeia-apendice” (în raport cu un partener), respectiv „femeia cvasi-independentă” (incomplet emancipată, am putea spune). Toate, însă, sunt ipostaze ale insecurității și incompletitudinii: inocente și simultan grijulii față de mamă, aflate într-o dinamică relațională bazată pe dependență emoțională față de bărbatul care este nepotrivit pentru a-i oferi protecție și, în final, marcate de o incertitudine legată de propriul destin – care de data aceasta reușește să accepte tacit propriile limite și să jongleze cu vulnerabilitățile.

Semnificativ este faptul că această evoluție a personajului feminin se desfășoară pe fundalul unei „volatilități” fundamentale: Mihai Iovănel notează că „modelul centrat pe stabilitate și afecțiune” (Iovănel 2021, 313) este subminat de condiția fragilă a acestor personaje. Deloc întâmplător, el discută despre tentația posesiei (a proprietății în *Interior zero*), dar ea descrie și dificultatea personajelor de a se avea cu totul pe sine, abandonându-se altora ori fiind abandonate (explicit sau nu):

„Volatilitatea ridicată este condiția de bază a personajelor Laviniei Braniște, începând cu condiția familială (părinti plecați la muncă în străinătate, familii descompuse), cu identitatea sexuală (protagonistele ei sunt nu atât abuzate, cât consumate – de la <obiecte de consum> – de sistem și de indivizii cu care interacționează sexual) și sfârșind cu fantasmele asupra proprietății nutrite de aceste personaje.” (Iovănel 2021, 420).

„Femeia-copil” din *Interior zero*

Protagonista romanului *Interior zero*, Cristina, este subiectul unor chestionări ale sinelui. Dacă „Viața e așa și așa.” (p. 271), personajul se află într-un provizorat continuu (vezi Purcaru 2016) – dat, pe de o parte, de latura pragmatică a mutărilor constante, a imposibilității de a-și găsi un loc al său, iar, pe de altă parte, de căutarea propriei relevanțe.

Angajată ca secretară la o firmă de proiectare, job perceput drept „închisoare” (p. 53), Cristina ajunge inclusiv pe șantierul unde se construiește un centru comercial la marginea Bucureștiului, fiind constant expusă unui mediu care exacerbează disconfortul identitar. Observația sa, „Un șantier e un loc unde să simți, mai mult decât oriunde și înainte de toate, că ești femeie. Fiindcă se uită la tine toți.” (p. 10), arată modul în care spațiul public devine un teren al vulnerabilității și al hipervizibilității de gen. Deși relația cu șefa sa este dezechilibrată și lipsită de profesionalism prin remarcile răutăcioase, Cristina reține capacitatea femeii de a-i/a-o domina: „Mi-am dorit să fi avut părinți ca ea. Care să-mi inspire forță.” (p. 17). Lipsa unei figuri paterne (necomentată de personaj) și relația ambivalentă cu mama (o legătură puternică, dar marcată de distanță emoțională și fizică, prin plecarea femeii pentru a munci în Spania) determină o precaritate a tuturor tipurilor de relații pe care le experimentează Cristina. Inclusiv interesul femeii pentru a-și procura o locuință la marginea Bucureștiului arată o periferalizare și autoexcludere: „N-o să vină nimeni în vizită la tine aici, spune ea. E la capătul lumii.” (p. 26). Mama, de altfel, își recunoaște propriile limite și observă imposibilitatea fiicei de a depăși același stadiu: „Știu cum e să n-ai forță să le duci în spate singură pe toate.” (p. 29).

Deși are un narator homodiegetic, romanul propune mereu momente de externalizare – ale perspectivei, ale propriului sine care se urmărește inert, fără nicio reacție, ca pe un film mut, dublate de o externalizare a răspunderii și a deciziilor, de o lipsă de asumare a parcursului individual sau de o incapacitate de a-și negocia existența de pe poziții de forță: „Schimbarea mult-visată venită acum cu forța, bine măcar c-au luat alții deciziile pentru mine.” (p. 271); „Cât de ciudat să descoperi că pe dinăuntru corpul tău lucrează fără tine.” (p. 85). Cristina pare că se urmărește de la distanță, fără posibilitatea unei intervenții active: „E prea complicat să-i explic că sunt obosită și tristă și tocmai am lipsit din viața mea câteva secunde.” (p. 153-154). Această lipsă de ancorare în propriul destin o face pe femeie să resimtă un sentiment de irelevanță, mai ales în relația cu ceilalți. Replici precum „- Ce mult mi-ar plăcea să mă iubești, îi zic.” (p. 54), „De ce sunt atât de greu de iubit?” (p. 55), „Are o viață a lui și eu nu fac parte din ea și asta mă face să-mi doresc să-mi fac rău. Fizic.” (p. 144) sugerează un sentiment constant de neapartenență.

Pasivitatea contrastează cu nevoia de autonomie, însă imposibilitatea coagulării acesteia este vizibilă și în legăturile amoroase ale Cristinei. Relația sinusoidală cu Mihai îi oferă câteva clipe de speranță: „Am putea fi o familie. Aș putea ajunge să am încredere în el.” (p. 169), „Băiatul ăsta ar putea să aibă grijă de mine” (p. 195). Interacțiunile cu el în această relație la distanță ating însă și punctul simulacrelor – utilizarea videochatului –, iar absența bărbatului din momentul în care Cristina rămâne însărcinată îi reamintește de abandon. Cu toate nesiguranțele sale, femeia își propune să suplinească golurile pentru viitorul copil: „Gămălia asta de ac va fi iubită.” (p. 225). Însă pierde sarcina, moment în care își va alocă timp petrecut cu mama sa, în Spania. Celălalt partener amintit în roman, Dan, o intrigă prin forță și carismă, iar Cristina își dorește să se ridice la nivelul așteptărilor sale („Dar nu vreau să creez o impresie

proastă, nu vreau să fiu mai puțin mișto decât se așteaptă el să fiu, așa că merg pe propunerile lui.”, p. 116). Doar că bărbatul, cunoscut la întâmplare într-un club, nu își dorește nimic serios și îi dinamitează speranțele: „Îmi vine să plâng și-n mintea mea mă cert pe mine să nu cumva să fac asta, să nu cumva să vadă cât de mult a reușit să se împrăstie pe dinăuntru în trei săptămâni. Nu știu cine e omul ăsta care stă la volan, nu știu unde mă duce. [...] Nu voi fi slabă.” (p. 137-138). A-ți arăta sentimentele, a avea sentimente, de fapt, presupune simplă autoiluzionare, „a cădea în plasa” altora.

Legătura ombilicală dintre Cristina și mama sa este centrală pentru construcția identității protagonistei. Vulnerabilitatea Cristinei este exprimată printr-o serie de reflecții asupra rolului protector al mamei: „Și văd cum trece timpul peste ea cum vezi inelele pe un trunchi de copac, pot să zic de la un an la altul cum s-a mai schimbat. Dacă trece peste ea, la fel trece și peste mine. Ea e îngerul meu păzitor, ce faci când îngerul tău păzitor îmbătrânește?” (p. 29). Privarea de acest rol maternal o destabilizează pe Cristina, care devine „indezirabilă” nu atât pentru un partener, cât pentru sine (p. 249). Este femeia care își păstrează inocența de copil, care vrea permanent să fie „un copil bun” (p. 30) – pentru mama sa, pentru cei din jur. În lipsa unei apropieri constante a mamei sau a câte unui protector cu rol de părinte (Dan, de exemplu), Cristina are permanent nevoie de siguranță, de validare. Ceea ce o caracterizează, în fond, este absența – din viața altora – a mamei, a bărbatilor, a contextului de la serviciu (asemănat cu “The Office” în recenzia lui Ștefan Baghiu din 2017), dar și absența din propria viață, căci duce o existență în inerție: „Dar undeva, foarte adânc, convingerea că sunt programată să supraviețuiesc” (p. 144). Definitorie, dar limitată în timp, relația cu mama arată sensibilitatea femeii care se teme, în fond, de singurătate, așa cum o arată finalul romanului: „Abia aștept Crăciunul, să vină mama acasă. [...] Și asta e iubirea, e liniștea asta în care-ți ții respirația, ușor îngrozit, ca să auzi dacă îngerul tău păzitor mai e acolo.” (p. 273). *Interior zero* nu este doar „o carte a adevărilor despre femeile tinere, singure și captive în mecanismul așteptărilor și al nevoii de validare, un roman despre micile cedări și despre micile trădări de fiecare zi, despre forme de acomodare și (iluzorii) strategii de evadare” (Purcaru 2016), ci reprezintă etapa în care *femeia-copil* are interiorul vid în lipsa îngerului său păzitor.

„Femeia-appendice” din *Mă găsești când vrei*

Dacă în *Interior zero* protagonista se limita, în ceea ce privește familia, la relația cu personajele feminine, în *Mă găsești când vrei* fundamentală pentru evoluția afectivă este relația cu tatăl. Romanul propune trei cupluri: Maria-Victor, Andrada-Bogdan, părinții Mariei, toate construite binomial (dominat-dominator). De data aceasta, nevoia de coerență interioară a femeii este dată de existența ca *appendice* față de un personaj masculin – tatăl, respectiv partenerul. Se produce și aici o ieșire din sine a femeii:

„Tata era cel cu care vorbeam întotdeauna despre partenerii mei. El a fost călăuza mea în toate eșecurile amoroase din prima tinerețe. Eram curioasă mai degrabă de ce-mi spune pentru că voiam să știu cum se vede situația dinspre bărbat, dar el era

mereu de partea mea și se pune în locul meu și cred că avea o părere un pic prea bună despre mine, fiindcă-mi zicea mereu să-i las. Ceea ce nu prea se întâmpla, pentru că mă lăsau ei primii. [...] În fine, viața mea amoroasă era un film la care mă uitam împreună cu tata” (p. 18-19).

Pretextul autoanalizei are loc alături de bărbatul care ar trebui să o învețe „modulațiile” inimii (...fiind cardiolog), dar încercarea de a ieși din sine este și încercarea de a depăși tiparul relației proprii familiei. Sfaturile tatălui referitoare la independență se limitează la cea financiară (unul dintre subiectele programatice ale romanului, vezi Weident 2021), nu emoțională, Maria găsind însă mereu justificările unor relații paralele, fără a chestiona până la capăt moralitatea părintelui – „El avea două femei. Avea. Punct.” (p. 18); „Am fost mai conectată cu el decât cu ea și poate că de asta am și reușit să-i iert sau să trec peste niște lucruri cu care în cazul ei aș fi fost probabil neîndurătoare.” (p. 51). Deși iubirea maternă este „cea mai autentică dintre iubiri” (p. 24), validarea de care are nevoie Maria vine tot de la figura paternă, iar fata devine nervoasă din cauza faptului că partenerul Victor nu este acceptat. Faptul că amanta tatălui devine parte a familiei o face să-și proclame insuficiența – „Nici eu nu eram de-ajuns.” (p. 87). Maria are astfel senzația – pe plan personal și profesional – că mereu este nevoie de mai mult, că există niște limite în valorizările ei impuse de ceilalți, care influențează și propria stimă de sine.

Va ceda într-o relație în care va fi dominată complet de Victor, care o consideră doar un „iepuraș speriat”, relație în care se consideră „la adăpost” (p. 53). Frenezia inițială, a atenției acordate de Victor, a forței unei priviri care modelează feminitatea, este dublată de confortul financiar:

„După câteva zile am vrut deja să-i spun cât de fericită sunt când îl aud, pentru că eram, într-adevăr, fericită. Atât de fericită, încât mă credeam frumoasă.

Bine că nu i-am spus.

Pentru că mintea mi-a mai făcut farsa asta înainte, și nu o dată.

Pentru că inima mea era acid sulfuric și el a fost o picătură de apă care a căzut în ea.” (p. 5).

Însă protagonista știe că se mulțumește „cu incredibil de puțin” (p. 30) și că devine transparentă pentru bărbatul care reușește să-i ghicească toate punctele slabe: „Aveam uneori senzația că mă cunoaște atât de bine, încât mi se făcea frică. [...] Nu se temea să mă taie. Să-mi dea de înțeles că știe tot.” (p. 12). Devalorizarea Mariei și aparentul sentiment de securitate sunt direct proporționale: „Dar porneam mereu dintr-o mare inegalitate, eu mă detestam pentru defectele mele, ale casei mele, ale vieții mele, pe când celuilalt îi toleram tot. Și singura mea șansă în relație era să simt că el mă place, ca să încep să mă plac și eu.” (p. 15). Minimalizarea sinelui o va plasa într-o situație de subordonare și dependență emoțională, în care fericirea și autoacceptarea depind în totalitate de o afecțiune exterioară. Orice acces de independență îi este subminat de obiectificare:

„Rujul mă făcea să mă simt murdară și-mi usca buzele. [...] Lui Victor îi plăcea rujul pentru că-l stârnea un gest anume – mi-l întindea pe obraz cu degetul mare, apăsând puternic și trăgând de piele. Se pare că acest glitch în imaginea mea, rujul întins, gura care-și pierde forma, mă făcea vulnerabilă și gata de a fi atacată.” (p. 66).

Această secundaritate a femeii care este destinată să fie o simplă anexă a bărbatului presupune și frământările de a „urma” volutele unei relații impuse de celălalt: „Putea să fie incredibil de grijuliu și de afectuos într-o zi, pentru ca a doua zi să dispară complet și să nu mai știi de el o săptămână. Mesajele mele rămase fără răspuns cu zilele mă scoteau din minți. [...] În pat era la fel de tulbure.” (p. 47). Maria își descoperă insignifianța: „Viața lui era mai importantă și a mea nu și mă întrebam de ce mă place, pentru că eu n-aduc nimic în relație, dar acesta era un joc foarte periculos în care să fii, mental.” (p. 75). Aceasta își construiește inclusiv identitatea de gen în funcție de partener, Victor dă mereu tonul, plătește mereu escapadele, cadourile: „Să te simți și tu femeie” (p. 64). Practic, feminitatea Mariei este definită de standardele și așteptările lui Victor. Experiența feminității devine pentru ea nu o descoperire naturală sau autentică, ci un construct impus din exterior:

„În prezența lui am simțit că sunt femeie (pentru că mă instruia el), iar înainte și după el am fost doar eu, Maria. Uitându-mă acum în urmă, îmi dau seama că am locuit acest concept exact așa cum aș locui un spațiu nou, în care-mi aduc lucrurile, pe care mi-l apropriez, care începe să miroasă a mine, dar care rămâne gol în momentul în care plec de acolo.” (p. 64-65).

Procesul de „instruire” sugerează o modelare prin care Victor controlează nu doar interacțiunea, ci și felul în care Maria înțelege, trăiește propria identitate și își construiește experiențele (sau doar le „suferă”, fără să aibă dimensiune agențială). Este relevant faptul că, înainte și după relația cu Victor, Maria revine la a fi doar „ea însăși”, ceea ce indică o disociere între identitatea sa autentică și rolul feminin pe care îl joacă în prezența partenerului. Metafora locuirii unui spațiu nou arată natura tranzitorie a eului construit în relație cu Victor: rămâne o mască, o construcție externă. Dinamica dintre Maria și Victor reflectă un mecanism de obiectificare și control, în care femeia este atât spectator, cât și actor, dar parcă fără voie; feminitatea devine un aspect performativ, care poate fi „lepădat” odată ce sursa constrângerii dispare.

Mai mult, discuția celor doi despre posibilitatea de a avea copii este conflictuală și dezvăluie stereotipurile de gen: incompatibilitatea dintre carieră și maternitate din perspectiva bărbatului. Respingerea simbolică a potențialului matern ar putea fi o negare a unei părți esențiale din identitatea Mariei (având în vedere și onomastica personajului): „Discuția despre copii m-a întristat. Îl iubeam pe Victor foarte mult, din motive pe care n-am reușit niciodată să mi le explic într-un totu. Umplea goluri.” (p. 80). Dacă pentru Victor legătura este doar corporală, femeia nu își dorește să se supună unui model relațional care îi refuză din fașă complexitatea. Totodată, Maria este martora

unor violențe domestice, în special în relația dintre Bogdan și Andrada. Alături de experiențele aflate la limita violului din *Escapada*, scenele problematizează normalizarea abuzului și a traumei – fizic/-e. De altfel, Maria recunoaște dependența față de Victor, pe care constată că nu îl cunoaște deloc. Informațiile referitoare la fosta iubită, relația lui cu Andrada, toate aceste „pete oarbe” din biografia lui contribuie la revenirea sentimentului de teamă, pe de o parte. Pe de altă parte, transformarea pe care tânăra o suferă pe parcursul celor doi ani de relație este cea care o înspăimântă mai tare: „Mi s-a înșurubat atunci din nou dorința de independență. Relația asta îmi alterase țesătura afectivă, mă îndepărtase de mine.” (p. 80). Evadarea din finalul romanului nu reprezintă o victorie definitivă a Mariei: forțată să accepte și să gestioneze singurătatea, își dă seama că iubirea totală nu este un răspuns autentic la celălalt, ci expresia unei proiecții și a unei nevoi interioare de a umple golurile proprii.

Femeia cvasi-independentă din *Sonia ridică mâna*

La fel ca protagoniste din celelalte două romane, în *Sonia ridică mâna* femeia este mereu prea tăcută și rezervată, mereu în rolul unui observator al propriei vieți, niciodată activă cu adevărat sau gata să-și asume acțiunea. Și aici există o încercare de a ieși din secundaritate – din punct de vedere profesional ori emoțional (neacceptarea acestui statut impus de Vlad ca regizor, respectiv Paul ca partener). Convergând punctele de vedere din *Interior zero* sau *Mă găsești când vrei*, un aspect important al traiectoriei Soniei este relația complexă cu figurile masculine din familie (tatăl, bunicul), conexiune care face jocul absențelor și al recuperărilor. Sonia este, în definitiv, un alt personaj singur: în familie, alături de partener, la facultate sau muncă, pentru care relația cu mama va fi exploatată pe măsură ce femeia primește sarcina de a scrie un scenariu despre relația tensionată dintre Zoe și Elena Ceaușescu. Pentru tânără, biografia personajelor despre care trebuie să scrie scenariul devine *triggerul* pentru deslușirea propriei biografii, demers care va deveni mai relevant în „economia” personală. Explorarea trecutului colectiv va fi un catalizator pentru definirea de sine. În mod paradoxal, faptul că nu trăiește comunismul o aruncă într-un cerc vicios: este privată de o cunoaștere autentică a trecutului, dar și de instrumentarul de studiu, pentru că nici nu poate gestiona Istoria (“you can’t handle the truth”, precum într-un celebru film). Încercând să înțeleagă dinamica unei relații mamă-fiică atât de controversate, Sonia se lovește de „petele negre” ale Istoriei, ceea ce o face să renunțe la a reface sau remodela în sens vandabil biografia Zoei/ relației dintre Elena și Zoe Ceaușescu. Este însă valabil acest eșec pentru generațiile de după 1990. Ce le lipsește acestor generații post-factum, postcomuniste? Dreptul și/sau puterea de a recurge la un astfel de demers recuperator? „Cum poți să-ți dai seama cum a fost?” (p. 135).

Aceste „pete negre” sunt prezente, de fapt, și în biografia familială și istoria personală a Soniei: „Dacă trecutul politic e un mister înăuntrul unei enigme, la fel e și viața de familie.” (Iovănel 2021, 422). Petele istorice sunt folosite metaforic de scriitorul austriac Christoph Ransmayr, în romanul *Morbus Kitahara* (1995). În cazul acestuia, discutăm despre generația postbelică, ce se confruntă, la rândul său, cu

necunoscute ale trecutului, dar și cu „pete” ale culpabilității (referitoare la istoria alternativă a lui Ransmayr legată de dimensiunea nazistă a Austriei), sugerând fragilitatea oricărei încercări de a construi o narațiune coerentă asupra trecutului. Braniște pledează aici pentru o altă formă a autonomiei personale – de unde și ipostaza *cvasi-independentă* a femeii din această etapă – în care să (îți) accepți fragilitatea – petele negre din istoria mare nu pot fi decriptate în detrimentul istoriei personale, pentru că recuperările istorice (incluzând documentare, nevoie de expunere etc.) rămân incerte – a externaliza sau a construi biografia altcuiva va fi întotdeauna un demers fragmentar, căci nici măcar propriul construct nu îl poți recupera integral (ca spectator, ca actor etc.).

