
Helsinki Romanian Studies Journal

N°3 ● 2025

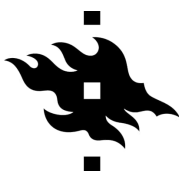
Published by

- Helsinki University Library
- University of Helsinki

Finland

Online ISSN 2984-5068

<https://journals.helsinki.fi/heros>



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI



EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Emilia Ivancu – Helsinki University, Finland

Editor

Monica Huțanu - University of Belgrade, Serbia

Editor

Tomasz Klimkowski – Adam Mickiewicz University of Poznań, Poland

Junior editor

Pavel Falaleev – University of Helsinki, Finland

Layout editor, proofreader

Oana Topală – Fédération Wallonie-Bruxelles, Belgium

ADVISORY BOARD

Ioana Bican – Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Cristina Bogdan – University of Bucharest, Romania

Radu Bogdan – Tulane University, New Orleans, USA

Marina Cap-Bun – University of Constanța, Romania

Roxana Ciolăneanu – University of Lisbon, Portugal

Silvio Cruschina – Helsinki University, Finland

Daiana Cuiubus – Babes-Bolyai University/Romanian Language Institute, Romania

Baudouin Decharneux – L'Université libre de Bruxelles (ULB), Belgium

Iulia Dondorici – Freie Universität Berlin, Germany

Camelia Sanda Dragomir – University of Naples 'L'Orientale', Italy

Cécile Folschweiller – INALCO, Paris, France

Gabriela Haja – 'Alexandru Philippide' Institute of Romanian Philology, Romania

Jukka Havu – University of Tampere, Finland

Kazimierz Jurczak – Jagiellonian University, Krakow, Poland

Thede Kahl – Friedrich Schiller University, Jena, Germany

Martin Maiden – University of Oxford, UK

Roberto Merlo – University of Turin, Italy

Matti Miestamo – Helsinki University, Finland

Oana Murăruș – University of Bucharest, Romania
Paul Nanu - University of Alba Iulia, Romania
Florin Oprescu – Universität Wien, Austria
Jana Páleníková – Comenius University Bratislava, Slovakia
Cristian Preda – University of Bucharest, Romania
Teodora Șerban-Oprescu – Bucharest University of Economic Studies
Fernando Sánchez-Miret – The University of Salamanca, Spain
Gabriel Sandu – Helsinki University, Finland
Ingmar Söhrman – University of Gothenburg, Sweden
Annemarie Sorescu-Marinković – Institute for Balkan Studies, Belgrade
Alice Toma – L’Université libre de Bruxelles (ULB), Belgium

**©Creative Commons Attribution 4.0
International License (CC BY 4.0)
ISSN 2984-5068**

TABLE OF CONTENTS

FOREWORD..... 7



ARTICLES

CARMEN DURA

Ediția bilingvă a lui Johann Ignaz von Felbiger „Ducere de mână către cînte și dreptate, adecă la copii rumuneștii neuniții cei ce în școle cele mici să învață spre cetanie rânduîtă carte”, Viena, 1777. (I) Context cultural și observații morfologice 8

The Bilingual Edition of Johann Ignaz von Felbiger „Ducere de mână către cînte și dreptate, adecă la copii rumuneștii neuniții cei ce în școle cele mici să învață spre cetanie rânduîtă carte”, Vienna, 1777. (I) Cultural Context and Morphological Observations

IOANA RALUCA ZAHARIA

L'aube du théâtre roumain moderne : perspectives historiques et socio-culturelles 26

The Dawn of Modern Romanian Theatre: Historical and Socio-Cultural Perspectives

IOANA JIEANU

Abordări plurilingve în învățarea limbii române ca limbă străină 41

Plurilingual Approaches in the Acquisition of Romanian as a Foreign Language

RASMIRA MAJETIĆ-RAMIĆ

Analiza unor perifraze verbale din Bacoviana de Mircea Cărtărescu și traducerea acestora în limba slovenă..... 51

Analysis of Some Verbal Periphrases in Bacoviana by Mircea Cărtărescu, along with Their Translation into Slovenian

DENISA RADU

Tipologii mitologice în universul fantasy minor la Michael Ende și Răzvan Rădulescu 65

Mythological Typologies in the Fantasy Imaginary between Michael Ende and Răzvan Rădulescu

RALUCA-ISABEL BLEIER

Résister ou vendre ? La controverse des manele : marginalité, politique du goût et industries culturelles en Roumanie 79

Resist or Sell? The Controversy of Manele: Marginality, Politics of Taste and Cultural Industries in Romania



BOOK REVIEWS

BRENDAN HUMPHREYS

Nadia Comăneci and the Secret Police: A Cold War Escape, by Stejărel Olaru. Translated by Alistair Ian Blyth **94**

FLORIN OPRESCU

Omul fără biografie. Cioran ou le gai désespoir, de Anca Visdei **98**

OANA TOPALĂ

Vorbesc românește! Manual de limba română ca limbă străină (RLS) și caiet de exerciții, Nivel A1, vol. 1, de Carmen Dura **103**



INFORMATION ABOUT THE AUTHORS **107**



REVIEWERS OF THE CURRENT ISSUE **110**

FOREWORD

The third issue of *HEROS Journal* continues the journal's commitment to exploring Romanian language, literature, and culture through a plurality of scholarly lenses and disciplinary approaches. The present volume brings together contributions that span historical inquiry, literary and cultural analysis, translation studies, linguistics, and language pedagogy, highlighting both diachronic depth and contemporary relevance within Romanian Studies and beyond.

Several articles in this issue engage with historical and cultural foundations, offering new perspectives on formative moments and texts. From the cultural and morphological analysis of Johann Ignaz von Felbiger's eighteenth-century bilingual educational work, to a socio-cultural examination of the emergence of modern Romanian theatre, the volume foregrounds the role of language, performance, and translation in shaping cultural identities. Other contributions address literary imaginaries and intertextual dialogues, such as the comparative exploration of mythological typologies in the fantasy worlds of Michael Ende and Răzvan Rădulescu, or the linguistic and translational analysis of verbal periphrases in *Bacoviana* by Mircea Cărtărescu.

The issue also reflects the journal's strong interest in multilingualism and language in use. Articles devoted to plurilingual approaches in teaching Romanian as a foreign language and to the translation of Romanian literary structures into other languages underscore the journal's engagement with applied linguistics, pedagogy, and cross-cultural mediation. At the same time, the volume addresses pressing contemporary cultural debates, notably through a critical examination of the controversies surrounding *manele* in Romania, situated at the intersection of marginality, politics of taste, and cultural industries.

The volume is further enriched by three book reviews that broaden its intellectual and thematic scope. These include a perceptive and inspiring review of a recent biography of Emil Cioran, offering a nuanced insight into the thinker's life and intellectual legacy; a rigorous analysis of a volume devoted to Nadia Comăneci, read through the lens of surveillance and control during the Ceaușescu regime; and an informed assessment of a textbook for teaching Romanian as a foreign language, which highlights both its pedagogical coherence and its practical value. Together, these reviews contribute substantively to debates on intellectual history, memory and power, and contemporary language pedagogy.

We would like to express our sincere gratitude to all the authors who have entrusted *HEROS Journal* with their work and whose contributions meet the high scholarly standards upheld by the journal. We are equally indebted to the peer reviewers, whose rigorous evaluations, careful attention to academic integrity, and constructive feedback

have been essential in ensuring the quality, originality, and reliability of this issue. Their commitment plays a decisive role in maintaining the journal's academic credibility and in strengthening the *HEROS* community as a space of excellence, responsibility, and scholarly dialogue. We hope that this third issue will inspire further research and foster meaningful conversations among scholars, students, and readers engaged with the intersections of language, literature, history, and culture.