Concluzii: o sociogramă milenială?

Decupajele anapoda, „nenaturale” de care a fost acuzată autoarea și „agenda” romanelor ei arată, de fapt, distorsiunile și incoerențele unei lumi care pulverizează tocmai fundamentele interioare ale identității – umanul ajunge să fie în prim plan, iar raportarea personajelor feminine la dimensiunea socială este doar un pretext, chiar dacă „structura socială a personajelor va depinde decisiv de structura socială a autorilor” (Iovănel 2021, 289). Important e modul în care personajul se desprinde din țesătura istoriei recente, pentru că e suficient, ca la Ransmayr, survolul istoriei de la distanță pentru un *bildungsroman* feminin, particular. Deși Iovănel acuză incapacitatea literaturii postcomuniste de a „concura” Starea Civilă sau de a realiza, printr-un portret de grup, o reprezentare a realității, poate tocmai fragmentarismul (re)compunerii este mai căutat sau relevant. Proza lui Braniște e grăitoare pentru o generație, pe care o privește cu compasiune și franchețe, tranșant, dezvăluind vulnerabilități care par clișeice într-o sferă precum a studiilor de gen. O generație prea tânără pentru a fi trăit comunismul, prea tânără pentru a-și permite să comenteze, pentru a avea pretenția cunoașterii și a reconstituirii. O generație suficient de dificilă în a rezona cu părinții, și totuși suficient de matură pentru a nu bagateliza sau răsturna un adevăr istoric și pentru a se ancora substanțial în capitalism, în contexte „urban-sofisticate” (Iovănel 2021, 290). Ceea ce reușește Lavinia Braniște este ca tocmai istoria particulară a personajelor ei feminine să nu fie singulară, ci să fie o adevărată biografie a femeii mileniale în postcomunism, și poate nu numai: vulnerabilă și fragilă, imperfectă, dar luptătoare și câștigătoare. În fiecare zi. Cu fiecare zi. Chiar dacă Sonia ridică mâna, pune o întrebare Istoriei, iar aceasta nu vrea să îi răspundă: *Cine sunt?*

Referințe bibliografice

- ***. 2021. *Sociologia romanului românesc contemporan (III). Anchetă-scriitori*, in „Vatra”, 6 august 2021, disponibil online la <https://revistavatra.org/2021/08/06/sociologia-romanului-romanesc-contemporan-iii/>, accesat ultima dată la 12.10.2024.
- Baghiu, Ștefan. 2017. *Specialistă în introspecție*, în Blogul revistei „Cultura”, 6 iulie 2017, disponibil online la <https://blog.revistacultura.ro/2017/07/06/lavinia-braniste-interior-zero-review-de-stefan-baghiu/>, accesat ultima dată la 11.10.2024.

- Borza, Cosmin. 2016. *Realism capitalist*, în Blogul revistei „Cultura”, 3 decembrie 2016, disponibil online la <https://blog.revistacultura.ro/2016/12/03/lavinia-braniste-interior-zero-review-de-cosmin-borza/>, accesat ultima dată la 12.10.2024.
- Braniște, Lavinia. 2018. *Interior zero*. Iași: Polirom.
- Braniște, Lavinia. 2021. *Escapada*. Iași: Polirom.
- Braniște, Lavinia. 2021. *Sonia ridică mâna*. Iași: Polirom.
- Braniște, Lavinia. 2023. *Mă găsești când vrei*. Iași: Polirom.
- Burța-Cernat, Bianca. 2016. *Kilometrul zero al literaturii*, în „Observator cultural”, nr. 848, 11.11.2016, disponibil online la <https://www.observatorcultural.ro/articol/kilometrul-zero-al-literaturii/>, accesat ultima dată la 8.10.2024.
- Iovănel, Mihai. 2021. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*. Iași: Polirom.
- Popa, Simona. 2024. *Câteva impresii după 10 ani – Asociația Română a Traducătorilor Literari. Un interviu cu Ciprian Șiulea, Lavinia Braniște*, în „LiterNet”, 18.10.2024, disponibil online la <https://atelier.liternet.ro/articol/48442/Simina-Popa-Ciprian-Siulea-Lavinia-Braniste/Cateva-impresii-dupa-10-ani-Asociatia-Romana-a-Traducatorilor-Literari.html>, accesat ultima dată la 11.10.2024.
- Purcaru, Alina. 2016. *Tot ceea ce trebuie făcut*, în „Observator cultural”, nr. 848, 11.11.2016, disponibil online la <https://www.observatorcultural.ro/articol/tot- ceea-ce-trebuie-facut/>, accesat ultima dată la 11.10.2024.
- Ransmayr, Christoph. 1999. *Morbus Kitahara*. Traducere și postfață de Ana-Stanca Tăbărași. București: Univers.
- Rogozanu, Costi. 2021. *Literatura anti-aspirațională. Greaua renaștere a „socialul”-ului*, în „Vatra”, *Sociologia romanului românesc contemporan (VI)*, anchetă, 11 august 2021, <https://revistavatra.org/2021/08/11/sociologia-romanului-romanesc-contemporan-vi/#more-8696>, accesat ultima dată la 13.10.2024.
- Weident, Medana. 2021. *„Femeile ar trebui să fie mai solidare și mai vocale”*. Interviul, în „Deutsche Welle”, 21.12.2021, disponibil online la <https://www.dw.com/ro/lavinia-brani%C5%9Fte-cred-c%C4%83-femeile-ar-trebui-s%C4%83-fie-mai-solidare-%C5%9Fi-mai-vocale/a-60200263>, accesat ultima dată la 11.10.2024.

Raul SĂRAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara) | Între memorialistică și
(auto)biografie. Studiu de caz:
Monica Lovinescu

Abstract: (Between Memoirism and (Auto)Biography. A Case Study: Monica Lovinescu) Monica Lovinescu has a special place in Romanian culture. Her journals, as well as the diversity of her reviews and articles in Radio Free Europe have defined her as an emblematic figure in the Romanian cultural space during communism. However, it is precisely this dimension of the cultural act, in memories – through *La Apa Vavilonului* or *Jurnalul esențial* – and essays – volumes such as *Etica neuitării* or *O istorie a literaturii române pe unde scurte* – that brings to light an issue for which the boundaries of apparently distinct but theoretically different concepts, such as memoir and biography, seem to be extremely volatile. Starting from the premise that it is very difficult, if not impossible, to separate the cultural act from the biographical dimension – especially in this case, where the very essence of the cultural act is both a consequence, and a mirror representation of the biographical dimension – and based on a theoretical approach that revolves around the concept of biographical criticism, this paper aims, through an analysis of diaries, volumes of essays and last, but not least, the centenary album *Monica Lovinescu: O viață, o voce, un destin* (Humanitas, 2023) by Cristina Cioabă, to address, from the perspectives of literary theory, socio-cultural theory and history, the complementary relationship between memoirs and biographical criticism. By analyzing the corpus from the aforementioned theoretical perspectives, the purpose of the paper is to highlight both the complexity of the biographical dimension in Monica Lovinescu's works – by referring to diaries and essays as well – and, at the same time, to underline the adaptability of Monica Lovinescu's biography to a series of literary genres – from memoirs to biography (or autobiography), as well as biography in the field of visual arts, through the centenary album.

Keywords: *autobiography, biographical criticism, essay, diary, memoir, Monica Lovinescu.*

Rezumat: La nivelul culturii române, Monica Lovinescu ocupă un loc aparte. Jurnalele sale, precum și diversitatea recenziilor și articolelor de la Radio Europa Liberă au definit-o drept o figură emblematică în spațiul cultural românesc din perioada comunistă. Însă tocmai această dimensiune a actului cultural, atât la nivel memorialistic – prin *La Apa Vavilonului* ori *Jurnalul esențial* – ori eseistic – în volume precum *Etica neuitării* sau *O istorie a literaturii române pe unde scurte* – aduce în vedere o problematică pentru care granițele unor concepte aparent distincte, însă teoretic diferite, precum memorialistică, respectiv biografie par să fie extrem de volatile. Plecând de la premisa conform căreia e foarte dificil, dacă nu chiar imposibil să separăm actul cultural de această dimensiune biografică – îndeosebi în cazul de față, în care însăși esența actului cultural este, păstrând proporțiile, atât o consecință, cât și o reprezentare în oglindă a dimensiunii biografice – și bazându-se pe o abordare teoretică care gravitează în jurul conceptului de critică biografică (*biographical criticism*), lucrarea de față își propune, printr-o analiză a jurnalelor, a volumelor de eseuri și, nu în ultimul rând, a albumului centenar *Monica Lovinescu: o viață, o voce, un destin* (Humanitas, 2023) al Cristinei Cioabă, să abordeze, din perspectiva teoriei literare, cât și din cea socio-culturală și istorică, raportul de complementaritate dintre memorialistică și critica biografică. Analizând corpusul propus din perspectiva teoretică anterior menționată, scopul lucrării de față este de a evidenția atât complexitatea dimensiunii biograficului în opera Monicăi Lovinescu – prin raportare atât la jurnale, cât și la eseuri – și, totodată, de a sublinia adaptabilitatea scrierilor Monicăi Lovinescu la o serie de genuri literare – de la memorialistic, la biografic (sau autobiografic), precum și prin biograful în domeniul artelor vizuale, prin albumul centenar.

Cuvinte-cheie: *autobiografie, critică biografică, eseistică, jurnal, memorialistică, Monica Lovinescu.*

Lucrarea de față pornește de la o încercare de a clarifica, din perspectiva criticii biografice (*biographical criticism*), raportul dintre biografic și literar în jurnalele Monicăi Lovinescu, precum și de a încerca o definire a genului biografic, prin raportare la diverse forme de expresie și manifestare a acestuia, de la jurnale până la albume de artă. Desigur, pentru un plus de autenticitate, respectiv pentru a păstra „adevărul” autoarei, manifestat în cele două jurnale pe care le avem în vedere pentru acest studiu – *La apa Vavilonului*, respectiv *Jurnal esențial* –, analiza va cuprinde și o încercare de încadrare a oricăror supoziții sub semnul contextualizării. Cu alte cuvinte, vom avea în vedere atât caracterul (auto)biografic ori memorialistic al scrierilor lovinesciene, însă vom ține cont și de contextul în care acestea au fost elaborate, pentru a putea înțelege mai exact modul în care evenimentele, împrejurările și, nu în ultimul rând, paradigma socio-culturală și politică în cadrul cărora au avut loc atât relatarea evenimentelor, cât și apariția acestor volume.

Discuția referitoare la dimensiunea istorică în analiza literaturii – sau, mai exact, a relației dintre istorie și literatură – este o discuție aflată în desfășurare de o perioadă îndelungată de timp. De pildă, spre sfârșitul anilor '60, Rudolf Gottfried vorbește despre necesitatea înțelegerii și dobândirii de cunoștințe (*knowledge*) referitoare la istorie pentru a putea crea o critică literară necesară și eficientă. În cuvintele autorului, „validitatea unei abordări a literaturii din perspectivă istorică depinde de natura înțelegerii acesteia”. Conform autorului, „scopul acesteia este înțelegerea, mai degrabă decât aprecierea sau evaluarea” iar, în ceea ce privește relația dintre acestea, „nu există un acord general cu privire la relația dintre înțelegerea literară și tipul de înțelegere care se bazează pe cunoașterea istorică”¹ (1967, 109). Totodată, conform presupunerilor aceluiași Gottfried, o operă de artă „nu este niciodată complet independentă de circumstanțe externe, fie că acestea îl privesc în mod direct pe artist sau nu” (109). Astfel, aceasta „nu există separat de realitatea istorică; aceasta există la graniță, în punctul în care realitatea se oprește” (109-110), argumentând și faptul că importanța materialului biografic diferă „de la o operă la alta, de la un autor la altul și, poate cel mai important, de la o perioadă istorică la alta” (110). De-a lungul timpului însă, discuția a evoluat, iar critica biografică a ajuns o categorie de sine stătătoare, definită, în 2005, de Guerin et al., drept „o punere în oglindă a vieții și vremurilor autorului, sau a vieții și vremurilor personajelor din operele sale” (2005, 51). Linda Anderson propune, însă, în volumul *Autobiography* (Routledge, 2001), ipoteza conform căreia tocmai această dualitate, acest caracter dificil al biografiei – care poate fi considerată și literatură, dar și nonficțiune – au dus la „nevoia de a o delimita și controla înăuntrul hotarelor academice” (2001, 2), criticii literari alegând să încerce să

¹ Traducerea îmi aparține. Toate traduceriile din sursele bibliografice în limbi străine îmi aparțin [R. S.].

definească acest tip de discurs tocmai pentru a-i înțelege mai bine formele și paradigmele. Însă discuția duce, inevitabil, spre încercarea de (re)găsire a unui echilibru care să definească cel mai bine formele de manifestare ale biograficului. Tot Anderson (2001, 124) discută despre o metodă care se bazează pe înțelegerea relațiilor dintre „identitate și diferență, asemănare și alteritate”, care necesită „un vocabular critic și reflexiv înrădăcinat în înțelegerea politică”, întrebările care, inevitabil, rezultă de aici fiind: „Este vreodată suficient caracterul personal? Este, într-adevăr, doar sau vreodată cu adevărat personal?” (124).

O perspectivă demnă de luat în considerare o oferă și Paul John Eakin, care sugerează analiza din perspectiva celor care scriu acest tip de texte, precum și prin ceea ce acestea încearcă să spună despre autor în sine. Acesta sugerează că „autobiografia, cu toată varietatea de ficțiuni în care este angajată, nu este decât o artă referențială” (1994, 54), iar, în ciuda diferențelor dintre biografie și autobiografie, acestea „împărtășesc un scop comun, care poate fi definit drept încercarea de a reda ce a însemnat să fii acea persoană anume” (54). Însă, afirmă tot Eakin, autobiografia (sau, adăugăm, chiar și jurnalul) sunt texte care se bazează, în primul rând, pe capacitatea de memorare a acestor evenimente descrise, raportul dintre trecut (sau trecutul rememorat) și prezent (sau mai degrabă prezentul în care textul respectiv este scris) fiind esențial într-un gen literar bazat pe evocări și rememorări. Astfel, spune Eakin, funcția memoriei „furnizează posibilitatea unei identități care, altfel, lipsește din biografia sinelui” (1992, 67). Memoria, însă, devine, conform autorului, „nu doar literalmente esențială pentru formarea identității [...], ci și crucială în sensul că revizuieste și editează în mod constant trecutul rememorat pentru a se conforma nevoilor și cerințelor sinelui care am devenit în prezent” (67).

Însă tot acest context teoretic anterior menționat trebuie adaptat la realitățile sociale și istorice în cadrul cărora memoriile și jurnalele Monicăi Lovinescu au fost scrise. În acest sens, Daniela Vizireanu afirmă că, în timpul regimurilor totalitare din secolul al XX-lea, relația dintre literatură și artă trebuie privită în ansamblu. Astfel, conform cercetătoarei, „coeziunea dintre cele două tabere este iminentă” (2022-2023, 95), argumentând prin faptul că tocmai „contextualizarea (istorică, geografică, biografică, instituțională, discursivă) este, poate, cel mai eficace și onest unghi din care putem înțelege epoca” (95). Iar atunci când vorbim despre jurnalele Monicăi Lovinescu, în cadrul cărora regăsim atât încercările și traumele personale, cât și o profundă influență a terorii regimului comunist în raport cu persoanele „problematic” pentru regim, putem observa conturarea unei ipostaze în care identitatea autoarei și contextul istoric nu pot funcționa independent în aceste documente cu valoare (auto)biografică. În acest caz, putem afirma că scrierile Monicăi Lovinescu se plasează atât în zona biograficului, cât și în cea de memorialistică, cele două zone ajungând să se întrepătrundă atât prin raportarea la contextul istoric, cât și prin manifestările interioare care converg în ceea ce pare să fie o criză identitară. Alina Crihană problematizează această paradigmă printr-o încercare de a defini ipostazele identitare

ale Monicăi Lovinescu, atât în raport cu dimensiunea narativă, cât și cu cea socio-istorică:

„Identitatea autoarei (atât cea psiho-socială, în multiplele ei aspecte, cât și cea <narativă>) – naratoare și (*malgré elle*) protagonistă a celor mai multe dintre episoadele istoriei reconstituite în *Jurnal...*, deci semnatară (involuntară) a unui <pact autobiografic> – se (re)construiește <oglundindu-se> în cele două ipostaze generice (*Jurnalul* și *Undele scurte*) și, în același timp, se lasă interpretată pornind de la aceste repere. Este motivul pentru care povestirile vieții nu pot fi analizate în absența raportării la <jurnalele indirecte>, care oferă, în plus, ocazia comparării unor ipostaze critice diferite – circumscrise unor segmente temporale și ele diferite – și care trebuie puse în relație cu <fluctuațiile> identitare ale memorialistei, modelate de experiențele personale mereu conectate la seismeale <marii istorii>”. (Crihană 2013, 178)

În cazul Monicăi Lovinescu, așa cum remarcă și Mihaela Nicoleta Burlacu (2014, 244), avem o perioadă foarte îndelungată de timp cuprinsă în scrierile cu caracter autobiografic și memorialist: „Aproape șaiszeci de ani de existență sunt rezumați în memorii și jurnale” (225). Dincolo de această dimensiune cantitativă, ce este mai important însă este modul în care jurnalul este perceput, în raport cu, poate, însuși scopul acestuia; cu alte cuvinte, Burlacu afirmă despre jurnal că ar reprezenta „o fugă din realitate, o refulare, expresia libertății de gândire” (244). Însă am putea afirma că această „fugă” din realitate nu poate avea loc până la capăt, tocmai datorită contextului istoric care, pe alocuri, acaparează jurnalele și memoriile; lucru care, de altfel, păstrează scrierile Monicăi Lovinescu (și) în zona de nonficțiune, deși caracterul literar este, într-o oarecare măsură, prezent. Acest lucru îl putem deduce chiar din afirmațiile Monicăi Lovinescu înseși, pe care le observăm în *Cuvântul înainte* de la ediția din 2010 a *Jurnalului esențial*. În cuvintele autoarei, „Chiar dacă jurnalul meu [...] are și alunecări personalizate, <pactul autobiografic> se anulează de la sine din moment ce paginile de față sunt scrise despre și pentru alții. (Lovinescu 2010, 15). Însă cine anume stabilește anularea acestui pact autobiografic, de fapt: simpla afirmație a autoarei sau „distanțarea” de propriul sine, prin referire la ceilalți? Deși, în cazul acestor jurnale, pare destul de clar că nu e vorba doar despre personajele din jurul Monicăi Lovinescu; fie că aceasta își propune sau nu, tot experiențele autoarei sunt cele din prim-plan, iar natura memorialistică/autobiografică a textului în sine e o dovadă, am putea spune, destul de concludentă. Deși o formulare precum „alunecări personalizate” ar putea avea intenția de a trimite cititorul într-o cu totul altă zonă, iar subiectul persoanelor pentru care e scris acest jurnal poate fi înșelător (sau, mai exact, *misleading*) – întrucât un jurnal este, la urma urmei, un tip de text personal, care aparține în primul și în primul rând persoanei care l-a creat –, am putea afirma că această convenție pe care Monica Lovinescu o propune nu exclude dimensiunea (auto)biografică, întrucât e de la sine înțeles faptul nu putem, pur și simplu, să excludem „personajul” (sau persoana) Monica Lovinescu din propriile-i jurnale.