The Editors

Ediția bilingvă a lui Johann Ignaz von Felbiger
„Ducere de mână către cinste și dreptate,
adecă la copii rumuneștii neuniții
cei ce în școle cele mici să învață spre cetanie rânduită carte”,
Viena, 1777. (I)

Context cultural și observații morfologice



The Bilingual Edition of Johann Ignaz von Felbiger
„Ducere de mână către cinste și dreptate,
adecă la copii rumuneștii neuniții
cei ce în școle cele mici să învață spre cetanie rânduită carte”,
Vienna, 1777. (I)

Cultural Context and Morphological Observations

Carmen DURA

Faculty of Philosophy, University of Novi Sad, Serbia

Romanian Language Institute, Bucharest, Romania

E-mail: carmendura@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2904-4500>

*Magistro meo carissimo,
Professori Constantin Frâncu*

Abstract

The present study aims to introduce the book Ducere de mână către cinste și dreptate, adecă la copii rumuneștii neuniții cei ce în școle cele mici să învață spre cetanie rânduită carte [Leading by the Hand towards Honour and Righteousness, that is, a Book Appointed for the Teaching of Reading to Orthodox Romanian Children in the Primary Schools], located at the Matica Srpska Library in Novi Sad, Serbia, in the

library's digitized collection, in the Foreign Section, 18th-19th centuries. Its author is Johann Ignaz von Felbiger, the most important pedagogue and reformer of the education system during the time of Empress Maria Theresa.

The first part describes the cultural context in which the education reform took place in the Habsburg Empire and the personality of Felbiger, who managed, through his monastic and Augustinian formation, to create an era, that is, a true movement to improve education, from the establishment of schools, the issuance of laws, the employment of a rigorously selected staff, the writing of textbooks, methodology and pedagogy books, with the full support of Empress Maria Theresa.

The second part of the study is a linguistic analysis of the language at morphological level, the book belonging to the period 1640-1780 and reflecting its linguistic particularities. The study contributes to the broadening of investigations on the Romanian language of the second half of the 18th century, offering numerous examples of grammatical categories still in the process of consolidation. The linguistic analysis retains the most important facts regarding the norms of the era and the changes that occurred from a morphological point of view during the researched period.

In the last part, the study presents some new aspects of the book (principles of pedagogy, rhetoric), opens some new directions of research (the book contains a true code of good manners from the 18th century and footnotes), which could be interesting for the fields of pedagogy, anthropology or philology.

The book Ducere de mână către cinste și direptate is a complex text, not a simple 'reading book', as its author describes it, and can be studied from different and interdisciplinary perspectives.

Keywords: Johann Ignaz von Felbiger, *Ducere de mână către cinste și direptate*, *adecă la copii rumuneștii neuniții cei ce în școle cele mici să învață spre cetanie rânduită carte*, Old Romanian language, morphological analysis, Matica Srpska Library, pedagogy.

1. INTRODUCERE

Lucrarea de față își propune să prezinte o carte aflată în Biblioteca Matica Srpska din Novi Sad, Serbia, cea mai veche instituție națională sârbă independentă, cu un rol important în promovarea culturii și a științei.

Cartea prezentată în acest studiu, aparținând autorului Johann Ignaz von Felbiger, are titlul *Ducere de mână către cinste și direptate, adecă la copii rumuneștii neuniții cei ce în școle cele mici*

să învață spre cetanie rânduită carte și se află în colecția digitalizată a bibliotecii, la secțiunea *Cărți străine, secolele XVIII-XIX*.

Este vorba doar despre una dintre numeroasele cărți scrise de pedagogul Johann Ignaz von Felbiger, care a realizat cea mai importantă reformă a învățământului în timpul împărătesei Maria Tereza nu numai în Austria, ci și în țările aflate sub stăpânirea Imperiului Habsburgic. Crescut și format într-un ordin catolic ce pune accent pe activitatea parohială și pe educație, Johann Ignaz von Felbiger devine o personalitate carismatică, reușește să atragă sprijinul împărătesei Maria Tereza și, într-un timp foarte scurt, organizează învățământul din Austria, înființează școli, numește directori, scrie zeci de manuale, aplică metode didactice, scrie cărți de pedagogie și de metodică (Panholzer, 1892).

În prima parte, studiul descrie personalitatea lui Felbiger și impactul pe care l-a avut reforma învățământului realizată de el. Aceasta este urmată de o scurtă prezentare a cărții și a metodei de lucru, iar partea centrală a lucrării are în vedere o analiză a trăsăturilor morfologice identificate în text. La sfârșitul studiului, sunt enumerate și comentate câteva aspecte inedite ale cărții.

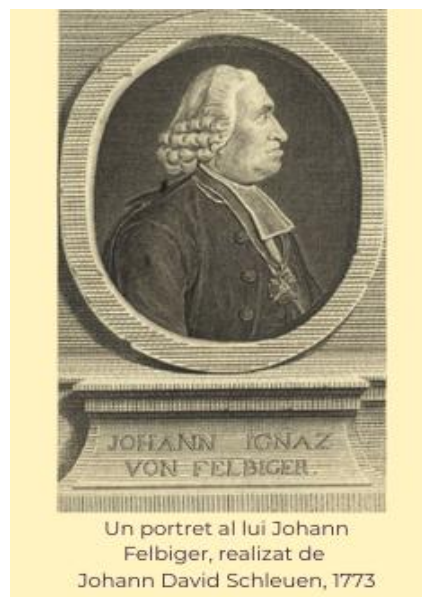


Imaginea 1: arhiva personală

2. JOHANN IGNAZ VON FELBIGER ȘI REFORMA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ÎN IMPERIUL HABSBURGIC

Viața și opera pedagogică a lui Felbiger sunt descrise și analizate în *Methodenbuch* (trad. mea: *Cartea de metode/Cartea de metodică*), de Johann Ignaz von Felbiger, editată de Johann Panholzer la Editura Herdersche, Freiburg im Breisgau, în anul 1892.

Johann Ignaz von Felbiger (născut în 6 ianuarie 1724, în Silezia, decedat la 17 mai 1788, la Prešporok, Ungaria, azi Bratislava, Slovacia) a fost un pedagog important din secolul al XVIII-lea (Panholzer, 1892: 21), care a reformat sistemul educațional german. În 1746, a intrat în ordinul Canonicilor Regulari ai Sfântului Augustin, devenind preot în 1748, iar, în 1758, abatele mănăstirii Sagan din Silezia. Acesta a devenit interesat de metodele de predare și a încercat prin reformele sale educaționale să îmbunătățească situația învățământului. În 1774, s-a mutat la Viena la cererea împărătesei Maria Tereza (Panholzer, 1892: 40), fiind numit Comisar General al educației, iar în 1775 a publicat cea mai importantă lucrare a sa de pedagogie: *Methodenbuch für Lehrer der deutschen Schulen*. Reforma sa a avut efecte și în alte zone, fiind preluată în Bavaria, în landurile germanice și chiar în Rusia. Felbiger a primit, în semn de apreciere pentru reformele sale, de la împărăteasa Maria Tereza (Panholzer, 1892: 45), „un inel cu un safir mare înconjurat de diamante”¹ (trad. mea). Protejat de Maria Tereza, Felbiger a fost însă înlăturat de către Iosif al II-lea, care, nemulțumit de principiile sale strict religioase în ceea ce privește educația, l-a trimis în Ungaria, în 1782, pentru a se ocupa de îmbunătățirea sistemului școlar de acolo (encyclopedia/johann-ignaz-von-felbiger, n.a.).



Un portret al lui Johann Felbiger, realizat de Johann David Schleuen, 1773

Imaginea 2:

<https://www.portraitindex.de/documents/obj/33419949>

A înființat, în Imperiul Habsburgic, pe cheltuiala statului, școli normale, secundare, grădinițe, era atent la selecția profesorilor și a directorilor. O preocupare majoră a activității sale a fost reprezentată de scrierea manualelor școlare:

De la sosirea sa la Viena, abatele a demonstrat o activitate uimitoare în producerea de manuale școlare. A apărut carte după carte, astfel încât, în câțiva ani, a devenit disponibil un repertoriu impresionant de manuale școlare de toate genurile pentru școlile germane² (trad. mea). (Panholzer, 1892: 46)

Câteva dintre aceste manuale au fost traduse și în limba română; mai multe informații despre acestea se găsesc într-o lucrare a lui Dan Rîpă-Buicliu (1982-1983: 549-557), care completează cu elemente noi informații deja cunoscute din *Bibliografia românească veche* (BRV II, 1910:

¹ „einen Ring mit einem grossen Saphir, der von Brillanten umgeben war.”