Însă autoarea insistă asupra acestui fapt: „Or, la Jurnal revin – după mai bine de 20 de ani întrerupere – cu însemnări oarecare, omițând în schimb tot ceea ce ar fi putut ține de <pactul autobiografic>” (2010, 18). Așa cum am afirmat anterior, nu e suficientă doar enunțarea faptului că „pactul” autobiografic este înlăturat, atâta vreme cât toate evenimentele, așa cum apar povestite de autoare, sunt în continuare în jurnale. Deși intențiile Monicăi Lovinescu par să fie mai degrabă îndreptate spre a configura percepția mentalului colectiv asupra jurnalelor, mai degrabă drept scrieri despre regimul comunist și ororile acestuia decât despre sine înseși, nu putem să „excludem” persoana Monicăi Lovinescu din jurnalele acesteia. Totuși, autoarea pare să își chestioneze tot mai apăsător „rolul” în aceste jurnale, apelând la veridicitatea amintirilor sale: „O viață nu e o biografie, ci o suprapunere de clișee biografice. Cele mai multe ne semnificative” (Lovinescu 2010, 149). Aceste „clișee” sunt dedublate, așa cum aminteam anterior, de chestionarea autenticității amintirilor: „Nu se poate să te povestești fără a pune în chestiune certitudinea acestei povestiri. Evanescența nu numai a amintirilor, dar și a persoanei care și le deapănă” (2010, 149). Însă certitudinea ține, în mod evident, și de o potențială ambiguitate datorată trecerii timpului; în acest caz, în ce măsură putem vorbi despre autenticitatea unor astfel de texte (auto)biografice sau cu caracter memorialistic? Se apropie, într-adevăr, mai mult de literatură decât de non-ficțiune? Să fie vorba, în cazul Monicăi Lovinescu, de un caz de lipsă a autenticității în textele acestea sau doar de o „precauție” oferită cititorului, astfel încât acestea să fie propuse unei analize mai degrabă literare decât istorice? Chiar și așa, e posibilă o perspectivă fără cealaltă, având în vedere demonstrația anterioară, care arăta că avem nevoie, în cazul unor texte de natură (auto)biografică, atât de dimensiunea culturală, cât și de cea istorică?

Pentru a putea descifra această paradigmă, Alina Crihană propune o cheie de lectură ce are în vedere raportul dintre contextul în care textele Monicăi Lovinescu au fost scrise, respectiv momentul publicării:

„Pactul de lectură propus de Monica Lovinescu fixează, așadar, de la bun început, o serie de repere raportabile deopotrivă la sensul imprimat propriei narațiuni identitare, ca tip de reconstituire (și chiar de reconstrucție, în măsura în care textele inițiale au suferit ajustări, datorate autoarei înseși) a unei istorii aparținând trecutului, și la contextul socio-cultural al publicării – asociat unui anume orizont de așteptare caracterizat de o criză a memoriei istorice, culturale și colective.” (Crihană 2013, 176).

Aceste repere subliniază atât legătura dintre istoria personală în raport cu tipurile de memorie anterior menționate, cât și o potențială cheie de interpretare a textelor, stabilind, totodată, și o dezbatere privind, așa cum am afirmat anterior, problema (tizarea) autenticității. În acest sens, Eugen Simion urmărește, în *Ficțiunea jurnalului intim*, printre altele, și această paradigmă, insistând asupra criteriului „adevărului” acestor texte – un termen deja complicat și, poate, chiar controversat. Adevărul unui jurnal intim este ambiguu, susține Simion, și chiar paradoxal:

„O tipologie a jurnalului intim pe baza criteriilor morale, afective, comportamentale nu-i concludentă din motive pe care le-am expus mai înainte. Reproduc doar unul: cum putem măsura sinceritatea, autenticitatea, falsitatea?... Toate jurnalele intime pot fi – sunt nevoit să mă repet – într-o oarecare măsură adevărate și în același timp neadevărate, cu sau fără voia autorului pentru că a scrie reprezintă a ficționa, a deplasa liniile realului...” (Simion 2001, 246).

Totodată, Simion definește jurnalul drept „spațiul în care existențialul poate învinge ficțiunea sau, mai bine zis, este spațiul în care existențialul își creează propria ficțiune și o impune” (2001, 271). Afirmatia este susținută și de, conform autorului, impresia pe care scriitorul se bazează atunci când construiește jurnalul, însă fără a exclude perspectiva istorică. Din contră: istoria personală a autorului de jurnal este parte din marea istorie, întrucât, spune autorul, diaristul „lasă impresia că, scriindu-se pe sine, scrie romanul unei epoci pline de mari traume”, fiind, în același timp, „martorul unei istorii demente și de aici decurge, după opinia mea, o răsturnare de roluri în scenariul jurnalului” (283). În cazul Monicăi Lovinescu, e destul de limpede la ce istorie face referire autoarea, așa cum am menționat și anterior. Tot în acest sens, Alina Crihană afirmă că, mai mult decât „o „punere la zi” a evenimentelor existenței personale” (2013, 176), *Jurnalul* are menirea de a fi, mai degrabă, „oginda, fie și fragmentară, a unui dublu context istoric, cultural și identitar ipostaziat din perspectiva, iarăși dublă, a celei care alesese să trăiască la Paris” (176-177), în vreme ce Burlacu afirmă că scopul jurnalelor „nu este de a crea literatură, deși prin creație se conturează un mod de a scrie, un stil specific prin care se observă lumea, prin care se transcrie viața și istoria” (2014, 226). Acest stil, așa cum am afirmat anterior, trece dincolo de pactul pe care îl propune scriitoarea, întrucât evenimentele „sunt însoțite de reflecțiile și trăirile autoarei, chiar dacă aceasta reclamă anularea pactului autobiografic datorită faptului că jurnalul este scris despre și pentru alții” (226).

Și atunci, ce mai rămâne din caracterul biografic al scrierilor Monicăi Lovinescu? Privind cu atenție textele, am putea spune că rămâne inclusiv această încercare de a consemna atât o imagine ambivalentă, duală, paradoxală chiar, a percepției asupra genului biografic în sine:

„*Agenda* începe cu 1923 – anul nașterii mele și chiar în uscăciunea notației directe și cu atenția concentrate asupra corecturii și descifrării sunt acoperită încetul cu încetul de imagini dezordonate [...], de parcă m-ar invada nu trecutul, ci un fel de puzzle nesemnificativ, din care nimic chronologic și coerent nu poate ieși. Dintr-o astfel de ceață și suprapuneri de imagini, cum să alcătuiești o biografie?” (Lovinescu 2010, 66-67).

Un alt potențial răspuns apare, ulterior, tot în jurnal: o (auto)biografie este, conform Monicăi Lovinescu, rezultatul memoriei (in)voluntare, selective, aproape arbitrar, poate chiar de neîncredere (*unreliable*) datorită trecerii inevitabile a timpului. Neîncrederea autoarei ne poate trimite cu gândul la problematica (in)certitudinii: câtă încredere putem avea într-un document cu caracter (auto)biografic – în cazul de față,

jurnalul Monicăi Lovinescu –, dacă nici autoarea în sine nu are deplină încredere în propria-i perspectivă asupra textelor?

„Nu există autobiografie lineară, certă, cronologică, ci numai frânturi ca din ceață care vin spre tine în dezordine. Nu se poate să te povestești fără a pune în chestiune certitudinea acestei povestiri. Evanescență nu numai a amintirilor, dar și a persoanei care și le deapănă: ea e compusă din mai multe, uneori juxtapozabile, niciodată identice.” (Lovinescu 2010, 149).

Ne întoarcem la problematizarea lui Eugen Simion, de data aceasta pentru a încerca să lămurim – cel puțin în linii mari – această enigmă a criticii de judecată a jurnalului. Simion afirmă că întrebarea firească este „dacă această demistificare a ființei aduce sau nu un spor de valoare jurnalului intim?” (2001, 287). Răspunsul pe care tot acesta îl oferă nu este unul universal valabil, „pentru că jurnalul, ca orice operă, nu se poate judeca decât individual” (2001, 287), asta pentru că jurnalul din „epoca noastră” – a se înțelege aici „sfârșitul modernității, începutul postmodernității” – a devenit, conform autorului, „tot mai mult o mărturie despre om și tragediile sale”, întrucât cele mai citite jurnale ar fi „acelea care dezvăluie tragicul existențial, cu precădere tragedia omului care a trecut prin universul carceral (fascist sau bolșevic)” (2001, 287). Iar jurnalele Monicăi Lovinescu nu sunt străine de acest univers; dimpotrivă, acestea sunt intrinsec legate de perspectiva istorică, una care determină, în cea mai mare parte, viața și activitatea acesteia.

Într-o situație similară par să se regăsească și volumele de memorii, precum *La apa Vavilonului*. Burlacu analizează discursul din memorii și pentru potențialul său istoric-moralizator, dar și, din nou, din perspectiva relației memorialist-cititor:

„Discursul non-ficțional din memorii face ca eul să se manifeste ca prezență fizică, ceea ce transformă textul în obiect-document. Dorința de a scrie este augmentată inconștient de pornirea de moralizare, de educare a cititorului: memorialistul nu-și poate nega lectorul fără de care textul nu există pentru că și-ar nega propria scriere” (2014, 227-228).

Astfel, continuă Burlacu, memoriile Monicăi Lovinescu sunt atipice datorită faptului că acestea „nu au doar caracter confesiv, sentimental, autoanalitic, ci conțin și consemnări cu importanță istorică, socială, politică, culturală” (228), care ar fi, de fapt, unul din aspectele esențiale de care ar trebui să ținem cont în această problematică, întrucât jurnalele și memoriile Monicăi Lovinescu au rămas un reper în ceea ce privește îndeosebi această funcție a (re)aducerii aminte. Totodată, spune Burlacu (2014, 231-232), „*La apa Vavilonului* este scris într-un stil opus normelor memorialisticii, deoarece ficțiunea intimă operează prin rememorare și interpretare a amintirilor, propunând atât o expunere biografică cât și o autoanaliză” (231-232).

Analizând *La apa Vavilonului* din aceste perspective, observăm tocmai această necesitate de a vorbi nu doar despre sine, ci despre o întreagă generație, lucru care

accentuează tocmai caracterul istoric al memoriilor, dincolo de cel confesiv. Istoria personală, generațională devine, la fel ca în cazul jurnalului, parte din „marea istorie” a secolului al XX-lea: „Privită retrospectiv, generația mea pare a se împărți, în liniile ei mari, între exilați și pușcăriași [...]. Înainte să înțeleg ce este istoria, mă aflu printre păguboșii ei” (Lovinescu 2008, 26). Evident, sentimentul nu dispare; din contră, exilul devine o inevitabilă certitudine, dusă la paroxism: „Eu trăiesc cel mai irealist și puternic sentiment de exil (o presimțire?) (40). Însă această condamnare la exil nu se răsfrânge doar asupra Monicăi Lovinescu, ci și asupra familiei. Perspectiva întemnițării mamei ne face să înțelegem mai detaliat aspectele tiraniei care transformă acest document, dincolo de unul confesiv, într-unul care amintește, nu în puține detalii, despre realitățile sociale, politice și culturale din România postbelică:

„Nu degeaba îmi făcusem din deținuți, lagăre și închisori lectura și preocuparea mea cvasicotidiană, aveam toate amănuntele la îndemână pentru a-mi imagina inimaginabilul: ea în închisoare” (Lovinescu 2008, 40).

Însă nici aceste memorii nu sunt într-un totu lipsite de incertitudinile autoarei. De pildă, Monica Lovinescu înțelege atât necesitatea, cât și piedicile demersului pe care îl întreprinde, ca o consecință, în mod surprinzător, nu a memoriei de această dată, ci a importanței pe care acest document ar trebui să îl aibă nu doar la nivel personal, ci la nivelul întregii generații din care a făcut parte, lucru pe care îl afirmă și Cristina Cioabă, aceasta constatând că *La apa Vavilonului* a fost „scrisă anume pentru a-i reda unei generații, cea a exilului atât extern, cât și intern, prea greu lovită de istorie, trecutul” (Cioabă 2023, 371). Caracterul (auto)biografic și cel memorialist îndeplinesc, așadar, împreună, o funcție de păstrare atât de necesară a memoriei, precum și un proces de permanentizare a „neuitării”, în și dincolo de biografic: „Când intervine în aceste pagini câte un <etc.>, de vină nu-mi este memoria (ea îmi zumzăie încă de amintirea lor), ci graba cu care mă străduiesc să refac un itinerar. Nu numai al meu” (Lovinescu 2008, 205).

Nu în ultimul rând, se cuvine să menționăm și apariția unui document despre care putem afirma că prezintă o semnificativă dimensiune (auto)biografică, și anume albumul de artă *Monica Lovinescu: O viață, o voce, un destin* (Humanitas, 2023). De la fotografii din arhiva personală până la note informative din arhivele Securității, albumul pare că își propune să ofere o nouă incursiune în opera și, mai cu seamă, viața Monicăi Lovinescu, pe care o prezintă exhaustiv. Chiar dacă este prezentat ca fiind un album centenar, întrebarea rămâne: putem discuta despre un album de artă ca fiind un document cu caracter biografic? În fond, fotografiile din arhiva personală, documentele din dosarul Securității și imaginile care ne prezintă mai degrabă persoana Monica Lovinescu decât autoarea – deși ar putea fi aici altă discuție care să lămurească dacă există, într-adevăr, o diferență între cele două – ilustrează, de la aparenta intenție la execuție, o veritabilă demonstrație de creație cu spirit biografic, menită să trădeze mai degrabă un gest de păstrare a memoriei, de la mediul textual până, mai cu seamă, cel vizual, rezultatul fiind, în mare parte, același.

Încercarea de a ilustra diferite aspecte ale criticii biografice, precum și ale jurnalului ca gen aflat la granița dintre ficțiune și nonficțiune, a avut loc pentru a descoperi unde anume se situează, din punctul de vedere al perspectivelor (auto)biografice și memorialistice, scrierile Monicăi Lovinescu (sau cele despre Monica Lovinescu). În acest sens, putem afirma că diversitatea și fluiditatea formelor și reprezentărilor dimensiunii biografice cuprind și forme mai puțin convenționale – de la jurnale și memorii până la „albumul de artă” (albumul centenar), care cuprinde note conspirative, dosare al Securității, poze din arhiva personală a scriitoarei și altele.

Referitor la jurnale și memorii, așa cum afirmă Mihalea Nicoleta Burlacu, „Monica Lovinescu are intenția clară și declarată de a lăsa viitorului o memorie a trecutului în speranța că timpul irepetabil poate fi asumat” (2014, 234). În cazul jurnalelor și memoriilor Monicăi Lovinescu, putem afirma, pentru a concludă această lucrare, că, privind suma tuturor elementelor menționate anterior, contextul cultural, istoric și politic legitimează și aduce împreună dimensiunea (auto)biografică, respectiv pe cea a criticii biografice. În acest caz însă, o separare a scriitorului de textul scris, luând în calcul contextul amintit anterior, devine aproape imposibilă; scrierile Monicăi Lovinescu trădeză tocmai „pactul autobiografic” de care aceasta încearcă să se „delimiteze”, fapt care poate nu are neapărat efectul scontat. Astfel, „autenticitatea” jurnalului ori a memoriilor Monicăi Lovinescu, deși chestionată chiar de autoare înseși, este „trădată” chiar de scopul acestora – jurnalul scris „pentru alții” devine și un prilej de analiză a sinelui, respectiv a contextului socio-cultural care i-a determinat parcursul personal și profesional. Scrierile Monicăi Lovinescu izbutesc să redea atât biografia personală a acesteia – de la memorii la jurnal – cât și „biografia” unei întregi generații de scriitori și intelectuali persecutați, sub o formă sau alta, de regimul comunist. Din acest punct de vedere, putem spune că scrierile Monicăi Lovinescu, plasate între dimensiunea (auto)biografică și memorialistică, vizibil influențate de implicarea acestora în istoria României de secol al XX-lea, și-au îndeplinit scopul, amprenta ei asupra culturii române rămânând, în continuare, incontestabilă.

Referințe bibliografice

- Anderson, Linda. 2001. *Autobiography*. The New Critical Idiom. London: New York. Routledge.
- Burlacu, Mihaela Nicoleta. 2014. *Monica Lovinescu. O voce a exilului românesc*. Prefață de Lăcrămioara Petrescu. Iași: Institutul European.
- Cioabă, Cristina. 2003. *Monica Lovinescu: O viață, o voce, un destin: Album centenar*. București: Humanitas.
- Crihană, Alina. 2013. *Sub Semnul „Est-eticii”: Monica Lovinescu, Între „Jurnalele Indirecte” și Jurnalul Esențial*, in „Studia Universitatis Petru Maior”, Philologia 14, pp. 175-187.
- Eakin, Paul John. 1992. *Touching the World: Reference in Autobiography*. Princeton University Press.
- Gottfried, Rudolf. 1967. *Autobiography and Art: An Elizabethan Borderland*, in Damon, Phillip (ed.) *Literary Criticism and Historical Understanding – Selected Papers from the English Institute*. New York, London: Columbia University Press. pp. 109-134.
- Guerin, Wilfred L., Labor, Earle, Morgan, Lee, Ressen, Jeanne C., Willingham, John R., 2005. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. Fifth Edition. New York, Oxford: Oxford University Press.

- Lovinescu, Monica. 2010. *Jurnal esențial*. Ediție de Cristina Cioabă. Prefață de Ioana Pârvulescu. București: Humanitas.
- Lovinescu, Monica. 2008. *La apa Vavilonului*. București: Humanitas.
- Simion, Eugen. 2001. *Ficțiunea jurnalului intim, Vol. 1: Există o poetică a jurnalului?*. București: Univers Enciclopedic.
- Vizireanu, Daniela. 2022-2023. *Political Hegemony Over the Public Intellectual in Communist Romania: Monica Lovinescu and Her Misrepresented Portrayal in the Print Press*, in „Synthesis”, 1–2 (XLI–XLII), București, pp. 94–100.

Dumitru TUCAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara) | **Eugen Ionescu, biograf**

Abstract: (Eugene Ionescu, Biographer) Most critics who have studied the complete works of Eugène Ionesco have noted a unified vision and organic connections between his early writings in Romanian and his mature works in French. This coherence stems from the young Ionesco's dedication to a project centered on the pursuit of aesthetic and existential authenticity. This quest defined his early iconoclastic stance against the clichés of “literature” and cultural “myths.” In *Nu* (*No*, 1934), this critical attitude targets prominent figures of Romanian literature, whom he accused of lacking authenticity. Another significant work from this period is his “biography” of Victor Hugo, first serialized in the cultural journal *Ideea Românească* (1935–1936) and largely unknown until the 1970s. In this text, the young Romanian critic dismantles the ‘statue’ of the celebrated French poet – a central figure of French and European Romanticism – through a narrative that blends historical documentation, playful imagination, and a demythologizing approach. This presentation will examine the intricate details of this early work by Ionesco, interpreting it as a specific variant of the biographical genre: the antibiography.

Keywords: *Eugene Ionesco, antiliterature, antibiography, Victor Hugo, demythologization.*

Rezumat: Majoritatea criticilor care s-au ocupat de totalitatea operei lui Eugen Ionescu (Eugène Ionesco) au observat unitatea de viziune a acesteia și legăturile organice ale operei de tinerețe, scrisă în limba română, cu cea de maturitate, scrisă în franceză. De fapt, această unitate remarcabilă a creației sale se naște odată cu adoptarea de către tânărul Ionescu a unui proiect de căutare a autenticității estetice și existențiale, care-i va defini încă de la început atitudinea iconoclastă față de locurile comune ale „literaturii” sau față de „miturile” culturale. Dacă în *Nu* (1934) această atitudine se va manifesta în raport cu numele mari ale literaturii române, acuzate de lipsă de autenticitate, un alt text de proporții semnificative al lui Ionescu din această perioadă este o „biografie” a lui Victor Hugo, publicată pentru prima dată în revista *Ideea românească* (1935-1936) și rămasă necunoscută până în anii ‘70. Aici, tânărul critic român demolează, prin intermediul unei scriituri care combină documentul istoric, forța imaginației ludice și predispoziția demitizatoare, statuia celebrului poet francez, unul dintre miturile puternice încă ale romantismului francez și european. Discutând detaliile complexe care circumscriu această operă de tinerețe a lui Ionescu, prezentarea va analiza această scriere ca variantă specifică a genului biografic: antibiografia.

Cuvinte-cheie: *Eugen Ionescu, antiliteratură, antibiografie, Victor Hugo, demitizare.*

Ionescu înainte de Ionesco¹

Înainte de a deveni Eugène Ionesco, „marele dramaturg francez de origine română”, acesta a fost tânărul scriitor român Eugen Ionescu. Activitatea literară de tinerețe a acestuia, dominată de căutări febrile în direcția autodefinirii culturale literare și existențiale (cf. Tucan 2015a), s-a concentrat în mod deosebit asupra poeziei, prozei confesive și, mai ales, a criticii literare, spații de desfășurare în care a demonstrat mai ales o atitudine experimentală și iconoclastă, de o originalitate remarcabilă, ale cărei dominante au fost deconstrucția convențiilor și contestarea normelor estetice dominante.

Debutul poetic al lui Ionescu este marcat de publicarea în 1931 a volumului *Elegii pentru ființe mici*. Structurat în două secțiuni, *Elegii pentru ființe mici* și *Elegii groțesti*, micul volum reunește douăzeci de poeme care se remarcă printr-o combinație singulară între bocetul tradițional și lamentația naivă, ambele reinterpretate printr-o estetică ludică și ironică. Ionescu redefinesc aici genul elegiac, aducându-l într-o zonă a „imaginilor brute, copilărești”, în care expresivitatea poetică devine deliberat crudă și neconvențională. Această abordare a fost interpretată pe bună dreptate de critica literară drept o „reevaluare ironică a genului elegiac” (Hamdan 1998, 68) cu ajutorul unor tehnici vag parodice, care subminează gravitatea asociată în mod tradițional acestei formule lirice. Marin Mincu (1995, LVI) descrie aceste poeme ca expresii ale unui „automatism infantil” care generează un „limbaj absurd” ce sugerează o tentație experimentală timpurie cu mecanismele absurdului, mecanisme care vor defini ulterior opera sa dramaturgică. Acest debut liric trebuie înțeles nu doar ca o simplă încercare poetică, ci ca o manifestare a unui spirit artistic preocupat de demitizarea și deconstrucția formelor estetice consacrate. Deși plasat în zona liricii experimentale, *Elegii pentru ființe mici* anticipează nu numai temele centrale ale întregii opere a lui Eugen Ionescu – o fascinație pentru absurd, o respingere a convenționalului și o căutare obsesivă a autenticității, toate subsumate unui demers creativ inovator –, ci și o energie creativă de natură subversivă, îndreptată împotriva formelor expresive rigide. Această energie creativă este caracterizată de o voință de a provoca și de a interoga nu doar limitele literaturii, ci însăși relația dintre limbaj și emoție, dintre formă și sensibilitatea autentică.

Acest debut liric a făcut ca în opera românească de factură literar-creativă a lui Ionescu să domine apetitul pentru lirismul experimental sau pentru scriitura „confesivă”. Încercările de proză narativă – fragmente de jurnal sau încercări de roman –, manifestate fragmentar și răspândite prin revistele literare ale vremii (ca de exemplu *Rampa* sau *Herald*²) stau sub același semn al explorării autenticității, reflectând o

¹ Împrumut această formulă de la titlul cărții Alexandrei Hamdan (1998), o remarcabilă și densă analiză a operei de tinerețe a lui Ionescu.

² În 1990 Mariana Vartic adună într-un volum intitulat *Eu opera de tinerețe a lui Ionescu*. Pe lângă textele deja cunoscute și discutate în Franța la acea vreme, precum volumul de poeme menționat anterior, piesa *Englezește fără profesor* (varianta românească a *Cântăreței chele*) și anti-biografia lui Victor Hugo (pe care o vom discuta în acest studiu), editoarea antologhează proză scurtă, fragmente de roman, bucăți de

permanentă oscilație între confesiune și ironie, între observație sinceră și deconstrucția deliberată a discursului literar. Mai mult decât atât, teatrul nu intră deloc în vederile tânărului scriitor, care scrie despre această formă artistică într-o cheie vizibil negativă. Această aversiune față de teatru este exprimată în mod direct în articole precum *Despre melodramă* (publicat în revista „Zodiac”, martie 1931) și *Contra teatrului* („Naționalul”, nr. 37, 24 iunie 1934)¹.

Trebuie remarcat și faptul că în volumul *Nu* din 1934 discursul criticului literar este amestecat cu fragmente confesive. Introducând în discuție acest fapt trebuie să facem precizarea că parte importantă a activității culturale de tinerețe a lui Eugen Ionescu este aceea de critic literar. Începând din 1930, Ionescu a desfășurat o intensă activitate publicistică, semnând cronici și eseuri de opinie literară și culturală în reviste de prestigiu ale vremii, precum „Rampa”, „Fapta”, „Facla”, „Vremea”, „Ideea românească” și „Viața literară” (texte ulterior antologate în volumul *Război cu toată lumea*, 1992).

Debutul său editorial în critica literară este reprezentat de volumul *Nu* (Ed. Vremea, 1934), o lucrare în care tânărul Ionescu își afirmă cu fermitate poziția iconoclastă față de convențiile literare și estetice ale epocii. Stilul său este caracterizat de un verb tăios, asociat cu atitudini demitizatoare în raport cu literatura consacrată, pe care o abordează dintr-o perspectivă polemică și critică. *Nu* devine astfel un manifest împotriva falsității și convenționalismului în artă, afirmând un ideal estetic ale cărui cuvinte-cheie sunt *autenticitatea* (existențială și culturală), *experimentul* și *insolitul* (Tucan 2015a, 41 ș. urm.). E centrală în *Nu* viziunea de tip experimental despre critică, artă și existență, viziune construită de-a lungul afirmațiilor că acestea trebuie să fie în căutarea constantă a „autenticității” – atât culturale, cât și existențiale. Această perspectivă, ce respiră aerul de familie al pronunțărilor de factură modernistă din anii interbelici europeni, reflectă mai ales influența exercitată asupra sa de filosofia lui Benedetto Croce (*ibid.* 44-46), care susținea că arta este rezultatul unei alianțe organice dintre intuiție și expresie. În spiritul acestei perspective, Ionescu respinge arta simulației, arta facilă care recurge la retorică și artificii, pledând pentru o expresie artistică adecvată emoției autentice și pentru „noutatea absolută”. Această orientare critică dublată de o viziune existențială unitară susține ideea de existență insolită (autentică) și expresie artistică insolită (autentică), ambele fiind principii centrale în demersul său intelectual de tinerețe, care vor putea fi regăsite și în dramaturgia sa postbelică, care poate fi interpretată în cheia unei metateatralități interrogative, adică a unui mod de a demonta convențiile teatrale și de a pune în discuție însăși natura teatralității (cf. Tucan 2015a).

jurnal și de carnet intim, care ne oferă o imagine bună a acestui apetit confesiv al tânărului autor în devenire (Ionescu 1990).

¹ Deși aceste texte nu au fost incluse în volumele antologice ulterioare, precum *Război cu toată lumea* (Ionescu 1992, I, II), ele au fost analizate în detaliu de Gelu Ionescu (1991, 120-127), care le consideră reprezentative pentru ceea ce poate fi interpretat drept o „platformă program” a unei estetici a insolitului.

E, în esență, o viziune antiliterară¹, înțelegând prin aceasta refuzul unui mod anterior (dominant și eșuat în convenție) de a face literatură și apelul la energiile experimentului, capabile să nască noi forme sau teritorii ale literarului. În mai toate articolele critice din tinerețe Eugen Ionescu plusează în direcția „antiliterarului” generator de autenticitate. Dăm un exemplu relevant, din această perspectivă, care are legătură cu un alt important scriitor inovator al perioadei, M. Blecher. Acesta publică în 1936 *Întâmplări în irealitatea imediată*, o proză de tip confesiv, vag asociată genului romanesc, în care „eu” dă glas unei aventuri a interiorității care se reconstruiește neîncetat prin perspective defamiliarizatoare asupra lumii. Volumul este bine primit de critica literară românească, mai ales de criticii tineri care, având ei înșiși o viziune radical modernă asupra literaturii, admiră mai ales ineditul tonalității confesive, tematizarea bizară a percepțiilor și sensibilitatea ieșită din comun. Unul dintre cei mai entuziaști recenzenți este Eugen Ionescu, care admiră conturul dat unei „experiențe interioare atât de puțin comună” și procesul care dezvăluie o „realitate fantastică a lucrurilor” care, pentru tânărul critic, „nu este decât punctul ultim al unei lucidități acide” (Ionescu 1992, I, 277). În 1937 Blecher publică un al doilea volum, mult mai aproape de structurile canonice ale romanului, *Inimi cicatrizate*. Chiar dacă și în acest roman rămân vizibile pulsunile biografice și confesive blecheriene, se poate observa dorința autorului de a se supune constrângerilor literare ale epocii și de a-și înscrie literatura narativă în tradiția discursivă a genului romanesc. Romanul își asumă instrumente și un mod de organizare și structurare textuală mai degrabă tradiționale (voce narativă heterodiegetică, sintaxă continuă a episoadelor narative, încercarea de a da contururi tipologice personajelor etc.). Același Eugen Ionescu care se entuziasmasse odată cu apariția primului roman etichetează pe acesta drept o nereușită tocmai din cauza „concesiilor făcute literaturii”, notând în același timp o asemănare deloc onorantă cu *Muntele Vrăjit* al lui Thomas Mann (Ionescu 1992, I, 302-303²).

Victor Hugo de Eugen Ionescu

Sub același semn al iconoclastiei și antiliterarului stă și schița de biografie a lui Victor Hugo, unul dintre textele importante ale operei de tinerețe a lui Eugen Ionescu. Publicată inițial în revista „Ideea românească”, anul I, nr. 2-4 (iunie-august 1935), cu titlul *Victor Hugo*, și continuată în nr. 5-10 (septembrie 1935 – februarie 1936) sub titlul *Victor Hugo sau vicisitudinile geniului*, această lucrare marchează o perspectivă irreverențioasă și subversivă asupra figurii titanului literaturii romantice franceze. Proiectul pare să fi fost inițial unul amplu. Revista „Facla” (1935-1936) anunță intenția lui Ionescu de a dezvolta această schiță într-o biografie satirică ce urma să fie intitulată *Victor Hugo sau geniu, amor, nebunie și moarte/ Viața solemnă și ridicolă a lui Victor Hugo sau Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* (cf. Ionescu 1972, 30). Într-o

¹ Despre conceptul de *antiliteratură* a se vedea Marino 2000, 133 și urm.

² Pentru aceste detalii despre receptarea lui Blecher de către Eugen Ionescu, a se vedea Tucan 2015b, 350-352.

tonalitate ironică, un articol publicat în „Facla” (9 iulie 1936) menționează că: „Eugen Ionescu, colaboratorul nostru, profesor de limba franceză la Cernavodă... lucrează la *Viața și moartea lui Victor Hugo*. Dacă autorul *Mizerabililor* n-ar fi nemuritor, l-ar putea ucide eminentul critic. Așa însă, bietul Ahasverus va scăpa neatins...”. Această observație surprinde nu doar caracterul iconoclast al abordării lui Ionescu, ci și potențialul demitizator al proiectului.

Deși proiectul nu va fi finalizat, iar „biografia” rămâne într-o formă neterminată, lucrarea va fi redescoperită în anii 1970. Gelu Ionescu publică o mare parte a textului în revista „Secolul 20” (nr. 2[133]/1972), sub un titlu ce se va impune ulterior: *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*. Acest text devine rapid cunoscut în cercurile ionescologilor, părand să reafirme geniul jucăuș, parodic și ireverențios al celui care în momentul respectiv e unul dintre marii dramaturgi moderni ai lumii. Traducerile ulterioare au întărit receptarea internațională a acestui text, care a fost publicat în limba franceză cu o miniprefață a autorului (*Hugoliade*, Gallimard, 1982), iar mai târziu în italiană (1985), germană (1985), engleză (1987) și spaniolă (2005). *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, cum va fi cunoscut de aici încolo textul, exemplifică perfect tendințele unitare ale unei viziuni specifice ionesciene de a submina autoritatea canonică printr-o viziune polemică.

Receptarea acestui text de tinerețe redescoperit în anii ‘70 a fost direcționată de evidențele sale totodată provocatoare și nonconformiste. Criticii au remarcat în primul rând dimensiunea iconoclastă și contribuția timpurie a acestuia la definirea unei estetici radicale, orientate împotriva convențiilor literare consacrate. De exemplu, Gelu Ionescu (1972, 30) descrie textul drept o „pseudobiografie”, subliniind caracterul său parodic și subversiv. Ionescu, spune exegetul său, folosește biografia pentru a ataca „mentalitatea artistică conservatoare” (Ionescu 1972, 33) și pentru a submina mitul scriitorului genial. Acest demers este văzut în mod natural ca o prelungire a volumului *Nu* (Rodriguez 2009; Curta 2010), având aceeași dimensiune critică și anticanonică. Critica excesului retoric și a „monstruozității geniului” (Hamdan 1998, 43) pare că definește această lucrare, în care stilul parodic se îmbină cu dimensiunea eseistică, creând un hibrid între „roman parodic” și „eseu polemic” (Cubleșan 2010, 25). Dar critica a observat aici și o perspectivă personală a viitorul dramaturg asupra lui Hugo, pentru că textul reprezintă, de asemenea, un punct culminant al demersului său polemic din perioada românească, în care „dă frâu liber, pentru ultima dată aparent, persoanei sale comice, de bufon care demontează locurile comune ale literaturii” (Rodriguez 2009, 29). Pentru Ionescu, Hugo reprezintă prototipul „<omului de litere> cum nu voia în nici un caz să devină” și pe care îl „exorcizează” cu ironie și sarcasm, remarcă și fiica dramaturgului, Marie-France Ionesco (2003, 94-95). Nu în ultimul rând critica s-a pus de-acord că textul reprezintă „hugofobia” lui Ionescu – în fapt o alergie la hugolatrică –, manifestată prin disprețul față de poezia [i.e. literatura] retorică, considerată lipsită de autenticitate și de sinceritate. Textul construiește, în deplin acord cu tendințele de tinerețe ale lui Ionescu, o viziune profund iconoclastă și antiliterară, în

care exagerările stilistice și artificiile retorice ale lui Hugo sunt deconstruite și ridiculizate, fiind plasate într-o zonă a banalității și a ridicolului.

Contextul publicării

Textul e publicat în contextul sărbătoririi semicentenarului morții lui Victor Hugo (1885). În spațiul românesc acest moment jubiliar nu e foarte vizibil, deși există câteva acțiuni culturale care marchează momentul pe parcursul anului 1935. De exemplu, în „Lumea” din 23 mai 1935, profesorul Nicolae I. Popa menționează celebrarea semicentenarului la Iași, cu ajutorul Misiunii Universitare Franceze. „Adevărul literar și artistic”, în ediția din 28 aprilie 1935, dedică un chenar publicitar unei noi ediții a romanului *Mizerabilii*, tradus integral și „fidel după original” în limba română, ca parte a omagierii lui Victor Hugo. „Rampa”, în ediția din 18 decembrie 1935, anunță un „spectacol excepțional” la Teatrul Național cu drama *Ruy Blas*, pus în scenă special pentru marcarea celor 50 de ani de la moartea scriitorului. Aceste evenimente, deși izolate, reflectă ecouri ale contextului jubiliar francez, fără a reprezenta ceva special, în ciuda faptului că Victor Hugo, ca element canonic al unei culturi de prestigiu apropiate de cultura română, reprezentase o influență importantă pentru scriitorii români de sfârșit de secol XIX și început de secol XX. Așa cum observă Elena Petrea (2009), în secolul al XIX-lea receptarea lui Victor Hugo în România este făcută în cheie constructivă. Primele traduceri, realizate de Constantin Negruzzi, au fost publicate între 1839 și 1841 în reviste precum „Albina românească” și „Curierul românesc”, iar ulterior au fost reunite într-un volum apărut în 1845. Aceste traduceri, deși inegale, au avut un rol important în modernizarea limbii literare românești. Tot în această perioadă, figura lui Victor Hugo este percepută ca emblematică pentru romantism, iar ideile sale despre misiunea socială a artei au influențat autori precum Ion Heliade-Rădulescu și Cezar Bolliac. Pe lângă poezie, teatrul hugolian a atras și el atenția scriitorilor români, contribuind la dezvoltarea unei viziuni dramatice moderne. Figuri importante precum Mihai Eminescu sau I. L. Caragiale au avut opinii divergente despre Hugo, evidențiind atât forța reprezentativă a operei sale (Eminescu), cât și limitele sau lipsa de autenticitate a acesteia (Caragiale). În ansamblu, Hugo a fost recunoscut ca un simbol al eliberării spiritului și al modernizării culturale, iar operele sale au fost utilizate pentru a răspunde nevoilor de afirmare a identității culturale românești. Vocile negatoare, precum cea a lui Caragiale (*Câteva păreri*, 1896), sunt mai degrabă marginale însă până în perioada interbelică, când ele se întesesc.

În spațiul cultural francez această ambivalență era vizibilă de mai multă vreme, fiind amplificată de contextul dezvoltării unei estetici moderne, dominate de o lipsă de apetit viscerală față de emfaza literaturii hugoliene. În timp ce Franța oficială și „instituțională” îl respecta ca pe un vârf al canonului literar național și îl aprecia pentru republicanismul său din a doua parte a vieții, atitudinea intelectualilor nonconformiști sau moderniști era fundamental diferită. Pentru aceștia din urmă, Hugo reprezenta o întrupare a „poeticii excesului” (cf. Eco 2017, 173 ș. urm.), o literatură dominată de o retorică grandilocventă, de obsesia cantității și de un romantism zgomotos și emfatic.

Spre exemplu, când în 1902 a răspuns la un chestionar care privea identificarea celui mai mare poet francez, André Gide a răspuns: „Hugo, hélas!”. Această formulă, care reia una dintre interjecțiile preferate ale lui Hugo, e atât admirativă, cât și ironică, reflectând ambivalența cu care Gide și contemporanii săi priveau opera lui Hugo. Deși Gide recunoștea măiestria lui Hugo în mânuirea ritmurilor poetice, a fost în repetate rânduri sceptic față de emfaza și grandilocvența stilului hugolian (O’Brien 1964, 555-556¹).

De asemenea, cei atenți la „tezele” operei hugoliene îi reproșau demagogia fals profetică, dar mai ales oportunismul său politic. Extremele perspectivei critice sunt vizibile în lucrări, oarecum nedrepte, precum cea a lui George Batault, *Le pontife de la démagogie: Victor Hugo* (1934), care îl portretizează pe scriitor într-o lumină radical critică:

„Stilul profetic al lui Victor Hugo, asociat cu emfază lirică, repetiții și formule bombastice, a îmbătrânit, dar păstrează ceva minunat de adecvat <gândurilor> pe care le exprimă, conferindu-le întregul relief pe care îl merită. La poet există o putere de amplificare care face ca toate lucrurile pe care le exprimă să apară imediat enorme. Astfel mărite și parcă văzute la microscop, <ideile> demagogice se dezvăluie imediat în adevărata lor lumină: nu doar stupide și nocive, ci și grotesc de ridicole. Prezentate cu un entuziasm profetic ce atinge adesea delirul sau cu o solemnitate pontificală dintre cele mai bizare, gândirea demagogică capătă la Hugo aspecte de parodie. Stârnește râsul și, astfel, pierde o parte din nocivitate, ridiculizându-se, parcă, de la sine.” (Batault 1934, v-vi²)

Cuvintele lui Batault, despre care vom vorbi mai încolo, reprezintă un curent de gândire, chiar dacă nu unul dominant. Claude Farrère, unul dintre scriitorii populari ai momentului, ce va deveni membru al Academiei Franceze în 1935, îi scrie o scrisoare de apreciere lui Batault la apariția cărții:

„Nu am onoarea să vă cunosc, dar cartea dumneavoastră despre Victor Hugo este o carte admirabilă, pentru că arată la dumneavoastră un curaj rar. Victor Hugo a fost, fără îndoială, cel mai formidabil dintre imbecilii secolului al XIX-lea.” („La Grande revue”, 146/1934, 169).