² „Der Abt entfaltete seit seiner Ankunft in Wien eine erstaunliche Thätigkeit auch in der Herstellung von Schulschriften. Ein Buch nach dem andern erschien, so dass binnen wenigen Jahren ein stattliches Repertorium aller Gattungen vor Lehrbüchern für deutsche Schulen.”

222). Influența lui Felbiger a ajuns și în Țările Române, prin introducerea manualelor românești de aritmetică, a unor lucrări de pedagogie și metodică, sub administrația habsburgică, în Transilvania și Banat. Prin acestea, Felbiger a contribuit la alfabetizarea românilor din Imperiul Habsburgic, deși reformele sale erau privite cu suspiciune, mai ales în rândul populației locale ortodoxe, care vedea în școală un instrument de aservire intereselor străine.

Metoda pedagogică propusă de Felbiger era o metodă bazată pe învățarea mecanică, plecând de la metoda inventată de I. F. Hähn, numită „metoda tabelară sau literală”: „Ea presupunea ca învățătorul să citească un text scurt de mai multe ori, apoi să scrie textul, pornind de la literele respective” (Răsvan, 2021: 68).

Prin *Ordonanța* din 1774, împărăteasa Maria Tereza a introdus învățământul elementar obligatoriu pentru toți copiii cu vârsta între șase și doisprezece ani, indiferent de genul lor sau de statutul social. Scopul *Ordonanței generale pentru școlile elementare* (*Allgemeine Schulordnung*) era preocuparea pentru alfabetizarea tuturor straturilor populației și unificarea tuturor regiunilor Imperiului (Melo et. al., 2015: 99). Pedagogia lui Felbiger conține elemente creștin-morale, putându-se vorbi în secolul al XVIII-lea, în Imperiul Habsburgic, de un *iluminism religios*, care integra religia în viziunea bazată pe rațiune a educației.

În secolul al XVIII-lea, traduceri religioase sunt tot mai puține, deoarece scrierile de cult și liturgice erau deja în uz de aproape două secole; acestea au făcut loc traducerilor din literatura laică, științifică, iar o nouă direcție era reprezentată de lucrările de metodică și de pedagogie, în special editarea de manuale școlare, sub influența mișcării iluministe din Transilvania. Într-un studiu despre traduceri din Transilvania, Eva Mârza menționează cele trei direcții din secolul al XVIII-lea care existau în traduceri:

Traducerile se îndreptau în trei direcții: 1. Între cărțile românești găsim tot mai puține lucrări de cult traduse, deoarece în secolul al XVIII-lea principalele scrieri de cult erau deja în uz și în tipografii apăreau ediții românești, după variantele traduse. 2. Acum începe să apară literatura laică, științifică, traduceri din operele literare occidentale sau din spațiul bizantin. 3. O nouă direcție este cea a editării manualelor școlare utilizate în puținele școli românești funcționale în această perioadă, pentru că, în acord cu dispozițiile Curții, multe dintre ele au apărut în variante bilingve româno-germane. (Mârza, 2019: 312)

3. DUCERE DE MÂNĂ CĂTRE CINSTE ȘI DIREPTATE, ADECĂ LA COPII RUMUNEȘTII NEUNIȚII CEI CE ÎN ȘCOLE CELE MICI SĂ ÎNVĂȚĂ SPRE CETANIE RÂNDUITĂ CARTE – INFORMAȚII BIBLIOGRAFICE

Cartea a apărut la Viena în 1777, în ediție româno-germană, în tipografia Iosif Kurzböck. Împărăteasa Maria Tereza a acordat mai multe drepturi de tipărire a cărților românești, folosind alfabet chirilic, printre care și tipograful vienez Joseph von Kurzböck: „Pe lângă tipografiile autohtone, un privilegiu de tipărire a cărților românești, folosind alfabet chirilic, l-a primit tipograful vienez Joseph von Kurzböck” (Mârza, 2019: 312). Începând cu anul 1770, a fost interzis importul de cărți străine, pentru a nu concura cu tipografia lui Kurzböck:

Începând cu 6 octombrie 1770, importul de cărți din străinătate a fost interzis sub pedeapsa confiscării și a distrugerii. În 1775, pentru a proteja piața de carte austro-ungară, autoritățile de frontieră au primit ordin să oprească definitiv importul oricăror cărți

străine, pentru a nu concura cu tipografia Kurczböck³ (trad. mea). (Cereteu, 2020: 32)



Imaginea 3:

<https://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/5299>

Asupra traducătorului în română a cărții lui Felbiger există mai multe opinii, sintetizate de către Dan Rîpă-Buicliu (1982-1983: 555). Această carte este o carte de citire („a patra parte a cărții de cetanie” – 206) pentru copiii români neuniți (care nu aderaseră la Uniație, adică ortodocși) din școlile primare sau elementare: „această lucrare reprezintă prima carte de citire propriu-zisă [...] cu rol educativ și metodic” (Rîpă-Buicliu, 1982-1983: 555). Din analiza conținutului cărții, se evidențiază faptul că nu avem de a face cu o carte de citire care să poată fi folosită la un nivel elementar în școli, mai degrabă pare a fi un manual pentru învățători în care găsim principii pedagogice, religioase, morale sau sociale. În multe locuri apare ca un manual de morală creștină, în altele ca o carte care prezintă bunele maniere, iar în altele ca o carte de educație socială, explicând, de exemplu, relațiile dintre cetățeni și împărat.

Cartea este menționată și în *Bibliografia românească veche*, vol. II, la pagina 222, articolul 409, aflându-se în patrimoniul Bibliotecii Academiei Române.

³ “Since the 6th of October 1770, the importation of books from abroad has been forbidden under the penalty of seizure and destruction. In 1775, to protect the Austro-Hungary books market, the border authorities were ordered to completely stop the import of any foreign books, so as not to compete with the Kurczböck typography.”

4. METODA DE CERCETARE ȘI GRAFIA UTILIZATĂ

Pentru că textul a fost tradus și publicat în anul 1777, el aparține perioadei 1640-1780 din istoria limbii române. Articolul de față se va opri asupra analizei trăsăturilor morfologice identificate în text, pornind de la trei lucrări de sinteză referitoare la perioada menționată: *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532-1780)*, de Gheorghe Chivu, Mariana Costinescu, Constantin Frâncu, Ion Gheție (coord.), Alexandra Roman Moraru și Mirela Teodorescu, Editura Academiei Române, București, 1997; Constantin Frâncu, *Gramatica limbii române vechi (1521-1780)*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2009; Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *The Syntax of Old Romanian*, Oxford University Press, United Kingdom, 2016.

Metoda utilizată este aceea a observației *uzului* și a normelor literare din perioada 1640-1780. Lucrarea vizează aspectele morfologice care sunt specifice textului analizat, relația dintre particularitățile identificate și ceea ce era caracteristic epocii, nepunând accent pe aspectele fonetice și nici pe cele sintactice, care vor constitui obiectul unui alt studiu.

În ceea ce privește reproducerea exemplelor cu alfabet chirilic din cartea analizată, a fost preferată interpretarea transliterării, mergând după modelul folosit de Ion Gheție în lucrarea menționată anterior (Gheție, 1997: 51-52). De asemenea, am avut în vedere și recomandările lui N. A. Ursu privind interpretarea grafiei chirilice românești (Ursu, 1960: 33-46; Ursu, 1976: 475-489).

Am evitat pe cât posibil diacriticele nespecifice grafiei limbii române, astfel încât am scris *plecăciune* și nu *plecăčune* (Gheție, 1997: 51; Ursu, 1960: 43; Ursu, 1960: 43): „Iubire de cînte este *plecăciune* inemi”.