¹ „De-a lungul jurnalelor sale voluminoase și în întreaga sa operă, Gide manifestă o afecțiune constantă pentru poetul liric Hugo, o lipsă de interes pentru romancier și un dispreț total față de dramaturg. În propria sa antologie de poezie franceză, alcătuită la vârsta de optzeci de ani, Gide susține că a depășit insistența tinerească asupra imperfecțiunilor lui Hugo și își exprimă o iritare acută față de cei care l-ar respinge fără discernământ”. (O’Brien 1964, 556).

² E adevărat faptul că George Batault e un intelectual conservator la limita reacționarismului. Umorile sale împotriva lui Victor Hugo au ca fundal umori antidemocratice.

Această ambivalență, vizibilă în spațiul cultural francez, a fost amplificată de contextul jubiliar al anului 1935, care a prilejuit celebrări oficiale și scrieri encomiastice care subliniau rolul lui Hugo în literatura franceză, dar și angajamentul său social sau democratic. Jubileul din 1935 nu doar că a evidențiat acest contrast, dar a scos la iveală și schimbarea de paradigmă estetică din epocă, una care valoriza mai degrabă autenticitatea și experimentul în detrimentul emfazei și al excesului retoric. Dualitatea atitudinală din Franța reverberează și în rândul scriitorilor români, vizibili fiind mai ales cei care refuză poetica hugoliană, considerând-o lipsită de autenticitate și ancorată într-o sensibilitate artistică depășită, prin aceste afirmații arătând distanțarea față de romantismul zgomotos al secolului al XIX-lea și prelungirile sale epigonice de secol XX. Generația tânără în mod particular este mai degrabă alergică la retorica grandilocventă care definește literatura lui Hugo. Această aversiune este bine ilustrată, de exemplu, de Anton Holban, care în 1935 publică două articole critice despre Hugo în revista „Vremea”. În cronica sa din 24 martie, dedicată piesei *Burgravii*, Holban denunță „filosofia burgheză” a operei și identifică „versuri defectuoase, improprietați sau inutilități”. Într-un alt articol, din 3 iunie 1935, scris în contextul semicentenarului, criticul subliniază „defectul esențial al versurilor lui Hugo: facilitatea”, acuzând o lipsă de subtilitate și alegerea aleatorie a imaginilor poetice. Holban rezumă această opoziție față de Hugo prin comparația sa cu noile paradigme estetice, afirmând: „Mallarmé și apoi Valéry ne-au dat o altă sensibilitate artistică.”

Antibiografia lui Victor Hugo

Eugen Ionescu duce mai departe perspectiva critică a lui Anton Holban, construindu-și propriul său discurs contestatar asupra figurii lui Victor Hugo. Dacă romancierul interbelic se limitează la o analiză ocazională și punctuală a operei, viitorul dramaturg extinde aversiunea față de poetica hugoliană înspre un demers ce implică și deconstrucția mitului literar. În numele noii sensibilități literare Ionescu acuză, precum alți scriitori și critici, lipsa de autenticitate a literaturii lui Hugo și excesul său retoric. Nou la el este faptul că percepe aceste deficiențe estetice ca fiind direct legate de caracterul moral al scriitorului. Ceea ce contestă însă Ionescu dincolo de arta literară e nu numai figura eroului cultural, ci și mitul cultural construit de posteritate. Cu siguranță că tânărul scriitor e la curent cu dezbaterile de actualitate din spațiul francez unde discursul intelectual e divizat între admiratorii lui Victor Hugo, ce-l considerau un simbol național și un reper al literaturii romantice, și detractorii săi, care vedeau în el un exponent al unei estetici desuete. Ionescu se aliniază în mod explicit celei de-a doua categorii, și o face într-un mod provocator, împrumutând unul dintre instrumentele istoriei literare – biografia – pentru a o calibra metodelor sale demitizatoare.

Primul pas este documentarea. În acest sens, Ionescu folosește lucrări biografice consacrate pentru a extrage, în legătură cu Victor Hugo, fapte de istorie personală, relatări ale celor care l-au cunoscut și documente care să-i permită ipotezele de

interpretare. Pentru că ceea ce va rezulta din demersul lui Ionescu, va fi o interpretare a vieții lui Hugo în cheie parodică. A fost demonstrat cu argumente solide (Rodriguez 2009) că principalul reper biografic utilizat este biografia scrisă de Raymond Escholier, *La Vie glorieuse de Victor Hugo* (1928). În textul lui Ionescu, Escholier e invocat direct ca „biograf cretin” al lui Hugo (Ionescu 1992, II, 17), această formulă arătând deschis modul „parodic” de poziționare al tânărului biograf. Dar mai putem observa legături cu alte biografii, unele invocate explicit, altele nu. Printre scrierile biografice invocate explicit se regăsesc *Victor Hugo intime* de Alfred Asseline (1885), *Victor Hugo* de Edmond Biré (în trei volume, acoperind cronologic diferitele perioade ale vieții scriitorului), *Les amours d'un poète* de Louis Barthou (1920). Altele, ca de exemplu *Victor Hugo à Guernesey* de Paul Chenay (1902), sau *Une maîtresse de Victor Hugo* de Hector Fleischmann (1912), sunt vizibile implicit în procesul de coroborare a detaliilor de către Eugen Ionescu. Toate aceste surse, însă, nu sunt citate cu deferență, ci devin materia primă a unei deconstrucții ironice și parodice.

Cel de-al doilea pas este acela al structurării ansamblului narativ. Ionescu selectează o cronologie a momentelor „ridicole” sau „imorale” din viața lui Hugo pentru a submina figura acestuia, transformându-l într-un **antierou**, iar textul său într-o **antibiografie**. Printre aceste episoade se numără „episodul odei” (episodul mamei suferinde) din 1819, călătoria incognito în Pirinei cu amanta Juliette Drouet în 1843, moartea fiicei sale Leopoldine și falsificarea datării unor poeme despre suferința pierderii, prietenia „burgheză” cu Ludovic-Filip, și culminează cu flagrantul delict de „conversație criminală” (i.e. adulter) din 1845. Toate aceste episoade sunt reinterpretate de Ionescu printr-o întorsătură ironică, dezvăluind mecanismele retorice și narative care, în mod tradițional, le-au investit cu valoare eroică sau tragic-romantică. Travestiul burlesc (Bahtin 1974¹) devine un instrument central prin care momentele vieții lui Hugo, anterior citite în cheie eroic-mitologică sau tragic-romantică de biografi precum Escholier, sunt reimaginate cu accente îngroșat parodice. Este accentuat și de contrastul dintre banalul (a se citi derizoriul cu efecte comice) biografic imaginat de Ionescu și emfaza grandioasă a versurilor hugoliene, citate în cele mai (ne)potrivite momente de antibiografal malițios. Este semnalat falsul datărilor poemelor considerate mărturii ale suferinței poetului. Nu de puține ori narațiunea biografică e întreruptă de reflecția aforistică despre „iluziile literaturii” și „micimea figurii poetice”.

„Episodul odei”, de exemplu, este restructurat narativ astfel încât să devină un exemplu al vanității și insensibilității lui Hugo:

„Astfel, odată, grav bolnavă, este vegheată de Victor, adolescent. Victor Hugo sta tot timpul la căpătâiul mamei bolnave și nu mai avea timp să facă poezii. Sophie, palidă, își întoarce capul spre el și face efort să vorbească:

¹ Pentru Mihail Bahtin (1974, 332 și urm.) burlescul e o categorie a comicului care pune în contrast imaginea eroică cu „momentele uzuale și material-corporale”. În cazul burlescului, „râsul implică și o notă răutăcioasă, izvorâtă din degradarea imaginilor sublime”.

- O..., spune ea cu voce stinsă.
- De l'eau?, întreabă Victor, crezând că Sophie cere apă.
- Nu. O – da.
- Oda?
- Da. Oda pe care trebuie s-o prezinți pentru premiul Academiei din Toulouse!

Ai scris-o?

- Nu.
- Scrie-o aici, acum, îi spune ea cu voce stinsă.

Și Victor, supunându-se, scrie, la căpătâiul acelui personaj hugolian, lucruri care nu aveau nicio legătură cu realitatea momentului:

*Je voyais s'élever dans le lointain des âges,
Ces monuments, espoirs de cent rois glorieux...*

Și Oda «sur le rétablissement de la statue de Henri IV» a restabilit-o pe Sophie, care, cu ocazia aceasta, nu a mai murit.” (Ionescu 1992, II, 8-9)

Spre deosebire de biografia reverențioasă a lui Raymond Escholier¹, care descrie scena ca pe o demonstrație de loialitate filială și geniu poetic, Ionescu prezintă momentul ca pe o ilustrare a dependenței patologice de glorie a tânărului poet, manifestată încă de la începuturile carierei sale. E astfel expusă goliciunea retorică a literaturii lui Hugo prin evidențierea disonanței dintre idealurile literare și substanța umană precară a creatorului. Aceeași strategie se regăsește și în episoadele ulterioare, cum ar fi călătoria cu Juliette Drouet sau moartea accidentală prin înecare a fiicei Leopoldine, unde „eroismul” și „autenticitatea” sunt demontate printr-o reinterpretare critică și sarcastică, care e raportată apoi la întreaga operă:

„Mai târziu, și toată viața, așa va face Victor Hugo: poezii, literatură, elocvență la periferia marilor dureri, independente de dureri și de marile evenimente ale vieții. Începe de pe-acum școala insensibilității și a vanității. Va pierde absolut toate ocaziile de-a trăi gravele experiențe și suferințele lui vor fi, de azi înainte, false și literare. Nu-și va aparține niciodată. Va fi condamnat la insensibilitate și

¹ Iată cum e redat episodul la Raymond Escholier (1928, 58): „Trebuie să-și salveze mama, trebuie s-o vegheze; dar ea, de îndată ce delirul scade, se întoarce spre micuțul ei, spre cel mai mic:

– Și acea odă? Și Toulouse? Și „Crinul de aur”?

El atunci dă din cap:

– Mamă, Eugène a stat lângă tine noaptea trecută; e rândul meu acum să stau cu tine.

– Măine?

– Măine va fi prea târziu, mâine expiră termenul.

Atunci mama își cheamă fiul și îl ia în brațele ei slăbite:

– Vreau să obții crinul de aur. Lucrează, lucrează toată noaptea aceasta. Măine, îmi vei citi oda ta și voi fi vindecată. Măine, îți vei trimite oda la Toulouse.

Victor își pleacă fruntea. Se așază în fața mesei grele, visează, apoi se hotărăște. Ascultă... Începe să scrie...

*Je voyais s'élever dans le lointain des âges,
Ces monuments, espoirs de cent rois glorieux”.*

superficialitate; la vanitate, la iubire vicioasă de glorie, de aplauze, care-i vor cumpăra toate valorile spirituale.” (Ionescu 1992, II, 9)

Un alt episod al antibiografiei hugoliene pe care Eugen Ionescu îl transcrie în registru derizoriu și comic este acela al episodului flagrantului delict de adulter, petrecut în 1845, la Paris, într-un apartament din fundătura Saint-Roch. Faptele sunt simple, iar cele mai multe biografii le relatează într-o tonalitate neutră, în ciuda caracterului picant al întâmplării (ca de ex. Barthou 1920, 91). Incidentul a fost generat de suspiciunile unui pictor cunoscut, Auguste Biard, care bănuia că soția sa, Thérèse, ar avea o legătură adulterină cu un actor. Soțul înșelat, împreună cu un comisar de poliție, o surprind pe Thérèse într-un flagrant de relație extraconjugală, dar nu era vorba despre un actor, ci despre însuși Victor Hugo, pair al Franței și membru al Academiei Franceze. Pentru a scăpa de consecințele legale ale situației, Hugo a invocat calitatea sa parlamentară, care îi asigura imunitate, evitând astfel o posibilă arestare, în timp ce Thérèse e arestată și supusă oprobriului public¹. La biografii copleșiți de figura impozantă a poetului francez, precum Escholier, episodul e tratat cu înțelegere complice. Acest lucru se vede și din atribuirea unor caracteristici negative soțului înșelat, numit Sganarelle², cât și din indiferența superioară arătată Thérèsei (Escholier 1928, 284-285). În schimb, la Ionescu, episodul este amplificat – are aproximativ patru pagini – într-o proză densă și dinamică, pusă sub semnul burlescului. Auguste Biard, soțul înșelat, primește un portret empatic, devenind o figură aproape tragică, definită de indignarea și neputința sa în fața infidelității și tupeului adversarului. Victor Hugo, în contrast, este portretizat veninos, ca un personaj ridicol și lipsit de demnitate. Momentul are ceva din tonalitatea farsei tragice din teatrul ionescian de mai târziu, cu detalii vii și o succesiune rapidă de acțiuni.

„Era în iulie. Camera îndrăgostiților avea fereastra înspre o grădină. Victor Hugo arăta cu mâna soarele, care era blond ca Tereza, florile, care aveau parfumul ei; frunzele și celelalte elemente decorative, poetice și romantice, care contribuiau la exaltarea amorului:

*L'infini tout entier d'extase se soulève.
Et, pendant ce temps-là, Satan, l'envieux, rêve. [...]*

[...] trezită din mijlocul admirației amoroase, Thérèse scoase un țipăt înfiorător [...]: Satan!! Satan!! [...] Nu era Satan. Era François-Auguste Biard, soțul indiscret și trouble-fête ca întotdeauna. [...] mișcând buzele așa, spuse unei alte fețe cu joben, care tocmai apărea: <Privește! Este sau nu flagrant delict?> Apoi, cu un timbru drăcesc, către liricii amanți: <V-am prins păpușelelor! Poeților> [...] Auguste Biard

¹ Incidentul nu a rămas necunoscut. Presa vremii l-a relatat pe larg, stârnind un scandal considerabil. Prietenii lui Hugo au încercat să minimizeze impactul evenimentului, iar Alphonse de Lamartine, cunoscut pentru generozitatea sa, i-a oferit sprijin moral (Barthou 1920, 91 și urm.).

² Sganarelle este un personaj din comediile lui Molière, cunoscut pentru trăsăturile sale caricaturale – un soț gelos, ridicol, excesiv în suspiciuni și reacții.

privi în jur. Țipă de mânie: <Mizerabilul! Unde-i mizerabilul!!> [...] Victor Hugo era sub pat. [...]

<Domnule comisar, sunt domnul viconte Victor Hugo, membru al Academiei Franceze și pair de Franța. În calitate de pair, sunt inviolabil.>” (Ionescu 1992, II, 44-45)

Abordarea teatrală a scenei de către Ionescu, densificarea ei grotescă, valorizarea implicită a personajelor (cu Hugo devenit personajul cel rău) destramă contururile mitului, arătând goliciunea morală și lașitatea din spatele figurii eroice. Imaginea lui Victor Hugo devine aceea a unui antierou prins în mecanismele propriului ridicol și reflectă perfect intenția lui Ionescu de a demonta mitul cu mijloace ludice și de a-l dezvălui drept o construcție artificială.

Intermezzo: biografia și literatura

Biografia este o formă de narațiune istorică ce își concentrează atenția asupra unui individ, de regulă o personalitate istorică, considerată fie o cauză directă a unor evenimente importante, fie un martor privilegiat al urmelor lăsate de istorie în politică, arte, literatură, religie etc. Deși are rădăcini în preocuparea istoriografiei antice și medievale de a prezerva memoria vieților personalităților, fie pentru a le glorifica, fie pentru a transmite lecții morale, această formă de relatare istorică personalizată poate avea, totuși, o dublă situație. Se poate plasa, pe de o parte, în domeniul excepționalului, rezultând acel tip de biografie care se concentrează pe figurile marcante ale unei epoci și pe realizările lor capabile să modeleze cursul istoriei. Se poate plasa, pe de altă parte, în domeniul obișnuitului. Acest lucru este vizibil mai ales în microistorie¹, perspectivă ce valorifică detalii aparent marginale ale vieții cotidiene pentru a oferi o imagine a comunicării dintre istorie și energiile individuale ale vieții obișnuite.

Biografia critică sau literară se situează în domeniul excepționalului, concentrându-se asupra vieții personalităților creatoare și explorând modul în care experiențele personale, contextul istoric și circumstanțele socio-culturale ale autorului se reflectă în operă, construind o legătură de cauzalitate între viață și creație. Această formulă s-a consolidat în studiul literaturii odată cu emergența metodelor istoriei literare pozitivistă (în a doua jumătate de secol XIX), acolo unde biografia devine un instrument analitic central. Autorul este conceput drept principiu ordonator al interpretării literare, iar opera este citită prin prisma experiențelor și trăsăturilor personale ale acestuia. Charles Augustin Sainte-Beuve² este cel care popularizează

¹ Despre micro-istorie a se vedea Giovanni Levi (2001, 97-119), Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller* (1992).

² Pentru o imagine a viziunii literare a lui Sainte-Beuve și a legăturilor sale cu istoria literară pozitivistă de sfârșit de secol XIX, început de secol XX a se vedea Welck 1976, 1979, Bratu 1974 (în special paginile 41-66). Pentru o perspectivă ceva mai recentă a se vedea Jefferson 2007, în special capitoul 6, *Sainte-Beuve: Biography and the Invention of Literary Criticism*.

ideea descoperirii autorului care se ascunde sub masca operei. Hippolyte Taine și Gustave Lanson adaugă dimensiuni importante acestei formule, susținând că înțelegerea biografiei – privită ca un cumul al destinului personal și al contextului istoric și cultural – oferă acces direct la esența operei. Această abordare permite cititorului să înțeleagă nu doar textul în sine, ci și circumstanțele creației sale. Biografia devine astfel un instrument al istoriei literare, utilizat pentru a lega destinul creatorului de legitățile „istorice” deterministe. Prin această prismă, viața autorului este privită ca un determinant direct al creației sale, stabilind o corelație între contextul existențial și opera literară (cf. Tucan 2007, 72-76). Pe deasupra, biografia critică devine și unul dintre instrumentele importante ale integrării canonice, în cheie eroică, a figurii „autorului”. Această instrumentalizare culturală a biografiei, specifică secolului al XIX-lea, duce la apariția unui produs secundar al biografiei critice, biografia romanțată, o formulă care se apropie de ficțiune prin integrarea unor tehnici literare precum spectacularizarea evenimentelor, accentuarea emoțională și idealizarea subiectului reprezentat. Biografia romanțată se îndepărtează de rigurozitatea factuală, transformând figura autorului sau a personalității istorice într-un personaj literar, cu trăsături accentuate, destin spectaculos și un parcurs idealizat. Biografia romanțată completează golurile narrative ale vieții „autorului” prin introducerea unor detalii imaginate, menite să facă povestea mai coerentă și mai atractivă.