Ierurile finale (b) nu au fost notate în cuvinte unde nu acoperă o realitate fonetică (Gheție, 1997:

Verbul *a fi* a fost transcris cu *â*, conform recomandărilor din DOOM³: *sântem, sânt*.



Online ISSN 2984-5068

importante privind normele epocii și modificările survenite din punct de vedere morfologic în perioada cercetată. În lucrare nu sunt făcute observații legate de prepoziții, conjuncții și interjecții.

5.1. Substantivul

Substantivul prezintă variații multiple, trecând prin schimbări de declinare, gen, număr sau caz.

Palatalizarea consoanei [j] are ca efect morfologic trecerea substantivului *grijă* de la declinarea I la declinarea a III-a (*grijă* – *grije*): „ Purtare de *grije* ale lui” (50).

Substantivul *genunchi* are forma de plural neutru: „*genunchiile*” (94), „*genunchiile* încăeiate” (96), „să nu punem *genunchele*” (94), „când ne rugăm în *genunche*” (94).

Constantin Frâncu remarcă faptul că, în perioada 1640-1780, „este în plină desfășurare procesul de înlocuire a desinenței de plural -e prin desinența -i la un mare număr de substantive” (Frâncu, 2009: 263), însă în text se întâlnesc numeroase exemple cu -e sau chiar formele duble: „*școle*” (184), „aceste găitoare *învățăture* sânt știința de limbi” (184), „*învățăturile* de mathematică” (184), „*învățăturile* frumoasă” (184).

Pentru substantivul *mână*, textul folosește forma de plural în -i: „spre *mânile*” (94), „putem pune *mânile*” (94).

În text, identificăm forma de plural în -i pentru substantivul *braț*: „Putem pune *mânile* spre masa, dar nu *brățiile*” (94).

Pentru substantivul *oglină* se remarcă pluralul în -e: „cela ce face *oglinde*” (192).

Substantivul *aproape* (=semen), *singularia tantum*, primește formă de plural, aspect întâlnit și la alte substantive în limba veche (Frâncu, 2009: 260): „întru inimile *aproapelor* noștri” (72). Se observă forma de plural care primește și articolul hotărât pentru genitiv plural (-lor) și un posesiv specific (*noștri*).

În ceea ce privește cazul substantivului, se remarcă folosirea dativului cu prepoziția *la*: „ce sânt de folos *la ei*” (58), „cu care sântem datori *la alți*” (82), „slujește cu acela *la alții*” (180). Aceste construcții cu *la*, echivalente cu dativul, devin din ce în ce mai frecvente în epocă, „pe măsură ce ne apropiem de timpurile moderne, atât în vorbirea populară [...], cât și, de aici, în limba literară” (Frâncu, 2009: 267).

5.2. Articolul

Deși „generalizarea articolului la substantivele comune cu funcția de subiect era aproape încheiată încă din primele texte românești când substantivele erau la singular” (Frâncu, 2009: 156), în textul analizat apar frecvent cazurile de nearticulare a acestuia, atât la singular, cât și la plural (în cazul substantivelor masculine la plural, nu se poate stabili cu precizie dacă sunt articulate sau nu; în textul analizat, formele cu *în* sunt extrem de rare, ceea ce sugerează că formele cu *un* final ar putea fi articulate): „*școlă* este locul acela, unde *copii* învață” (12), „*oameni* nu s-ar chinui cu atete poftete deșarte” (16), „*rău* ni să pare de multe ori a fi foarte drag” (22), „nu e destul ca să învețe *copii* numai ceva de rost” (24), „*creștini* sânt datori” (42), „*iubire* de cinste este plecaciune inemi” (46), „*datorie* cătră noi însă este” (46), „numai *oameni* înțelepți pot cu adevărat cinsti pre noi” (48), „văzând *oameni*” (56). Întâlnim și situații cu subiectul articulat hotărât: „*norocul* nu este” (16), „*norocul* nu e cuprins” (16).

Articolul hotărât lipsește atunci când substantivul este urmat de un substantiv articulat hotărât în genitiv sau când avem un posesiv cu articolul genitival înaintea sa: „să află în *pământuri păgânilor*” (150), „ca să apere pre *dăjnici ai săi* nu numai de vrejmași” (172). Aceste forme circulă în paralel și cu variantele articulate: „prețul la *rodurile pământului*” (172), „*portul bătrânilor* noștri” (100).

În textul dat, formele variabile ale articolului genitival alternează cu forma invariabilă: „purtare

de grije *ale* lui” (50), „să nu punem genunchile *a* unui picior desupra altui” (94).

Articolul adjectival se apropie de paradigma limbii literare actuale: „dar oameni *cei* purure posomărit” (54), „care am avutu-o la domni *cei* mari” (84), „de ne vom îmbrăca nici *prea* după modele *cele* noaoa” (100).

Forma neliterară *ai* apare în loc de *cei* (Frâncu, 2009: 274): „fiind bolnav cineva dentru *ai* cunoscut ai noștri” (54).

5.3. Adjectivul

Constantin Frâncu remarcă faptul că „adjectivul prezintă o mare stabilitate în ceea ce privește flexiunea” (Frâncu, 2009: 275) și că în perioada 1640-1780 „există puține schimbări față de perioada anterioară, iar acestea sunt periferice în sistem, afectând un număr mic de adjective” (Frâncu, 2009: 275).

Adjectivul *necredincios* posedă, la feminin, forma unică de singular și de plural, cu -ă: „slugile *necredincioasă*” (230). În ceea ce privește adjectivul *frumoasă*, forma unică de singular-plural se explică, cel mai probabil, prin trecerea terminației -e după un [s] dur la -ă: „cu hainele *frumoasă* și scumpe” (76), „învățăturile *frumoasă*” (184).

Comparativul este format cu morfemul *mai* (< lat. *magis*): „cu care poate el stare sa de nu întriagă face *mai ușoare*” (48), „mijlocire *mai bună*” (74), „ca să judece *mai multe* norodele” (164), „*mai mare* și *mai puternica* să fecu țara” (166).

Superlativul relativ este format cu morfemul *mai*, precedat de articolul adjectival: „omul înțelept caută den toate mijlocirile *cele mai puternice*” (48), „să aliagă pentru acest lucrul pre *cei mai deșteptaț, cei mai tineri, cei mai mari, și pre cei mai tari*” (168). Superlativul relativ apare rar însă în textele vechi (Frâncu, 2009: 276).

Superlativul absolut apare construit cu *foarte* (< lat. *fortis*): „ca să avem răbdare să socotim, că

toate în lume aceasta sânt *foarte bune*” (50), „aceștii sânt oameni *foarte neprepuț*” (82).

De mai puține ori apare și superlativul absolut cu *prea* „*prea mare* bunătatea Sa” (70), „nu să poate cere nărav cel *prea bun*” (80).

În ceea ce privește exemplul următor, „*foarte* cu *bună* inema” (62), Frâncu menționează că dislocarea sintactică a adverbului *foarte* de adjectiv „arată că formația cu *foarte* nu era complet gramaticalizată, că acest adverb mai păstra sensul său din latină, nefiind total desemantizat” (Frâncu, 2009: 49).

Existența acestor două exemple asemănătoare, aflate la aceeași pagină, „și pentru alte lucrurile scrisoare *foarte de folos* este” (28), „căci un lucrul *foarte folositor* este” (28) arată tendința de gramaticalizare care exista în epocă și de consolidare a superlativului absolut.

Rar, găsim în text și superlativ cu locuțiunea *fără măsură* sau *fără de măsură* (Frâncu, 2009: 49): „sântem *făr de măsură îndoitori*” (60), „beutură *făr de măsură*” (248).

5.4. Pronumele

5.4.1. Pronumele personale

Constantin Frâncu remarcă, referitor la pronumele personale, faptul că acestea au, în general, aceeași structură ca în limba literară actuală, însă există o serie de particularități (arhaisme, inovații, generalizări sau restrângeri ale întrebuintării) demne de relevat (Frâncu, 2009: 50).