O perspectivă utilă în discuția despre modurile biografiei ne poate aduce analiza istoriei ca formulă narativă făcută de Hayden White în celebra sa carte din 1973, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Acesta, analizând relația dintre istoriografie (dar și filosofia istoriei) și literatură în secolul al XIX-lea, observă că în narațiunile istorice se poate observa o dominantă de încadrare stilistică care face apel la utilizarea unor tropi retorici fundamentali care modelează interpretarea evenimentelor. White identifică patru moduri principale de reprezentare istorică, legate de patru tropi – metafora, metonimia, sinecdoca și ironia – fiecare fiind asociat cu o modalitate discursivă (reprezentationistă, reduccionistă, integrativă, negativistă), cu o formă de punere în intrigă (romanțare, tragedie, comedie, satiră), cu un tip specific de argument (formalist, mecanicist, organicist, contextualist), cu o ideologie (anarhică, radicală, conservatoare, liberală) și cu o tradiție filosofică și istorică (pentru care găsește exemple ilustrative). Redau în tabelul de mai jos o reprezentare a disocierilor lui Hayden White:

Trop	Mod	Punere în intrigă	Argument	Ideologie	Istoric	Filosof
Metaforă	Reprezentationist	Romanță	Formalist	Anarhistă	Michelet	Nietzsche
Metonimie	Reduccionist	Tragedie	Mecanicist	Radicală	Tocqueville	Marx
Sinecdocă	Integrativ	Comedie	Organicist	Conservatoare	Ranke	Hegel
Ironie	Negativist	Satiră	Contextualist	Liberală	Burckhardt	Croce

Dacă extrapolăm perspectiva lui Hayden White la formula biografiei literare de secol XIX și început de secol XX, observăm că, de exemplu, Sainte-Beuve teoretizează un mod reprezentanționist bazat pe romanțare, punând accent pe descoperirea geniului individual în operă (cf. Jefferson 2017, 113-134), rezultatul fiind ceea ce poate fi numit „biografie romantică”. Caracteristicile acesteia sunt, printre altele, cercetarea factuală, reconstrucția istorică a subiectului, explicația critică a relației dintre viață și creație. Reformulările pozitivistice ale istoriei literare (Hippolyte Taine, Gustave Lanson) au dus într-o direcție reducționistă această formulă, autorul fiind văzut ca expresie emblematică a tensiunii dintre energia creativă și contextul epocii. Rezultatul e o biografie de tip „academic” ce reflectă determinismul causal, asociind creatorul cu simptomele epocii sale și utilizându-l ca instrument de ordonare a construcției unui tablou al evoluției literare. Biografia romanțată, așa cum o construiește de exemplu Raymond Escholier în cazul lui Victor Hugo, e un corolar mai degrabă al biografiei reprezentanționiste de tip romantic. Ce are diferit biografia romanțată e emfaza eroică asupra imaginii geniului creator și lipsa unei viziuni critice care să măsoare detaliile destinului acestuia, semnificația finală fiind unicitatea și excepționalitatea figurii creatoare, care este idealizată și transformată într-un model mitic. Redau în tabelul de mai jos o reprezentare a acestor disocieri.

Sainte-Beuve	Reprezentanționist	Romanțare	Formalist	Individul în operă	Biografie romantică (cercetare factuală, reconstrucția documentară a subiectului, explicația critică)
H. Taine, G. Lanson	Reducționist (autorul ca exemplu de energie creativă a epocii / metonimie)	Tragedie (imaginea tensiunii dintre individ și context)	Mecanicist (determinism causal)	Opera / creatorul - simptome ale epocii	Biografie „academică” (cercetare factuală, obsesia documentului, explicații cauzale, construcția unui tablou istoric)
R. Escholier etc.	Reprezentanționist	Romanțare / emfază „eroică”	Formalist (unicitatea geniului creator)	Excepționalitatea individualității creatoare	Biografie romanțată

Eugen Ionescu împotriva biografiei: viziunea antibiografică

Putem observa cum în al său *Victor Hugo* Eugen Ionescu adoptă o poziție critică față de biografie ca gen critic, contestând capacitatea acesteia de a reflecta adevărata complexitate a vieții interioare a unui individ. Această atitudine sceptică este vizibilă încă dintr-o cronică din 1932 (*Azi*, I, 3-4 mai 1932, reluată în Ionescu 1992, I, 174-177), dedicată lui George Călinescu, care tocmai publicase *Viața lui Mihai Eminescu*. Aici Ionescu formulează câteva puncte esențiale care încadrează viziunea sa „antibiografică”. Primul dintre ele este acela al limitărilor biografiei. Biografia este incapabilă, în viziunea tânărului scriitor, să surprindă „grava complexitate interioară” a unui individ sau să acceseze „momentele esențiale ale unei vieți sufletești” ori „clipa de răscruce”. Biografia devine astfel o simplă cronică a „gesturilor sociale”, un gen redus la exterioritatea faptelor. De aici derivă o critică a biografismului literar. Ionescu reproșează lui Călinescu transformarea lui Eminescu într-un „Eminescu elementar” și își exprimă nemulțumirea față de această abordare care „a literaturizat un om care

trebuia înțeles deasupra literaturii”. În fapt, Ionescu rezonează cu critica lui Marcel Proust la adresa biografiei, cel care diferențiază (în opoziție cu abordarea lui Sainte-Beuve) între un „eu biografic” și un „eu profund”. Așa cum ar spune Eugen Simion (2018, 256-257), pentru tânărul Ionescu distincția ar fi între „omul exterior” și „omul interior”. Iată de ce pentru el biografia este un gen „literaturizant”, lipsit de autenticitate și de capacitatea de a reda experiența neliniștii creative a scriitorului. Critica tânărului Ionescu față de biografia lui Călinescu poate fi văzută ca o anticipare a viziunii sale antibiografice, exercitată pe larg, în schița de biografie a lui Victor Hugo. Tânărul demască retorica biografiei tradiționale ca fiind una inautentică, insuficientă pentru a accesa complexitatea tensiunilor existenței umane.

În al său „tragic și grotesc” Victor Hugo, Ionescu practică o critică a biografiei, subminând-o cu mijloacele unei abordări creative, al cărui rezultat este formula „antibiografică”. El folosește resursele clasice ale practicii biografice, însă le tratează într-o logică a „negativului”, ducând în derizoriu momentele considerate excepționale de către biografii tradiționali. Structura narativă a antibiografiei devine un instrument pentru subminarea autorității canonice a lui Hugo și, mai larg, a mitului scriitorului genial. În viziunea ionesciană, „excepționalul” este „deconstruit” și transferat în zona banalului, a trivialului sau chiar a absurdului, subliniind astfel contradicțiile și incoerențele personalității „biografizate”, care devine un antierou.

Eugen Ionescu, Victor Hugo	Ironie	Mod negativist	Punere în intrigă de natură satirică	Viziune critică asupra instituțiilor literare	Antibiografie

Această „metodă”, de o factură fundamental iconoclastă, evidențiază incongruența dintre idealizare și realitate, dintre personalitate și operă, semnalând lipsa de autenticitate a figurii literaturizate. În acest sens, antibiografia devine pentru Ionescu un instrument al criticii culturale. Perspectiva sa asupra „eului creator” este una cinică, deconstruind atât mitul literar, cât și instituțiile literare tradiționale. Ionescu imaginează o versiune parodică a vieții lui Victor Hugo, demitizând figura acestuia. Prin acest proces, el construiește o proză densă și dinamică, care transformă viața lui Hugo într-o „antibiografie”. În această viziune, antibiografia devine un gen al ironiei, o punere în intrigă de natură satirică, ce denunță falsitatea și retorica excesivă, aducând în prim-plan contradicțiile ireconciliabile ale naturii umane.

Referințe bibliografice

- Bahtin, Mihail. 1974. *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*. București: Univers.
- Barthou, Louis. 1920. *Les amours d'un poète*. Paris: Arthème Fayard & CIE.
- Batault, George. 1934. *Le pontife de la démagogie: Victor Hugo*. Paris: Librairie Plon.
- Bratu, Savin. 1974. *De la Sainte-Beuve la Noua Critică*. București: Univers.

- Marino, Adrian. 2000. *Biografia ideii de literatură*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Cubleşan, Constantin. 2010. *Eugen Ionescu – Hugoliada*, in „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica” 1: 24–29.
- Curta, Adina. 2010. *Eugen Ionescu: despre tragic şi grotesc în viaţa lui Victor Hugo*, „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica” 4: 69–82.
- Eco, Umberto. 2017. *Cum ne construim duşmanul*. Iaşi: Polirom.
- Escholier, Raymond. 1928. *La vie glorieuse de Victor Hugo*. Paris: Librairie Plon.
- Ginzburg, Carlo. 1992. *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hamdan, Alexandra. 1998. *Ionescu înainte de Ionesco*. Bucureşti: Saeculum I.O.
- Ionescu, Eugen. 1990. *Eu*. Ediţie îngrijită de Mariana Vartic, cu un prolog la *Englezeşte fără profesor* de Gelu Ionescu şi un epilog de Ion Vartic. Cluj: Echinox.
- Ionescu, Eugen. 1992. *Război cu toată lumea*. Ediţie îngrijită şi bibliografie de Mariana Vartic şi Aurel Sasu. 2 vol. Bucureşti: Humanitas.
- Ionescu, Gelu. 1972. *Eugen Ionescu şi Victor Hugo*, in „Secolul 20” 2(133): 30–38.
- Ionescu, Gelu. 1991. *Anatomia unei negaţii*. Bucureşti: Editura Minerva.
- Jefferson, Ann. 2007. *Biography and the Question of Literature in France*. Oxford: Oxford University Press.
- Levi, Giovanni. 2001. *On Microhistory*. In Peter Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 97–119.
- Martín Rodríguez, Mariano. 2009. *Introducere la Eugene Ionesco, Hugoliada*. Traducere de Oana Presecan. Madrid: Cuadernos de Langre. Traducere în limba română accesibilă la <https://www.academia.edu>, accesat la 15 noiembrie 2024.
- Mincu, Marin. 1995. *Avangarda literară românească*. Vol. I. Bucureşti: Editura Minerva.
- O’Brien, Justin. 1964. *Hugo, - Hélas!*, in “The French Review” 37(5): 554–56. Accesibil la <http://www.jstor.org/stable/385254>, accesat la 7 decembrie 2024.
- Petrea, Elena. 2009. *La réception de la poésie de Victor Hugo dans l’espace culturel roumain*, in «Francopolyphonie» 4: 126–139.
- Simion, Eugen. 2018. *Genurile biograficului*. Vol. I. Bucureşti: Tracus Arte.
- Tucan, Dumitru. 2007. *Introducere în studiile literare*. Iaşi: Institutul European.
- Tucan, Dumitru. 2015b. *Receptarea literară în context comparatist. Studiu de caz: Bruno Schulz şi Max Blecher*, in „Quaestiones Romanicae” 3(1): 345–356.
- Tucan, Dumitru. 2015a. *Eugene Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*. Timişoara: Editura Universităţii de Vest.
- Wellek, René. 1974–1979. *Istoria criticii literare moderne: 1750–1950*. 4 vol. Traducere de Rodica Tiniş. Bucureşti: Univers.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Recenzii

Reviews

Gramatica limbii române – tradiție, modernitate, permanență

**Emina CĂPĂLNĂȘAN, *Morfologia: de la a la verb*,
Timișoara, Editura Universității de Vest, 2024, 104 p., ISBN 978-630-327-081-4**

„De la încercarea de a soluționa dileme la notarea unor reguli, de la analiza unor situații speciale la concluzii intuitive, alternative, deschideri: periplul lingvistic pe care îl propunem în cele ce urmează.” – sunt cuvinte-mărturisiri, dincolo de paginile cărții intitulate *Morfologia: de la a la verb* (Timișoara, Editura Universității de Vest, 2024), ale unui crez adânc înrădăcinat despre misiunea de dascăl, pe care Emina Căpălnășan, profesoară la Facultatea de Litere a Universității de Vest din Timișoara, și-o asumă, de fiecare dată, cu neclintită convingere și, deopotrivă, cu acuratețea incontestabilă a cercetătorului pasionat de studiul limbii române.

Volumul propune o abordare situată între clasic și modern a unor probleme de morfologie românească sincronică (descriptivă și normativă), concretizată într-un manual ce se adresează, în egală măsură, studenților și profesorilor de limba și literatura română. De altfel, încă de la debutul carierei sale didactice, autoarea a conceput un material-suport bogat, necesar desfășurării seminarelor de morfologie pe care le-a susținut în fața tinerilor filologi, însă, de-a lungul timpului, unele fenomene gramaticale au cunoscut recategorizări sau modificări de interpretare, iar bibliografia de specialitate s-a îmbogățit, în ultimii ani, cu câteva lucrări fundamentale, pe care se sprijină, la ora actuală, predarea / învățarea gramaticii în școală și care se regăsesc în comentariul propriu-zis ori în numeroasele trimiteri din text și din subsol, respectându-se un alt principiu formulat cu claritate: „periplul prin studiile unor lingviști cunoscuți, cu un discurs încheșat și argumente solide, rămâne nu doar interesant, ci și obligatoriu”; este vorba despre * * *, *Gramatica limbii române. I. Cuvântul, II. Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2005; Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010 / ediția a II-a – 2016; Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Gramatica limbii române pentru gimnaziu*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2019 / ediția a II-a – 2022; Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Dicționar de interpretări gramaticale*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2020; * * *, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, ediția a III-a revăzută și adăugită, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2021.

Prima parte conține sinteze teoretice alcătuite minuțios și scheme recapitulative consacrate fiecărei părți de vorbire, în succesiunea lor din gramatica tradițională, dar, pentru că – ne asigură autoarea – „în morfologie se poate vorbi despre schimbare, despre dinamism, despre îmbogățire”, se fac referiri foarte frecvente la perspectivele

actuale de analiză, detaliindu-se comparativ diverse opinii ale cercetătorilor, oferindu-se explicații ale problemelor controversate, care generează dificultăți deloc de neglijat, alături de atenționări punctuale privitoare la statutul unor forme flexionare (cu exemplele aferente), la valorile morfologice și la omonimiile gramaticale, propunându-se, totodată, soluții concrete și pertinente de interpretare, în vederea înlăturării confuziilor posibile: „Orice întrebare are, de regulă, un răspuns. Orice răspuns are, de regulă, un argument. Orice argument poate fi totuși combătut: intervine contextul, intervine timpul, intervine spațiul.”.

Partea a II-a cuprinde seturi de aplicații practice, grupate în funcție de părțile de vorbire care fac obiectul lor: exerciții de identificare, de explicare, de analiză gramaticală, de construire a unor enunțuri pe baza cerințelor date, de indicare a formelor corecte ș.a., precum și exerciții recapitulative – în subsidiar, modalități de evaluare la lecțiile / seminarele dedicate asimilării acestor noțiuni.

Fără îndoială, cartea reprezintă rezultatul muncii la catedră, al dialogului constant cu studenții, la clasă și dincolo de cursurile propriu-zise (coordonarea lucrărilor de licență, consultații, discuții informale etc.), dar și al dezbaterilor fructuoase din cadrul activităților de formare organizate sub egida instituțiilor abilitate și susținute de autoare, în ultimii ani, pentru profesorii de limba și literatura română din învățământul preuniversitar – fapt care conferă întregului demers o imagine veritabilă a comunicării permanente cu cei ce vor parcurge paginile lui.

Pentru că obiectivul principal al achiziționării de către elevi și studenți a cunoștințelor de limbă și comunicare îl constituie crearea și fixarea deprinderilor de exprimare corectă, Emina Căpălnășan nu ignoră aspectele normative legate de morfologia românească, urmărite, de altfel, în mai multe lucrări, în rândul cărora se înscriu și volumele *O problemă de cultivare a limbii: acordul* (Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017), *Limba română de a(stă)zi* (Iași, Editura Junimea, 2019), *Limba română de azi: năzbâtii limbistice* (Iași, Editura Junimea, 2020). Ca atare, observațiile respective sunt inserate nu numai în capitolele cu precizări teoretice și exerciții, ci, mai cu seamă, în secțiunile a III-a și a IV-a, care cuprind elemente de gramatică practică, în relație directă cu cele menționate: un studiu consacrat câtorva probleme speciale de acord (publicat, inițial, în Marius Miheț (ed.), *New Encounters. Literary, Cultural and Historical Studies*, Univerzita Komenského v Bratislave, 2023, p. 388-400), patru dintre articolele apărute în revista „Scriptor” și trei dintre cronicile radiofonice difuzate la Radio România Reșița, unde autoarea a avut, de-a lungul timpului, rubrici de profil. Astfel, definițiile, clasificările și analiza gramaticală tradițională se îmbină, o dată în plus, cu perspectivele moderne de abordare, cu semnalarea și discutarea detaliată a normelor în vigoare. Cu acest prilej, se reiterează necesitatea apelului la instrumentele teoretice, explicative ori normative – repere ale cunoașterii și, deopotrivă, ale cultivării limbii: „Să avem încredere în dicționare și în articolele prețioase ce le compun și să le deschidem ca pe cărți de căpătâi înainte de a deschide calea ideilor!”.

Dincolo de abordările de strictă specialitate ori de dificultățile proprii analizei morfologice, privite în sens larg, cartea rămâne o provocare indirectă pentru consolidarea noțiunilor de gramatică românească, reliefând, în definitiv, utilitatea predării ei în școală. Departate de a fi adepta receptărilor comode, Emina Căpălnășan – dascăl de vocație aparținând generației tinere de universitari filologi – intenționează (și reușește!) să ilustreze frumusețea (ne)uitată a unei discipline lingvistice care poate fi asimilată, în integralitatea sa, nu sub imperiul aridității ori al sobrietății împovărătoare, ci într-o manieră vie, elegantă, creativă: „Limba română cu micile ei minuni ne surprinde și ne bucură mereu, iar căutările sunt mereu cu rost.”. Întru rostire și primenire perpetuă a științei limbii, a învățării și a comunicării în ansamblu – acum, la începutul celui de-al treilea mileniu.

Florina-Maria BĂCILĂ
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Literatura și critica literară – locuri ale memoriei

Corina CROITORU, *Fronturi interioare. Poezia românească a celor două războaie mondiale*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2024, 303p., ISBN 978-606-37-2099-4

După debutul din 2014, cu volumul *Politica ironiei în poezia românească sub comunism*, Corina Croitoru continuă, în studiul publicat în 2024, investigarea relației literaturii cu politica, operând și de această dată un decupaj tematic inedit în cercetarea românească: poezia celor două Războaie Mondiale.

Volumul este rezultatul unui întreg deceniu de cercetări dedicate poeziei de război. Corpusul analitic impresionant (peste o sută de titluri), la care se adaugă un număr dublu de volume de bibliografie secundară probează interesul față de temă, anvergura cercetării, talentul interpretativ, ambitusul teoretic și capacitatea de sinteză a cercetătoarei clujene, înscriind demersul într-un circuit tematic bine conturat de bibliografia străină și marcând, în expresia autoarei, „adeziunea identitară a literaturii române la europenitate”.

Studiul antologhează texte ale unor poeți (și poete) care au scris despre război în secolul trecut, criteriul de ordonare fiind cel al posturilor auctoriale. Se disting, astfel patru categorii: cea de scriitor profesionist combatant, cea de scriitor profesionist civil, categoria scriitorului amator combatant și cea a scriitorului amator civil.

Dincolo de subtilitatea analitică și fundamentarea teoretică, volumul este important pentru modul în care problematizează tăcerea criticii și statutul periferic pe care îl are poezia belică, cea rămasă în afara clasificărilor didactice ale literaturii antebelice, interbelice sau postbelice.

Recuperând critic o arie tematică ignorată de studiile literare autohtone, demersul Corinei Croitoru completează istoriile literare românești, utilizând un instrumentar vast din zona istoriei și sociologiei literare „într-un demers de poetică istorică menit să ilustreze contribuția poeziei belice la evoluția formelor moderne de poeticitate, cu accent pe *etica* esteticii versurilor de(spre) război” (p. 283).

Poezia belică este o poezie a experienței, de mărturie artistică a traumelor istoriei, însă analiza cercetătoarei clujene caută să înțeleagă nu doar conținutul ideatic, ci, mai ales, modul în care tensiunea emoțională influențează metamorfozele limbajului poetic, care „abandonează treptat formele clasice de versificație și scutul pudorii, evoluând [...] înspre narativizare, demetaforizare, frustește lexicală, prozaism și deriziune...” (p. 24). Prin acest demers Croitoru urmărește, consecvent, modul în care poezia, înțelege ca *loc de memorie* (în termenii lui Pierre Nora), își negociază cu istoria evenimentială, în situații-limită de viață, propriile limite estetice.” (p. 21).