La persoana I plural, forma accentuată de dativ utilizată în textul analizat este *noao*: „nu trebuie să ne poftim *noao* ce nu ni să cuvine” (14), „ar plăce *noao* (48), „care Dumnezeu den *prea mare* bunătatea Sa *noao* ni-au dăruit” (70), „că *noao* nu ne pasă de ce-s ei vătemaț” (72), „și vor respleti *noao* asemenea cu asemenea” (72), „pentru că *noao* nu ne va fi așa spre pagubă” (88), „pecum *noao* ne va plăcea” (190). Forma *nouă* nu este atestată în text.

Pronumele personal de persoana a III-a are forme accentuate, diferă în text doar modul scrierii cu *ē* sau cu *ā* pentru feminin singular sau plural nominativ-acuzativ: „*el* să vadă” (142), „*ea* este nezmintită osebite a buneicuviițe” (102), „*ei* vor pârde credința și credere” (86), „*ei* trebuie să criadă” (142), „*ele* areță, ce e drept” (162), „*ele* gândesc inema omului” (184) „să le primiască pre *ele*” (158), „și să le cinstiasca pre *ele*” (162), „cum să folosește binele cel de obște prin *ele*” (176), „și cu *ele* slujesc la alți” (180).

Utilizarea îmbinării *de + însul* (< **ipsu* < lat. *ipse*) > *dînsu* este frecventă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (Frâncu, 2009: 52-53). În textul analizat, *dânsul* nu exprimă reverența, ci este sinonim cu pronumele *el*, fiind utilizat atât pentru persoane, cât și pentru lucruri: „cu cinste să ne uitem la cei, ce vorbim cu *dânși*” (94), „lucrul ne este datoria noastră, și cu *dânsul* ne apărem de cătră păcatul” (66), „nu sânt vrednici de *dânsul* (titlu, demnitate)” (76), „de-i pare bine a petrece vreme cu *dânsele* [faptele altora], când cu drag vorbește de *ele* [faptele altora]” (78). În ultimul exemplu, se observă sinonimia dintre pronumele *dânsele* și pronumele *ele*. Folosirea pronumelui *dânsul* pentru lucruri nu este o particularitate doar a graiurilor moldovenești (Frâncu, 2009: 278), ci forma este folosită frecvent și în textul de față.

O excepție întâlnită este pronumele personal *lui*, întărit cu forma clitică a pronumelui reflexiv, *-și*, rezultând forma *luiși*: „*luiși(i)* va plăce de alta dată și alte lucrurile necuvioase” (78), „și *luiși(i)* de trebuință este” (116). Formele de acest tip erau specifice tipăriturilor coresiene și *Paliei de la Orăștie*, adică textelor din zona „reprezentând variantele literare sudice (Țara Românească – sud-estul Transilvaniei și Banat-Hunedoara), lipsind din textele rotacizante” (Frâncu, 2009: 55). Despre ele, Frâncu afirmă că în primele decenii ale secolului al XVII-lea „formele cu *-și* nu se mai întâlnesc nici în textele reprezentând varianta literară muntenească [...] și sud-est transilvăneană” (Frâncu, 2009: 55) și că în „documentele particulare și oficiale astfel de forme nu sunt

atestate” (Frâncu, 2009: 55). Apariția ocazională a formei *luiși* în textul analizat poate fi explicată ca o reminiscență din limba veche, existând și posibilitatea ca traducătorul să fie din zona Banatului și a Hunedoarei. În plus, din următoarele două exemple, se poate observa înlocuirea acestor construcții greoaie cu unele mai clare: „să nu fie *sângur luiș* izbânditori” (164), „fac ei nenorocie *lor sânguri*” (248). În loc de *loruși*, traducătorul folosește o structură mai clară: *lor sânguri*. Astfel, pronumele *loruși* este înlocuit prin pronumele *lor*, urmat de adjectivul *singur*, ținând locul pronumelui de întărire, tendință despre care Constantin Frâncu afirmă că „este din ce în ce mai accentuată pe măsură ce ne îndreptăm spre perioada modernă” (Frâncu, 2009: 280).

5.4.2. Pronumele reflexive

În ceea ce privește pronumele reflexiv *sine*, acesta apare frecvent alături de *însuși* sau de pronumele personal, aspect remarcat în prima gramatică românească scrisă în românește (Eustatievici Brașoveanu, 1969: 44): „când ar iubi fiește care pre toți alți, ca și *pre sine însă*” (56), „pentru faptele de cinste *cătră sine însă*” (62), „oameni iubesc *însuși pre sine*” (72), „mijlocire mai bună asupra mândrii este cunoștiința *însuși pre sine* (cunoașterea de sine)” (74), „la laudare *însuși pre sine* (de sine)” (84), „cu laudare *însuși pre sine* vătemăm noi” (84), „așadar nu poate *el așeza pre sine* întru stare a bunei norociri” (116). Referitor la aceste structuri, Frâncu afirmă că „unele dintre acestea pot fi calcuri după slavonă” (Frâncu, 2009: 281), explicabile, poate, prin formația celui care a tradus.

În numeroase contexte însă, pronumele reflexiv *sine* apare și singur, însoțit de prepoziții cu regim de acuzativ: „*cu sine* poartă” (14), „au ceva *spre sine*” (22), „are *spre sine*” (22), „gândind *pentru sine*” (22), „*pentru sine* și pentru ai săi” (64).

5.4.3. Pronumele de întărire

Pronumele și adjectivul pronominal de întărire este utilizat invariabil, ca în multe texte chiar de la sfârșitul secolului al XVIII-lea (Frâncu, 2009: 280): „dar noi nicidecum nu sântem vrednici, a câștiga *însuși* la noi deplin traiul bun” (72), „copii *însuși*” (122), „numai ce *însuși* precep că sânt spre folos” (144), „nu e slobod pentru folosul său *însuși*” (176) „dar și hotărîrea sa *însuși* așa trebuie să o chiamă” (198).

Uneori, adjectivul pronominal de întărire este dublat de adjectivul *singur*: „de vom *însuși* noi *sânguri* ne areta întru acela, ar fi spre împedecare” (100).

5.4.4. Pronumele și adjectivele posesive

Pronumele și adjectivele posesive prezintă anumite particularități în textul prezentat. Forma *mieu* se folosea însă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, fiind semnalată în gramatica de la 1757 (Eustatievici Brașoveanu, 1969: 42, 43): „cu sufletul *mieu*” (86).

Forma pronominală *nostru* prezintă variații, rar apare forma literară actuală: „știința *nostră*” (52), „ah, cum ar fi fericita stare *noastră* în lume aceasta” (56), „cu lucrul nu câștigăm numai hrană *noastră*” (64). Posibil ca reducerea în anumite locuri a diftongului [ɔa] la [o] să fi fost făcută sub influența formei scurte *nost*, caracteristică graiurilor ardelenesti (Frâncu, 2009: 282). În text apare și următorul exemplu: „să vază toți năravul *nost* cel bun” (100).

Întâlnim în text și situații în care, între adjectivul posesiv și substantivul determinat, se interpune un articol genitival sau demonstrativ, ceea ce arată că sudura între cele două elemente nu se realizase complet: „fieștecare stare și greutețile *ale sale*” (14), „datoriile *cele noastre*” (52).

5.4.5. Pronumele și adjectivele demonstrative

Pronumele și adjective demonstrative prezintă particularități specifice epocii. În primul rând, se remarcă faptul că nu se face diferența formală între cele două valori morfologice, iar adjectivul demonstrativ prezintă forme cu sau fără particula deictică *-a*, indiferent de locul unde este poziționat în raport cu substantivul pe care îl determină (Frâncu, 2009: 66, 284): „norocul *acest* nu-l cere omul numai pe scurta vreme” (12), „îndestulare *aceasta* dobândește omul” (16), „*aceste* pot lesne câștiga cei bogați” (16), „*aceia* arată precum norocul cel nu e cuprins întru agonisita de *aceste*” (16), „*aceasta* putere” (22), „cela ce judeca nedrept, *acela* voiește și face rău” (22), „lucrurile *acele* ce poftim noi” (22), „toată îndeletnicie *aceia*” (64), „*aceștii* sânt oameni foarte nepreceptu” (82).

Formele cu afereza lui *a-* sunt mai puțin frecvente în text, dar totuși apar: „norocul *cel* nu e cuprins” (16), „toate *cele*, ce sânt în lume” (22), „*cele* de-n jos sus să va întorce, acolo *cele* de dimineața, să fac la miazăzi” (64)”.

Pronumele și adjectivele demonstrative de diferențiere sunt întâlnite frecvent în text: „ce n-au *celelalte* stări” (14), „întru *celelalte*” (16, 26), „*ceialalți*” (46), „*ceialalți*” (62), „*cătră ceialalții*” (62), „*ceialți*” (142). Pentru genitiv-dativ, se înregistrează forme precum: „pentru că haină noastră mai bună este, decât *celoralalți*” (76), „spre paguba *celoraltoar*” (226).

5.4.6. Pronumele și adjectivele relative

În textul analizat, pronumele relativ *care* apare atât cu forma variabilă după gen și număr, cât și cu forma invariabilă (*care*): „nu trebuie să vorbim de lucrurile *care* nu le știm” (38), „sânt întru o sute de alte așa lucrurile, *care* nu să cuvin, prin *cari* ne uresc *ceialalți*” (78), „tot omul urește pre acela, *carele* face într-acest chip de ocară” (82), „fură oameni, *cari* vorbise nedreptate” (86),

„împlinind faptele bune, *carele* la oameni” (106), „binele, la *carele* îi îndreptează” (158), „uni ca aceştii sânt, *carii* trăiesc în mănăstiri” (160), „lesne este a plini toată bună facere aceia, cătră *care*” (160), „pentru greşalele, *care* să vor ivi spre ei” (160), „să lăudem pre înţelepciunea şi bunătatea lui Dumnezeu, *Carele* nu numai aşa multe lucrurile au zidit” (202).

Pentru forma de genitiv-dativ, am identificat acelaşi pronume relativ *care*: „că şi omul acela, *care* (=căruia) foarte puţinele trebuie” (180).

Sunt folosite şi forme de genitiv-dativ pentru relativ, cu particula deictică *-a*, atunci când este antepus (Frâncu, 2009: 286): „sânt încă şi năguşitori, a *cărora* lucrul iaste” (180).

De asemenea, întâlnim relativul compus *cel ce* (Frâncu, 2009: 286): „*cela ce* nu umbla” (58), „*cel ce* gândeşte aşa” (72), „*cei ce* împreună fac stare hrănitore” (180), dar cu aceeaşi nediferenţiere pentru genitiv-dativ ca la relativul *care*: „*cel ce* (celui ce) trebuie ajutoriu lui” (56). Menţionăm că, în interpretarea actuală a gramaticii, structura *cel ce* este formată din demonstrativul semiindependent (*cel*), urmat de un relativ (Pană Dindelegan (coord.), 2010: 138).

5.4.7. Pronumele şi adjectivele nehotărâte

Pronumele şi adjectivul nehotărât *fieştecare* apare frecvent în textul analizat: „în *fieştecare* stare” (14), „toate în lume aceasta sânt foarte bune, şi de nu sânt pentru *fieştecare* deosăbi încă nezmintit sânt pentru binele de obşte neamului omenesc” (50); „sfătuind el pe *fieştecare*” (134), „că putem noi alege *fieştecare* stare şi *fieştecare* vieţuire” (200), „este la *fieştecare* de obşte” (210).

Întâlnim în text şi nehotărâte de tipul *oarecare*, *oarece*, *oricare*, *orice*: „*orice* bunătate, *orice* laudă” (42), „când vorbeşte cineva rău pentru *oarecare* faţa” (82), „*oarecare* oameni” (86), „şi într-*oarecare* chip” (170), „den *oarecare* altă pricină” (176), „este *oarecare* învăţătura” (182), „sânt *oarecare* ca să ne hrănim” (188).

Sunt folosite şi forme de genitiv-dativ pentru adjectivul nehotărât *oarecare*, cu particula deictică *-a*, atunci când este antepus: „reutatea aceasta, care să poate întempla la toţi lăcuiitori *oarecheruia* ţări” (164).

Un nehotărât interesant care apare în text este compusul *ore + ceva*: „să adoagăm *oreceva*” (44). „Împreună cu alte pronume nehotărâte *alt (ul)*” (Frâncu, 2009: 70) intră în compuse ca „*oreceva alta* este” (42), cu sensul de *orice altceva*. În alte contexte apare compusul *alt + ceva*, atât cu topică normală, cât şi cu topică inversată: „de nu ne împiedeca *altceva*” (96), „mai bine place *ceva alt*” (214).

Pronumele şi adjectivele nehotărâte *unul* şi *altul* prezintă multe neregularităţi şi instabilităţi în ceea ce priveşte genul, numărul şi topică: „cel ce stare *altă* alege” (14), „poate fi că *alţi* având când şi când pricinile destule asupra noastră” (46), „nevoindu-se lucrurile sale aşa *unea după altă*” (62), „care dând la *unii* den slugile sale mai mulţi, la *alţii* mai puţinei talanţi” (198), „să ne îmbogăţim cu paguba oamenilor *altoar*” (228).

Pronumele nehotărât *alt* poate avea sensul de *altceva*: „ei *altă* nimică nu gândesc” (176).

Adjectivul nehotărât *neştine* apare rar, fusese deja înlocuit în epocă prin *cineva* (Frâncu, 2009: 288): „că facem ca *neştine* moji” (90).

Uneori, apar dislocări între adverbul *foarte* şi adjectiv, ceea ce denotă încă neîncheierea procesului de gramaticalizare: „*foarte* de multe ori vedem noi” (230).

5.4.8. Pronumele negative

Pronumele negativ *nimeni* apare în text atât cu forma *nimene*, cât şi cu forma *nimine*: „cu oameni întristaţi nu va *nimene* să treiască” (54), „*nimine* să nu le ajute” (82), „pre *nimene* cu vedere să nu trecem” (82), „sânt oameni, cari nu pot vorbi bine de *nimine*” (82).

Forma de dativ conţine *e*: „mândrie *nimeni* nu place” (74).

Pronumele negativ *nimic* apare atât „sub forma veche, mai apropiată de etimon *nemică* (< lat. *nec mica*)” (Frâncu, 2009: 74), cât și cu forma cu *-a*: *nimică* (144), *nimica* (52, 56).

5.5. Numeralul

Numeralul ordinal este interesant, pentru că încă întâlnim forme în *-le*, ele menținându-se în această perioadă „în textele molodovenești, bănațene și ardelenesti” (Frâncu, 2009: 291), prin monoftongarea lui *ea* > *è*: *al doile* (210), *al triile* (214), *al patrele* (192, 230), *al cincile* (262).

5.6. Verbul

În anumite forme verbale, precum *a plăcea*, *a putea*, *a zăcea*, observăm reducerea lui *-ea* final accentuat la *-e* (*-è*): „*ar plăce* noao” (48), „*luiși va plăce*” (78), „*nu vom pute* căpăta” (14), „*ei vor pute* face” (72), „*nu s-ar pute* face” (224), „*n-ar pute* rămune” (254), „*n-am pute* fi” (262), „*meșteșugurile și toate alte lucrurile zăce*” (162). Dacă este vorba doar de trecerea lui *-ea* final accentuat la *-e* (*-è*), lucru care pare a fi confirmat prin formele *plăce*, *zăce* (cu *e* final accentuat, dacă se păstrează *-ă-* și nu se trece la *-a-*), atunci nu avem de a face cu trecerea acestor verbe de la conjugarea a II-a la conjugarea a III-a, ci cu un fenomen fonetic. Eventual, poate fi vorba despre trecerea la conjugarea a III-a doar în cazul verbului *a putea*, pentru că nu știm pe ce vocală cădea accentul: „*ei vor pute* face” (72).