Volumul are trei secțiuni: o primă parte, dedicată Primului Război Mondial, prezintă cadrele teoretice, analiza textelor poetice, dar și a atitudinii criticii literare față

de acestea. O a doua parte investighează raporturile complexe ale poeziei cu istoria în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. A treia secvență discută succint lirica feminină de război, sub titlul provocator: „Războiul poetelor române cu războiul”.

Înainte de analiza propriu-zisă a poemelor, Corina Croitoru oferă o perspectivă culturală mai largă asupra Marelui Război, subliniind contrastul dintre iluzie și deziluzie, dezintegrarea corporală și psihologică, urmată de cea spirituală, care au transformat războiul într-un „incubator al psihiatriei moderne”. Combatantul devine victima tragică a acestui război, iar poezia rămâne mărturia întâlnirii dintre limbajul uman și experiența inumană a războiului. Se remarcă, deci, abandonul limbajului esențializat al poeziei moderne, tendința de a ironiza discursul propagandistic, evoluția spre deriziune și ironia ca formă esențială de înțelegere a lumii. În concluzie, afirmă autoarea, Primul Război Mondial nu a ucis poezia, ci a forțat-o să se reinventeze, probând „nevoia metamorfozării vieții în vers” (p. 46). Versurile de război nu sunt doar „produs al unui context istoric, ci și ca mijloc legitim de descindere în intimitatea acestuia” (p. 42).

Din perspectiva posturilor auctoriale, două sunt ipostazele majore sub care Corina Croitoru arhivează poezii care au scris despre Marele Război: cătanele și militarii de carieră sau recruții. Analiza versurilor cătanelor trebuie să ia în considerare contextul românesc al războiului: aspectele politico-ideologice, filosofice, etice, religioase care se află în spatele confruntărilor militare dintre armatele română și austro-ungară. În acest context se acutizează tema „războiului fratricid” și conștiința rupturii de comunitatea familială/religioasă.

Cercetătoarea remarcă discrepanța dintre temele poeziei tradiționale și cele ale poeziei de război: religiozitatea, practicile rituale în avans, „moartea-mpușcată” – care distruge viziunea arhaică asupra reintegrării armonioase în ciclul naturii. Se punctează și discrepanța dintre formulele tradiționale și elementele moderne ale bătăliei tehnologizate, concluzia fiind că ineditul trăirii angrenează modificarea expresiei (p. 59). Analiza poeziei de război a cătanelor ilustrează transferul de la cultura orală la cea scrisă, de la „cântec” la poezie – de la oral, anonim, colectiv, la stilul epistolar, unde semnătura pecetluiește asumarea individuală a textului scris (p. 55).

În secțiunea dedicată poeziei scrise de militari de carieră și recruți sunt prezente numele unor autori bine-cunoscuți publicului: Vasile Voiculescu, Ion Pillat, O. Goga, Aron Cotruș, Demostene Botez, Adrian Maniu, Ion Vineanu, Mihail Săulescu, Ion Buzdugan, Alexei Mateevici, George Topârceanu, Păstorel Teodoreanu, Camil Petrescu, Perpessicius, Basil Munteanu.

Dincolo de aspectul convențional al unor texte, „semipreparate patriotice pentru mobilizarea soldaților”, după cum le califică, ironic, autoarea, majoritatea acestor poezii marchează sentimentul înfrângerii și al zădărniceii, într-un registru cinic-ironic. Este interesantă, de asemenea, discuția despre poezia cu formă fixă în acest context, în care sonetul, de pildă, devine „o tunică militară” a sensului poetic, ca în „pastelurile de front” ale lui Avram Steuerman-Rodion.

Însă principalul merit al capitolului, alături de analiza atentă a textelor, este încercarea de a explica amnezia sau, mai degrabă, „afazia istoriei literare”, care, prin prefixele cu care periodizează literatura (*ante-*, *inter-* și *post-belică*), lasă pe dinafară tocmai poezia belică, mascând „disprețul inspirat de o formulă poetică ce amestecă istoria și literatura, sfârșind prin a fi repudiată de ambele” (p. 142). Concluzia autoarei este că, probabil, caracterul angajat al acestei literaturi a fost perceput ca impuritate în ansamblul dominantei estetice a operei, transformând poezia de război în gen minor.

Când discuția se construiește în jurul celui de-Al Doilea Război Mondial, autoarea își fundamentează analiza pe o comparație cu Marele Război, marcând diferențele esențiale la nivel istoric și cultural: Al Doilea Război e mai puțin literaturizat; lipsa de entuziasm și a idealismului care au însoțit Marele Război generează un soi de „demobilizare poetică”. De asemenea, rolul literaturii ca „armă de război” scade, pe măsură ce alte mijloace de comunicare (radioul, cinematograful) câștigă teren.

În pofida dificultății de a vorbi despre oroarea la care au fost martori, scriitorii probează și nevoia acută a mărturisirii, tocmai pentru ca violența să nu rămână în afara limbii. Rolul poeziei devine esențial, întrucât, dacă „abrogă coerența narativă”, este forțată să inventeze noi moduri de discurs care să ilustreze consecințele psihologice și politice, etice și estetice ale calamității. Poezia devine astfel, în expresia Corinei Croitoru, un „nod de rezistență în țesătura istoriei” (p. 173).

Poezia de război nu este astfel o poezie angajată doar la nivel de conținut (prin pariul poeților de a conferi evenimentului istoric calitatea de eveniment interior), ci și la nivel de formă, prin inventarea unor noi limbaje poetice: notația, narativizarea, demetaforizarea, brutalitatea limbajului devin „alternative viabile ale expresivității în texte care nu mai repudiază realul în favoarea ideății înalte, ci se angajează fățiș în relație cu aceasta” (p. 177).

Analiza poeziei românești a celui de-Al Doilea Război Mondial are în centru relația contrapunctică dintre estetica Cercului Literar de la Sibiu și etica grupării „Albatros”: Nordul aristocrat, neoclasic, reflexiv pe de o parte și Sudul anarhic, anticalofil, tranzitiv sunt cele două paradigme culturale valide, două maniere de ripostă la dezordinea lumii.

Spre deosebire de poeții care au scris despre Primul Război, majoritatea combatanți, poeții care au scris despre Al Doilea Război sunt, dominant, poeți necombatanți, „insurgenți ironici” și „fanteziști metaforici”, după cum îi grupează criticul ieșean Doris Mironescu, invocat de Corina Croitoru în propriul demers, alături de alte cercetări recente (Cuzmici 2015, Ciobanu 2016, Komartin 2018). O privire de ansamblu relevă imaginarul relativ omogen (elementul citatin, acvatic, oniric, halucinatoriu, teatral) și tehnici discursive și compoziționale comune (ironia, locul livresc, narativizarea, formula faptului divers).

Înainte de a analiza în detaliu poezia „albatrosiștilor”, majoritar necombatanți, autoarea dedică subcapitole dense (inclusiv prin datele de istorie literară) poeților „condamnați la front”, ca mijloc „elegant” de eliminare a dușmanilor regimului: Radu

Gyr, Sergiu Filerot și Al. Cerna-Rădulescu. În ciuda situării în tabere ideologice diferite, poeții manifestă o atitudine ironică la adresa noțiunii de „eroism”; versurile marchează dezumanizarea individului și pun sub semnul întrebării raportul cultură-civilizație. Poezia acestora, alături de cea a poezilor-combatanți (Mihnea Gheorghiu, Ion Șugariu, Călin Gruia, Horia Agarici, Ion Petrache, Mircea Popovici), devine una angajată ironic împotriva unui război care nu mai are nimic eroic, ci a devenit un spectacol absurd, macabru, un „asasinat mecanizat”. Paradoxal pentru acești poeți combatanți, puține poezii ating direct tema războiului: majoritatea vorbesc despre spulberarea visului unei întregi generații, despre tema timpului pierdut, furat, irosit, în vreme ce se remarcă „fărâmițarea formei poetice sub greutatea copleșitoare a conținutului.” (p. 193).

Analizând poezia „civililor cu elan combatant”, Corina Croitoru reia discuția despre inversarea raportului dintre combatanți și civili. O răsturnare cantitativă și calitativă, întrucât cele mai multe și rezistente estetic sunt operele poezilor civili ai generației războiului: Geo Dumitrescu, Dimitrie Stelaru, Ion Caraion, Constant Tonegaru, Mihail Crama, Ben Corlaci, Vitor Tornyopol. În poezia acestor autori, războiul nu mai e un teritoriu, ci „o zonă afectivă incomensurabilă, care se construiește în și prin discurs [...] inclusiv prin cel literar.” (p. 212).

Croitoru leagă manifestările acestei poezii cu ceea ce începuse deja în poezia Primului Război: „mutații precum narativizarea, demetaforizarea, frustetea lexicală, prozaismul, deriziunea”, la care se adaugă sentimentul tragic al reluării erorilor și nevoia de a blama, prin formulă antilirică, aceste erori. Analizele subliniază o „estetică a dezgustului” cu baze etice – o etică a esteticii dată de implicarea etică a autorilor în relație cu o realitate abominabilă. Astfel, violența evenimentelor este metabolizată în expresie artistică, verificând, și în acest caz, premisa teoretică a autoarei: „evoluția formelor poetice nu e un fenomen autarhic, rezultat al unor mecanisme interne, exclusiv estetice, independent de orice condiționare contextuală, ci și urmarea întâlnirii dintre sensibilitatea creatorului și o istorie cel mai adesea insensibilă.” (p. 214).

Un spațiu analitic generos îi este dedicat lui Geo Dumitrescu, liderul grupării „Albatros”. În poemele acestuia, demonstrează Croitoru, ipostaza de spectator nepunctuos este înlocuită de cea de martor ironic, aparent detașat, pierderea iluziilor este marcată, la nivel formal, prin pierderea lirismului, iar disoluția subiectului este dublată de dezintegrarea discursului poetic tradițional, întrucât dizarmonia poetică e doar o reflexie a dezordinii lumii. În mod similar, la Dimitrie Stelaru autoarea observă cum eroicul se dizolvă în derizoriu, iar la Ion Caraion insolența lexicală reușește să redea abjectul evenimential, într-un amestec de cruzime și candoare în „pasteluri de front” sau sonete care amintesc de lirica Primului Război. Astfel, „tensiunea semiotică se naște din fricțiunea produsă între brutalitatea conținutului și rafinamentul formei fixe.” (p. 229).

De o analiză atentă beneficiază poezia lui Constant Tonegaru, cel care, mai ales după 1946, ilustrează versantul estetizant al concepției despre literatură. Poezia sa cu accente funebre și inflexiuni suprarealiste nu ignoră realul, ci îl reconstruiește himeric,

devenind astfel un veritabil protest politic, o formă de angajare prin neangajare, consideră Corina Croitoru: „în versurile lui Constant Tonegaru persistă efortul de a cenzura referențialul în favoarea emoționalului, prin reasamblarea fragmentelor disparate ale unei lumi spulberate de violența evenimentelor, într-un tablou fantast.” (p. 235).

Provocatoare sunt și detaliile biografice ale acestor poeți, idealști învinși, prinși între regimuri, perdanti (în pofida unor mărunte victorii), ale căror destine par ilustrarea perfectă a cinismului istoriei (Mihail Crama, Ben Corlaci, Victor Torynopol).

Un capitol distinct („Avangardiști în Rezistența franceză”) este dedicat scriitorilor români de origine evreiască, de expresie română și franceză, participanți la mișcările de avangardă, care se stabilesc la Paris și devin membri în mișcarea de Rezistență (1940-1944) (Tristan Tzara, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Mihail Cosma/Claude Sernet). La toți aceștia, dincolo de unele diferențe de expresie lirică sau de atitudine etică/ideologică, este pregnantă necesitatea de a spune și de a protesta prin scris împotriva ororii războiului. Scurte notații reușesc să surprindă, în efigie, esențialul poeziei lor: Tristan Tzara este între cei care se străduiesc să concilieze scriitorul și militantul, după cum ingenios notează exegeta: „după ce a provocat coborârea poeziei în stradă, evită în cele din urmă să o lase prea mult să staționeze în proximitatea evenimentelor.” B. Fundoianu ilustrează destinul tragic al scriitorului, care a asumat și poetic, și biografic destinul colectiv, suferința unei comunități damnate. Ilarie Voronca evoluează de la optimism inițial la deznădejde resemnată în fața unui viitor obscur, încheindu-și destinul „într-un episod memorabil de ironie a sorții, în care scriitorul-evreu supraviețuitor al războiului alege moartea prin gazare în vreme de pace.” (p. 252).

Prin toate aceste notații se dovedește că nu doar poezia de război e un „loc al memoriei”. Prin comentariile critice și prin pledoaria reluată a autoarei pentru analiza atentă a circumstanțelor istorice și sociale ale poeziei de război (care pot nuanța semnificativ ceea ce ar părea azi grave derapaje ideologice), volumul prezentat are funcția mărturiei: „într-un alt secol, când povestea *pare* perimată, poemul ne reamintește strigătul inocenței sacrificate. Ziua a venit.” (p. 249).

Ultimul capitol din secțiunea despre Al Doilea Război Mondial este dedicat nu descrierii propriu-zise, ci rescrierii experienței războiului, ca remodelare a memoriei sub contorsionările ideologice de după 23 august 1944, cu analiza unor poeme semnate de Mihai Beniuc și Eugen Jebeleanu.

Volumul se încheie cu un capitol distinct despre lirica feminină de război: „Războiul poetelor românce cu războiul”. Cu trimiteri la alte cercetări în plan european dedicate subiectului, Croitoru remarcă modul în care Marele Război a întărit tendințele misogine preexistente și a creat, totodată, premisele emancipării femeilor (cu reculul revenirii la statutul tradițional, după fiecare conflagrație). Analiza Corinei Croitoru coboară până în secolul al XIX-lea, citând din poezia unor autoare bine-cunoscute: Carmen Sylva, Matilda Cugler-Poni, Maria Cunțan, care anticipează filonul pacifist al poeziei românești feminine pe tema războiului, ilustrat ulterior de Livia Rebreanu-Hulea, sora prozatorului Liviu Rebreanu. Nu lipsesc însă nici vocile militante (de

expresie română sau franceză), cum e, de pildă, Elena Văcărescu, care încurajează, în anii neutralității, intrarea în război a României, pentru împlinirea idealului național. Între poetele care scriu despre Al Doilea Război sunt citate și analizate Anișoara Odeanu și Magda Isanos. Dacă la prima se remarcă delicatețea lirică nemaculată de brutalitatea războiului și dominanța temei iubirii, la Magda Isanos mirajul „păcii între popoare” rămâne tema centrală, confirmată, din nou, la modul cinic, de răsturnările istoriei și ale discursului ideologic de după 1944. Nu sunt trecute cu vederea nici poezia „de război” a trei scriitoare românce de origine evreiască, Maria Banuș, Veronica Porumbacu, Nina Cassian, care au scris fie din convingere, fie printr-un compromis cu puterea comunistă.

În concluzie, volumul semnat de Corina Croitoru este o lucrare de referință pentru înțelegerea evoluției formulelor poetice, de la reflexiv-liric la antiliric și tranzitiv, în prima parte a secolului al XX-lea, metamorfoza fiind în relație directă cu experiența celor Două Războaie Mondiale. Studiul se dorește, în viziunea autoarei, un „pas spre locul întâlnirii literaturii cu istoria, prin încercarea de a înțelege cum emoțiile umane devin atitudini esențiale în evoluția formelor și ideilor poetice românești.” (p. 283). Dincolo de teoretizările incitante și analizele atente, studiul are și rolul de a isca noi interogații „ce vizează mecanismele etice și performanțele estetice ale unei literaturi angajate, calitatea sa de *loc al memoriei*, mizele ei ideologice, oportunismul și autenticismul unor posturi auctoriale, particularitățile imaginarului poetic violent, atavismul clișeeilor literare șamd.” (p. 286).

Elena CRAȘOVAN
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Rădăcinile răului: o istorie a antisemitismului

Dumitru TUCAN, Maria PAȘCALĂU, *Calea spre genocid: antisemitismul european, antisemitismul românesc*, Timișoara, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2024, 284 p., ISBN 978-630-327-142-2

La două decenii de la publicarea *Raportului final* al Comisiei Internaționale pentru Studierea Holocaustului în România, într-un context marcat de o tot mai accentuată radicalizare a discursului politic, Dumitru Tucan și Maria Pașcalău își propun realizarea unei sinteze de tip istoriografic „a antisemitismului european și a legăturilor sale cu antisemitismul românesc” (p. 7). Demersul are ca scopuri declarate explicarea uneia dintre cele mai mari tragedii ale veacului trecut, Holocaustul, și umplerea unui gol în cercetarea românească asupra fenomenului. Volumul reușește astfel să depășească o carență din literatura academică autohtonă, în care studiile dedicate problematicii antisemitismului și *devenirii sale „moderne”* (p. 7) sunt încă insuficiente, atât din cauza politicilor celor aproape 30 de ani de dictatură național-comunistă, cât și a unui deceniu imediat postdecembrist axat pe reevaluarea „istoriei traumatice asociate cu comunismul românesc” (p. 21), care au făcut ca, până în 2004, când *Raportul final* a văzut lumina tiparului, implicarea României în Holocaust să fie mai degrabă trecută sub tăcere.

Apariția cărții este cu atât mai oportună cu cât introducerea, în 2023, a disciplinei *Istoria evreilor. Holocaustul* în planul-cadru de învățământ pentru clasa a XI-a a deschis o nouă dezbatere referitoare la Holocaust și antisemitism în România, care a relevat „persistența unor prejudecăți antisemite în societatea românească” (p. 27). Bine exploatată de autori în *Introducere*, această discuție conferă volumului o nouă miză – aceea de a contribui la dezavuarea teoriilor negaționiste privind Holocaustul românesc, încă existente în mentalul societății autohtone. În consecință, *Calea spre genocid: antisemitismul european, antisemitismul românesc* reprezintă o contribuție culturală necesară în spațiul românesc, fiind un adevărat instrument pentru înțelegerea unui fenomen care a umbrat istoria europeană a secolului al XX-lea și a cărui memorie trebuie asumată ca o responsabilitate a educației contemporane.

Prima parte a studiului, dedicată antisemitismului european, pornește de la *Germania nazistă și politica genocidară*, urmărind „rețelele complexe” care au dus la marele masacu, în centrul cărora se află figurile călăilor. Autorii caută astfel să răspundă la întrebarea „De ce au devenit foarte mulți germani călăi-executanți?” (p. 33), oferind explicații atât din perspectivă psihologică, pe baza studiului lui Christopher R. Browning, cât și antropologico-istoricizantă, fundamentate pe ideile lui Daniel Goldhagen, din al cărui excurs, în ciuda intransigenței care îl caracterizează, autorii subliniază „acel cadru mental antisemit al culturii germane”, extins însă la nivel european, și axiomatica influență a propagandei naziste (p. 35), începută odată cu *Mein Kampf*. De altfel, impactul scrierii lui Hitler asupra ascensiunii antisemitismului

reprezintă un alt punct de interes al celor doi cercetători, care identifică în cadrul volumului mai multe forme ale antisemitismului, între care, în sîjalul ideologic al mișcării *Völkisch* din secolul al XIX-lea, predomină cel rasist (p. 40). Amploarea pe care o iau ideile din *Mein Kampf* a avut însă nevoie de un „cadru mental antisemit specific Europei” (p. 45), conturat în jurul celor cinci tipuri de antisemitism delimitate de autorii volumului: *antisemitismul cultural*, *antisemitismul religios*, *antisemitismul economic*, *antisemitismul politic* și *antisemitismul rasist*.