Iotacizarea nu este prezentă în text, apar puține forme iotacizate ale verbelor de conjugarea a III-a, *a pune*, *a supune*: „*trebuie să să puie* înaintea celui mic” (204), „*să să supuie*” (262).

Un fenomen de fricativizare sau de spirantizare întâlnit în text îl reprezintă trecerea lui [ğ] urmat de [e] la fricativa [j]: „*întemplerile ne pot ajunje*” (68), „*dorierile sale nu ajunje*” (74), „*ca să caștije*” (76), „*ca să caștije* prețul” (172), „*nu numai ca să caștije*” (208), „*datori sânt a lucra ca să caștije*” (208), „*să le căștije* lor așa

învățătura” (218). Fricativizarea consoanei [ğ] este „o inovație atestată în sec. 16 în textele elaborate în Muntenia și în sudul Transilvaniei, în textele din zona Banat-Hunedoara” (Sala (coord.), 2006: 230). Există și forme nefricativizate: „*a ajunje*” (248).

La persoana a III-a a indicativului prezent al verbului *a fi*, în text înregistrăm formele *este*, *sânt*, *sântem* și formele neaccentuate *e*, *-i*, *-s*: *este* (14, 80, 102), *sânt* (14), *sântem* (12, 54, 72), *e* (30, 78, 142), „*precumu-i* mai bine” (64), „*așa să slujască, precumu-i* dirigătorie încredințată” (178), „*ca să cunoscă cumu-i* trupul nostru și toate părțile ale lui, cându-*i* sănătos și bolnav” (182), „*câte-s* drepte, *câte-s* curate, *câte-s* iubite, *câte-s* cu bun nume” (42), „*că noao nu ne pasă de ce-s* ei vătemați” (72), „*cumu-s* legate une cu altele” (142), „*ei-s* rănduiți” (144), „*cari-s* datori să slujască la domni lor” (150).

Verbul *a lucra* este frecvent întâlnit în text cu forme slabe, cu sufixul flexionar *-ez*, dar apar și forme tari fără sufix, specifice graiurilor ardelenesti și bănațene (Frâncu, 2009: 303): „*lucriază*, *cela ce face manuși*” (190), „*aceste lucriază* jocariu” (190), „*cei ce rodirile pământului în foarte multe chipuri lucrează*” (194), „*câmpurile lor să le lucre*” (168), „*înmulțindu-să oameni nu era cu puțința, ca să lucre* toți pământul” (196), „*să să lucre*” (218), „*mai mult să lucre*” (228), „*ca să lucre* pământul” (254).

Se poate observa oscilația între utilizarea verbelor cu sufix flexionar și a formelor fără sufix: „*și jalbele să cercete*” (162), „*să împodobiască și să înfrumoseze*” (184), „*trebuie*” (14), „*trebuieșc*” (110), „*înoaște și întrește împreună trupul*” (102).

Imperfectul indicativului este rar folosit în textul analizat, iar formele de pers. a III-a sg. și pl. sunt în continuare sincretice, astfel la „pers. 3 pl., formele vechi, etimologice, sunt norme în toate textele, indiferent de varianta literară pe care o reprezintă” (Frâncu, 2009: 304): „*a căroră pricina era necurețenie trupului*” (102), „*Avraam avea în*

Eghipet slugi și slujnice” (132), „alții *lucra* la pământ” (180).

În fragmentul următor se pot vedea mai multe verbe la imperfect, traducătorul încercând să surprindă prin această enumerare a lor consecințele prelungirii războiului asupra pământului: „câmpul nu să *lucra* [...] paguba *era* așa mare, că de multe ori până la câteva sute de ani î o *simția*.” (166). În text apare slova $\hat{\text{r}}$ ($\hat{\text{r}} \hat{\text{w}}$) care poate fi interpretată și ca *în* (în loc de *î*).

Folosirea perfectului simplu este sporadică în text. Apar câteva situații cu verbele *a fi*, *a avea*, având formele vechi, asigmatice (Frâncu, 2009: 307): „tocma așa de multe ori *fură* oameni, cari vorbise nedireptate” (86), „pe cei ce *n-avură*” (254).

O formă interesantă de perfect compus este aceea în care între auxiliar și participiu se află alte componente intercalate, reprezentând fie o nesiguranță din partea traducătorului în folosirea timpului verbal, fie un efect stilistic: „pre noi ni-*au* cu fapta *ajutat*” (118).

În ceea ce privește viitorul, se observă folosirea formei auxiliarului de persoana a III-a sg. *va* și la persoana a III-a pl., pe lângă cea din limba literară actuală, *vor*: „cele de-n jos sus să *va întorce*” (64), „de *va* și *fi* alții” (70) (72), „cei ce fac amintrelea, păcăt *va avea*” (170), „ei *vor ține*” (72), „*vor respleti*” (72).

Persoana a III-a pl. de la indicativul viitor al verbului *a ști* are forma analogică *știe* (Frâncu, 2009: 302): „oameni nu s-ar chinui cu atete poftele de șarte, de *va știe ei*” (16).

Pentru pers. I pl. se folosește auxiliarul din limba literară actuală, *vom*, dar, uneori, apare forma fără *v-*: „*nu vom cumpăta*” (70), „noi *nu vom avea* pricina să gândim” (74), dar „*om putea*” (68), „ateta cât *a (= va) fi*” (216).

Este întâlnit în text un viitor perifrastic arhaic, des întâlnit în limbajul vechi bisericesc: „pentru trebuință ce *va să vie*” (68). În *The Syntax of Old Romanian*, se precizează că structura aceasta perifrastică de viitor, compusă din verbul *a vrea* și morfemul *să* (de la conjunctiv), este rezultatul

înlocuirii infinitivului cu conjunctivul (Pană Dindelegan (ed.), 2019: 41).

O altă formă rară în text este viitorul cu auxiliarul *o*, specific textelor din Țara Românească și sudul Transilvaniei (Frâncu, 2009: 312): „și așa nu numai ni-a *o ține* pre noi oameni de omenie, ce încă ni-a *o iubi* vecini noștri pre noi” (82). În varianta germană de la pagina 83, verbele sunt la viitor.

Condiționalul perfect circula în secolul al XVIII-lea cu „paradigma de tipul *aș fi cântat*” (Frâncu, 2009: 317): „*ar fi potut* se-l aibă” (224). În text apare și un exemplu în care o parte de vorbire se interpune între auxiliare și participiu, care este fie o dovadă a procesului aflat în desfășurare de gramaticalizare a timpului verbal fie, pur și simplu, influența limbii germane asupra traducătorului: „*ar fi* mai înțelept *fost să fim tăcut*” (88) („*dass es klüger gewesen wäre wenn wir geschwiegen hätten*”, 89). De asemenea, se observă forma de conjunctiv perfect cu auxiliarul variabil (să *fim* tăcut).

Uneori, este folosit viitorul cu valoarea de condițional prezent: „oameni nu s-ar chinui cu atete poftele deșarte, de *va știe ei (=ar ști)*” (16).

Infinitivul scurt este însoțit de morfemul *a*: „și nevătemate *a le afla*” (62), „*a griji* lucrurile” (64), „nevoindu-se *a lucra*” (64), „și *a păzi* avere” (64), „de-i pare bine *a petrece*” (78).

După verbul *a putea*, infinitivul pierde acest morfem: „noi *putem* după feliul nostru *fi* cu noroc” (14), „ce *poate face* pre el” (26), „*putem câștiga* putere” (26), „cu dreptate *putem cere*” (74), „*putem* noi *căpăta* pricepere” (212), „ca să le *putem urma*” (214).

Procesul de înlocuire a infinitivului prin conjunctiv se face treptat în secolul al XVII-lea (Frâncu, 2009: 320), dar în textul analizat predomină modalul *a putea* urmat de infinitiv. Sunt mai puține exemplele de genul *a putea* + verb la conjunctiv: „dar unele *nu poate* amintrelea *să le cuprindă*” (28). „el *poate* unele mainainte *să le știe*” (28), „*ar putea* el mai bine *să capete* avere” (224).