În mod firesc, secțiunea continuă cu o prezentare a acestor filoane ale antisemitismului, însă nu înainte ca Tucan și Pașcalău să realizeze o scurtă istorie a conceptului, care, în ciuda faptului că ar fi fost utilizat izolat încă din 1860, este asociat de către canonul istoriografic cu figura lui Wilhelm Marr, fondatorul *Ligii antisemite* și autorul pamfletului *Calea spre victoria spiritului germanic asupra spiritului evreiesc* (1880), unde termenul a fost uzitat pentru prima dată cu conotații politice (p. 49). Noutatea lexemului nu implică însă și o tradiție cu aceleași caracteristici ale manifestării sale, rădăcinile antisemitismului european fiind fixate în Antichitate, perioadă în care ia naștere *antisemitismul cultural*. Semnificativă în acest sens este ostilitatea lumii greco-latine față de evrei, generată, în principal, de *diferența religioasă* care, pe de-o parte, (re)confirmă *diferența* ca fundament al oricărei forme de discriminare, iar pe de altă parte stabilește fundamentul *antisemitismului religios*.

Dacă elinii le reproșau evreilor monoteismul și iconoclastia (p. 54), antisemitismul religios, manifestat inițial ca „antisemitism teologic” (p. 63), are la bază rivalitatea dintre adepții iudaismului și cei ai creștinismului. Conform celor doi cercetători, încă din primele secole ale erei comune apare o serie de tratate „*adversos Judaeos*” (p. 63), care conturează o imagine demonică evreului, căruia i se aduc numeroase acuzații, dintre care cea mai gravă, *deicidul*, devine „centrală pentru antisemitismul religios creștin” (p. 65). Acest filon al antisemitismului se va manifesta și în perioada medievală, alimentând numeroase „afirmații *himerice*” (p. 74), precum cea referitoare la omorul ritual, răspândită, de-a lungul secolelor, în întreaga Europă, inclusiv în spațiul românesc. Un rol important în demonizarea identității evreului, care a dus la expulzarea și marginalizarea comunităților iudaice, l-au jucat și reprezentările artistice, mai întâi, în „teatrul cu subiect religios medieval” (p. 82), iar, ulterior, în textele unor autori partea a canonului, precum Shakespeare, Voltaire sau Dostoievski (p. 83).

Imaginea evreului în textele acestor scriitori, de multe ori prototip al bogatului sau al cămătarului lipsit de principii morale, se află în strînsă legătură cu cea de-a treia formă a antisemitismului, *antisemitismul economic*. În capitolul dedicat acestui filon antisemit, autorii studiului discută premisele istorice ale acumulării capitalului ce va susține emergența unor dinastii bancare transnaționale (p. 93), dar și momentele de criză economică pentru care bancherii evrei au fost considerați responsabili și care au generat ideea unui complot al comunităților evreiești pentru hegemonia economiei mondiale (p. 104). Antisemitismul economic se va juxtapune astfel antisemitismului cultural, renăscut, paradoxal, în contextul *emancipării evreilor în Europa*. Acest

fenomen are loc în secolul al XIX-lea, când ideile liberal-democratice se află în sincronicitate cu cele ale unei „formării identităților naționale” (p. 112), care contribuie la nașterea unui discurs cu un puternic caracter etnocentric în care evreul va reprezenta alteritatea incompatibilă cu unitatea culturală națională. Astfel, ostilitățile față de comunitățile evreiești vor fi reluate, iar antisemitismul va lua formele antisemitismului politic și a celui rasist, filoane care vor juca un rol important în urmarea *căii spre genocid*.

În ceea ce privește antisemitismul politic, acesta este pus în evidență prin discutarea celebrei Afaceri Dreyfus, care a dat naștere mișcărilor sionismului, dar și a falselor *Protocoale ale înțelepților Sionului*, redactate de poliția secretă țaristă, care au înlesnit radicalizarea ideilor antisemite, demonstrând că „antisemitismul politic poate fi identificat nu numai în circulația generală a unor stereotipuri antievreiești aplicate la viața politică, ci și ca utilizare conștientă a acestor prejudecăți ca instrument politic” (p. 131). Totodată este subliniată constanta asociere a evreilor cu politicile de stânga, care va evolua, după Revoluția Bolșevică, într-un adevărat mit iudeo-bolșevic, exploatat intens în scop propagandistic în țări ca Estonia, Letonia, Lituania, Polonia sau România, aflate sub amenințarea directă a URSS (p. 142).

Antisemitismul rasist este corelat cu pozitivismul secolului al XIX-lea, care introduce în „definirea identității [...] criteriile rasiale”. Realizând mai întâi o incursiune prin principalele clasificări și idei asupra „raselor” umane, de la Carolus Linnaeus, Johann Friedrich Blumenbach și Pierre Paul Broca la Herbert Spencer, Ernest Renan, Arthur de Gobineau sau Houston Stewart Chamberlain, autorii pun în evidență perspectivele care au stat la baza impunerii unui caracter rasist asupra antisemitismului, care va completa „lunga istorie a discriminării și excluderii evreului” (p. 167).

Secțiunea *Antisemitismul european* se încheie cu o serie de concluzii parțiale, urmate de două epiloguri care fac apel la două perspective complementare asupra trecutului – istoria mare, a documentelor și a deciziilor politice, și istoria mică, a experiențelor individuale. Autorii trec astfel în revistă premisele care au făcut posibilă transformarea *urii iraționale a naziștilor* față de evrei într-o politică sistematică de exterminare, ilustrată prin două reprezentări ale Holocaustului.

Cea de-a doua parte a volumului discută antisemitismul în spațiul românesc, fiind împărțită în trei capitole. Cel dintâi explorează *Rădăcinile culturale și politice ale antisemitismului în România*, a cărui radicalizare din perioada interbelică vine pe fondul schimbărilor din secolul al XIX-lea, când în România are loc *procesul de construcție națională* (p. 180). Sunt amintite politicile antievreiești antebelice, instituite de Ion Brătianu, Mihail Kogălniceanu și Ion Ghica, dar și reacțiile violente ale intelectualilor, odată cu necesitatea respectării articolului 44 al Tratatului de la Berlin. În România începe astfel ralierea la „ideologia mișcării antisemite internaționale” (p. 184), iar textele unor autori consacrați ai literaturii române, precum Vasile Alecsandri, Ioan Slavici, Mihai Eminescu sau Bogdan Petriceicu-Hasdeu, contribuie la conturarea unei imagini negative a evreității. Astfel, până la începutul

secolului XX, în spațiul românesc sunt luate deja mai multe măsuri împotriva comunităților de evreiești și sunt fondate mai multe organizații antisemite. După Primul Război Mondial, statutul de cetățeni români acordat „în urma Conferinței de Pace de la Paris din 1919 și garantat de Constituția din 1923” (p. 193) nu îi va proteja mult timp pe evrei. Fenomenul naționalist integral etnic și instabilitatea politică au dus la înființarea unor formațiuni cu un vădit caracter antisemit, ca LANC sau Legiunea Arhanghelului Mihail, cea din urmă fiind susținută de figuri importante ale vremii, precum Octavian Goga, Nichifor Crainic (până la asasinarea lui I.G. Duca) sau Nae Ionescu, promotorul în rândul tinerei generații al valorilor de extremă dreaptă, ascunse inițial în spatele unui ortodoxism mistic. Sunt precizate astfel măsurile antievreiești care se iau în toată această perioadă, autorii relevând că, în ciuda faptului că „guvernul nu ia măsuri de lichidare a fizică a evreilor, [...] autoritățile române [...] sunt totuși responsabile pentru crearea și întreținerea unei atmosfere intens antisemite” (p. 216).

Dezlănțuirea genocidară are loc în timpul regimului lui Ion Antonescu, perioadă explorată în cel de-al doilea capitol dedicat antisemitismului din România. Ascensiunea extremei drepte va culmina cu declararea României drept Stat Național Legionar, după care au fost adoptate numeroase măsuri al căror țel era rezolvarea „problemei evreiești”. Se discută astfel măsurile „ghetoizării profesionale”, precum exproprierea sau interzicerea accesului în școli și a exercitării anumitor profesii, cărora le-au urmat măsuri de ghetoizare și de exterminare propriu-zise, toate „în numele salvării națiunii” (p. 244).

Ultimul capitol se oprește asupra Holocaustului din Transilvania de Nord, pierdută în 1940 de România în favoarea Ungariei, unde „legislația antievreiască era destul de consistentă” (p. 246). Sunt aduse în discuție deportările arbitrare din perioada 1940-1941, dar și ghetoizarea din 1944 și deportarea ulterioară la Auschwitz care au făcut să existe un număr mai mare de victime din rândul populațiilor evreiești din Transilvania de Nord decât din cea de Sud. Autorii studiului notează însă foarte bine faptul că această diferență nu a fost determinată de eforturile salvatoare ale lui Ion Antonescu, ci de politicile „prudente, oportuniste ale guvernului său în contextul pierderilor suferite de Germania în război” (p. 261).

În loc de încheiere, cei doi cercetători au optat pentru o reluare a mizei demersului lor, dar și pentru o prezentare a proiectului de cercetare care își dorește să realizeze o istorie aplicată a memoriei și a reprezentărilor culturale ale Holocaustului în România, pentru care studiul de față nu reprezintă decât un preambul (p. 263). Prin această declarație de intenție, cei doi filologi marchează caracterul deschis al volumului lor, care devine astfel un punct de plecare pentru o viitoare cercetare interdisciplinară mai extinsă, care se anunță a fi de o importanță majoră, ținând cont de restrânsa bibliografie autohtonă despre care aminteam mai sus.

Bucurându-se de o bibliografie solidă și variată, tomul are meritul de a oferi lectorului o cartografiere a modului în care antisemitismul european și cel românesc au luat *calea spre genocid*, printr-o abordare care îmbină descrierea aspectelor de natură istorică cu o hermeneutică de tip cultural, ce pune în lumină mecanismele

socioculturale care au favorizat proliferarea antisemitismului atât în Europa, cât și în spațiul românesc. Așadar, volumul *Calea spre genocid: antisemitismul european, antisemitismul românesc* reprezintă o contribuție esențială pentru înțelegerea trecutului și, în același timp, un instrument valoros pentru construirea unor argumente valide într-o dezbatere a prezentului în care memoria Holocaustului continuă să fie contestată sau distorsionată.

Mihaela-Oana GOGOȘEANU
(Universitatea de Vest din Timișoara)

O confesiune polifonică

Paul Cornea, *Jurnal: 1933-2017*. Ediție îngrijită, note și index de Petruș Costea; prefață de Mihai Zamfir, Iași, Polirom, 2024, 664 p., ISBN: 978-630-344-018-7

Dintre cărțile apărute în anul ce s-a încheiat, Jurnalul profesorului Paul Cornea, publicat la Editura Polirom, reprezintă fără doar și poate un eveniment editorial în adevăratul înțeles al cuvântului. Autor al unor lucrări de referință consacrate spiritului public în veacul al XIX-lea, printre care *De la Alexandrescu la Eminescu* (1966), *Originile romantismului românesc* (1972), *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii* (1980), *Itinerar printre clasici* (1984) etc., dar preocupat în egală măsură de probleme de hermeneutică și de teoria receptării (sunt de notorietate, la acest capitol, volumele *Introducere în teoria lecturii*, respectiv *Interpretare și raționalitate*), Paul Cornea a rămas în memoria a numeroase generații de studenți de la Literele bucureștene ca unul dintre cei mai carismatici și îndrăgiți profesori. Fără să facă rabat de la rigorile exigenței academice, știa ca nimeni altul să cultive spiritul colocvial, să încurajeze cu tact și eleganță dialogul și gândirea critică. Această incontestabilă vocație pedagogică, manifestată în primul rând ca artă a dialogului, răzbate și din paginile sale de însemnări (o voce cordială și caldă își face simțită prezența printre rânduri, chiar și în împrejurări neprielnice sau în momentele tulburi ale istoriei). Am evitat cu bună știință să folosesc termenul din titlu, întrucât mi se pare întrucâtva discutabilă încadrarea volumului în categoria „jurnalelor”. Oricât ar fi de permeabile frontierele dintre genurile biograficului, „jurnal” propriu-zis volumul nu pare să fie pentru că – așa după cum autorul însuși mărturisește în mai multe rânduri – are oroare de exhibarea laturilor obscure ale sinelui, preferând mai degrabă postura memorialistului, înclinat să reconstituie – chiar și lacunar sau aproximativ – contururile, decorurile, „actorii” lumii prin care a trecut. Evident că, prin ricoșeu, el își desenează și autoportretul, sau mai bine zis o suită de autoportrete (căci „diaristul” de la zece ani nu este, în mod evident, identic cu cel de la cincizeci sau cu cel de la optzeci de ani).

Acoperind mai bine de opt decenii de istorie recentă (primele notații datează din primăvara anului 1933, în vreme ce ultima filă cuprinde însemnări sintetice din intervalul 2015-2017), volumul este, inevitabil, o confesiune polifonică, seducătoare în primul rând prin deschiderea pe care autorul o manifestă față de complexitatea formelor realului.

Neîndoielnic însemnările din copilărie frapează prin gravitatea precoce a tonului, de aceea, parcurgându-le à rebours, suntem tentați să descifrăm încă din această etapă semnele unei vocații autentice de savant și de pedagog. Paginile inaugurale din primăvara anului 1933, când diaristul nu împlinise încă zece ani, cuprind, în esență, impresii de lectură, citate cu tâlc, dar și câteva scurte biografii ale scriitorilor care-l inspiră pe tânărul cititor. De reținut îndemnul lui Benjamin Franklin, „Ascultă rațiunea, că, altfel, amar te vei căi!”, consemnat în dreptul datei de 25 aprilie 1933. Nu este o exagerare, cred, ca privind lucrurile retrospectiv să socotim asumarea acestei devize constanta unei opere și a unui destin. Seriozitatea și responsabilitatea cu care copilul tratează studiul și lectura, la o vârstă la care majoritatea învățăceilor sunt mai degrabă acaparați de joc, neglijându-și de multe ori obligațiile școlare, sunt atitudini ce dovedesc o precocitate intelectuală cu atât mai impresionantă, cu cât ea nu exclude complet candorile vârstei: „Azi, cu toate că îi spusese lui Anatol că nu viu la el, m-am dus [...] Ne-am jucat frumos. Pe la 6 jumate am plecat spre casă”. Elevul eminent manifestă o nemaipomenită curiozitate intelectuală, o pasiune pentru studiu și pentru lectură, care nu-l vor părăsi, de fapt, niciodată. Aceste virtuți nu-l feresc totuși de decepții, ca de pildă aceea provocată, pe la paisprezece ani, de o notă proastă cu care profesorul de geografie îl pedepsește pe nedrept. Reflecțiile adolescentului sunt savuroase (și involuntar comice) întrucât trădează, dincolo de decepție și frustrare, un spirit analitic fin, remarcabil chiar și atunci când la mijloc este o „dramă” personală: „În definitiv asta înseamnă educație? Un sistem revolver care te împușcă atunci când nu meriți decât, în cel mai rău caz, o urecheală? Pentru ce? Pentru ce nu s-a interesat, pentru ce nu i-a părut curios ca un băiat de nota 9 și 10 să capete 3? Un 3 enorm care mi-a smângălit trei pagini de caiet! Pentru ce nu se gândește că o fire sensibilă poate suferi enorm și accidentul acesta poate avea cele mai nenorocite consecințe...” (p.32)

Mai târziu, desprinsă „din zarva și forfota lumii”, crochiurile cele mai savuroase, tablourile, portretele (greu de uitat, chiar și atunci când personajul descris este anonim) conțin mai totdeauna o doză binevenită de ironie fină și de umor bonom, ca în această „scenă” surprinsă în cursul unei călătorii în Germania:

Revenim pe țarm la timp ca să asistăm la o scenă memorabilă. Din clădirea impunătoare și greoaie a Rathausului [...] iese un domn îmbrăcat într-un halat curat și bine croit. Pare un medic șef, un înalt demnitar în ierarhia spitalicească. Dar el poartă în mâna dreaptă, cu gravitate, un instrument ciudat, o perie cu braț foarte lung. E un om însărcinat să curețe de praf lampadarele pompoase rânduite simetric de-a lungul fațadei. Spectacolul ne lasă visători. Și nu, în primul rând, vorba lui Dinicu Golescu, fiindcă ne dăm seama că mai bine e să fii grădinar la nemți decât boier în Țara Românească. La urma urmei, țări bogate mai există în lume. Latura cu adevărat semnificativă a scenei care se desfășoară în fața noastră rezidă în conștiința de sine

a actorului, în demnitatea cu care se mișcă, în conștiinciozitatea cu care își îndeplinește obligația profesională (p. 135)

De altfel paginile în care sunt relatate impresii de călătorie (în Austria, Germania, Franța, Ungaria, Elveția ș.a.m.d.) sunt printre cele mai savuroase din volum. Călătorul e atent la detalii arhitectonice, petrece multe ore prin muzee, reține atmosfera caracteristică locurilor pe care le vizitează, dar nu rămâne indiferent nici față de forfota umană, înregistrând zumzetul marilor orașe, fizionomiile, atitudinile, gesturile caracteristice fiecărui „univers” explorat. Paul Cornea se dovedește mai cu seamă un portretist remarcabil, virtute verificată și atunci când sub lupă se află personaje cunoscute ale lumii culturale autohtone. Mai tineri sau mai vârstnici, simpatizați sau nu, literații pe care autorul i-a cunoscut bine, și chiar mulți dintre aceia cu care s-a intersectat în treacăt, îi oferă modele pentru portrete memorabile (intransigentă, deși nu întotdeauna lipsită de *partis-pris*-uri, judecata moralistului, se dovedește, totuși, în cele mai multe cazuri, flexibilă, echilibrată și nuanțată).

De neuitat sunt portretele unor scriitori faimoși ca Tudor Arghezi, Ion Caraion, Radu Cosașu sau Paul Georgescu. Cu ultimii doi diaristul împărtășește, de altfel, un traseu ideologic similar, aderând în tinerețe la idealurile revoluției socialiste, dar evoluând, o dată cu spulberarea iluziilor juvenile, către un liberalism ponderat (asimilabil, până la un punct, „extremismului de centru” cosașian). Fără îndoială modul în care se raportează autorul jurnalului la lunga sa tinerețe comunistă (topic atins, de altfel, cu discreția-i și subtilitatea caracteristice, și de Mihai Zamfir în excelentul *Cuvânt-înainte* al volumului), ar merita o discuție aparte. O mărturisire tranșantă a diaristului ne scutește, provizoriu, de orice speculații de natură etică: „Rolul jucat mi-a modelat (mai degrabă inconștient, decât printr-o deliberare concesivă) poziția ideologică. Voiam sincer socialismul, dar închipuiam un socialism utopic în care autorii să dispună de libertatea inițiativei și a experimentului. Mereu am fost sincer, numai că sinceritățile mele au evoluat, fiindcă m-am schimbat eu însumi.” (p. 627)

Oricum ar fi, nu poate fi tăgăduită evidența că, de-a lungul acestei deveniri constantă a rămas pasiunea profesorului pentru cunoaștere, dublată de vocația dialogului și a echilibrului. Această deschidere dialogică răzbate, de altfel, din plin din paginile cărții de față, fapt ce-i creează cititorului impresia că se află în postura unui virtual partener de conversație (de altfel *Jurnalul* are numeroase puncte comune cu volumul de convorbiri realizat cu ceva vreme în urmă de Daniel Cristea-Enache și tipărit tot la Editura Polirom în anul 2013).

Nu în ultimul rând, în ceea ce privește editarea volumului recent apărut, dotat cu indice de nume și cu un consistent aparat de note, o mențiune aparte i se cuvine cercetătorului Petruș Costea, cel care s-a achitat cu profesionalism, pasiune și răbdare de o sarcină nu tocmai ușoară.

Catrinel POPA
(Universitatea din București)

Volum apărut cu sprijinul:



Consolato Onorario d'Italia
a Timișoara