A lua are la gerunziu forma *luund*, care circula în epocă: „ori *luund*, ori *fiind* înapoi” (228). Se observă la al doilea gerunziu forma iotacizată *fiind*.

Negația verbului la gerunziu oscilează între forma cu *ne*, sudată sau nu, și între forma cu *nu*, nesudată: „*ne păzindu-ne* de el, și *neștiind* credința lui” (60), „*ne împlinind*” (262), „*nu putând* sau *nu voidnd*” (28).

5.7. Adverbul

Din categoria eterogenă a adverbului, identificăm în text adverbe precum: *niciodată* (14, 84, 88, 94, 98, 178), *totdeauna* (46, 64), *aice* (52, 82), „*până astezi ici și coala să afla*” (160), „și vor resplesati noao *asemine* cu *asemine*” (72).

Adverbul *mai nainte* este frecvent întâlnit în text, înlocuindu-l pe *mainte* (< lat. *abante*) (Frâncu, 2009: 323): „*mai nainte* a vorbi” (88), „*gazda trebuie mai nainte*” (218).

În ceea ce privește comparativul, la fel ca la adjectiv, este format cu morfemul *mai*: „*precumu-i mai bine*” (64), „*poftește mai mult* să strângă” (70), „*mai mare* să vedea” (74).

Superlativul absolut se formează cu adverbele *foarte* și *prea*: „*deci lângă aceștea foarte tare* să ne păzim” (60), „*foarte tare* au greșit (84), „*foarte puținel precepem*” (88), „*iubește foarte tare*” (226), „*cuvintele nici cu grabă, nici iară prea încet* să le zicem” (88), „*atunci e prea bine*” (100), „*când va lucra prea mult*” (228), „*pățime pământul prea mult*” (166).

6. ASPECTE INTERESANTE ÎN TEXTUL ANALIZAT, NOI POSIBILE ABORDĂRI ȘI CÂTEVA CONCLUZII

Deși criticat pentru metoda sa de învățare care se baza pe memorare, numită „metoda tabelară sau literală”, contribuția lui Felbiger la dezvoltarea învățământului în Austria, Ungaria și celelalte țări aflate sub stăpânirea Imperiului Habsburgic a fost uriașă. Pe lângă organizarea întregului sistem de

învățământ, lui îi datorăm zeci de manuale scrise într-un timp foarte scurt. Se pare că disciplina învățată în ordinul Canonicilor Regulari ai Sfântului Augustin l-a ajutat să susțină o activitate pedagogică atât de diversificată.

Unul dintre principiile de pedagogie din *Ducere de mână către cinste și dreptate* este cel al învățării permanente, principiu care nu numai că nu s-a devalorizat, ci continuă să fie actual și în pedagogia modernă:

Așijderea nu să învață numai pentru că ucenicul să nu fie de rușine înaintea învățătorului și părinților lui la vreme întreberi; ba nu: noi învățăm mai vârtos pentru că în toată viața noastră să cumpletem cele învățate”. (32)

Felbiger este preocupat și de anumite aspecte retorice care trebuie învățate și folosite: „Cuvintele nici cu grabă, nici iar prea încet să le zicem, să nu cântem, ci să vorbim, să schimbem glasul după cumu-i lucru, și spre înțeles să zicem toate alcătuirile” (88).

Clasicii nu sunt uitați, lucrările și scrierile lor devenind repere de educație. La pagina 90 din textul analizat, Felbiger citează din Cicero, care îi dădea învățături fiului său, pentru a sublinia importanța respectării unei educații alese.

Deși numită carte de citire, este, de fapt, un manual complex despre numeroase aspecte din viața omului. Este o carte de învățatură despre școală, despre meșteșuguri, despre credință, despre relațiile dintre oameni, despre relațiile cetățeanului cu împăratul. De asemenea, începând cu pagina 92, apare un adevărat cod al bunelor maniere, autorul ne învață cum să mergem, cum să stăm, cum să mâncăm, despre poziția corpului în diferite momente, despre poziția corpului la rugăciune, cu ce ne îmbrăcăm, despre igiena corpului, relațiile în familie, între rude, despre cum îți chivernisești averea pentru tine și ai tăi, cât și pentru perioade de criză.

Un exemplu din acest cod al bunelor maniere se referă la modul în care nu se cuvine cineva să meargă. Exemplul este foarte sugestiv și hilar: „Umblem cum nu să cuvine [...] când plecăm capul denainte, și așa umblem, ca când am vrea să cautem cele ce pierdusem” (92). Un altul explică modul de îngrijire a unghiilor: „Obrazul și mâinile trebuie să fie spălate, și unghile teiate, dar nu să rod cu dinți” (100).

Acest fragment ilustrează în mod elocvent programul iluminist de modernizare promovat în Imperiul Habsburgic, care viza, printre altele, atât dezvoltarea și reformarea sistemului de învățământ, cât și promovarea educației și a unei culturi sanitare moderne.

În ceea ce privește traducerea, Dan Rîpă-Buicliu menționează că aceste manuale nu sunt „simple traduceri, ci reeditări completate și prelucrate de cărturarii români și sârbi din Transilvania, Banat și Serbia” (Rîpă-Buicliu, 1982-1983: 549).

Dacă se compară traducerea în română cu textul în germană, se pot vedea diferențe și faptul că traducătorul a adaptat traducerea, având în vedere gradul de dezvoltare a limbii române din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

De exemplu, există câteva expresii care nu se regăsesc în textul german: „atunce mai bine facem, de tăcem mulcom” (88), „umblă ca vântul iutea” (92), „vorbe de nimica” (94), „când săpăm (*a strâmba*) nasul” (100).

La pagina 66, avem un fragment de poezie tradusă din germană, probabil era o poezie folosită în cultul religios, în special având în vedere faptul că Felbiger era catolic, iar iluminismul său educațional implică și dimensiunea religioasă. Se observă preocuparea traducătorului pentru a realiza rima, dar și anumite stângăcii ale versificației.

Ce Ț-au dat Dumnezeu, cu acea treiește.	Genieße, was dir Gott beschieden,
De cele ce nu ai, cu bună voie lipsește.	Entbehre gern, was du nicht hast.
Fieștecare stare odihna sa are	Ein jeder Stand hat seinen Frieden,
Fieștecare stare sarcina sa are.	Ein jeder Stand auch seinen Last.
Cum vei îndrezn să gândești	Willst du zu denken dich erkühnen,
Că de mila lui Dumnezeu uitat ești	Daß Gottes Liebe dich vergißt?
Dând El la noi mai mult decât ce sântem vrednici	Er gibt uns mehr, als wir verdienen,
Și niciodată nu vom lipsiții îndeletnici.	Und niemals, was uns schädlich ist.

Fiind o traducere din limba germană, identificăm și numeroase calchieri sintactice.

Exemplul 1 (25): „Also ist es *für den Menschen eine sehr grosse Wohlstand*, wenn man ihn lehret, wie er richtig denken und folglich auch gut handeln soll.”

este tradus:

Exemplul 1' (24): „Deci *pentru omul foarte mare bunătațe este*, când cineva-l învață cum să gândiască drept și așa bine să facă.”

Exemplul 2 (29): „Das Schreiben wird darum in den Schulen gelehret, *weil es eine sehr nussliche Sache ist*.”

este tradus:

Exemplul 2' (28): „Scrisoare (= *scrierea*) pentru aceia în școle să învață, *căci un lucrul foarte folositor este*.”

Este posibil ca traducătorul să fi fost din zona Banatului, având în vedere fenomenul fricativizării consoanei [ğ] la [j] (*ajunge > ajunje*), utilizarea pronumelui *luiși*, folosirea formelor tari, fără sufix, ale verbului *a lucra* (*lucră*), utilizarea anumitor cuvinte regionale din Banat sau Transilvania sau de origine sârbă, precum „*cetcă*”

(=perie, srb. *četka*)” (100), „sudoare imalată (=umedă)” (102), „dischilinare (=deosebire)” (102), „mărturisesc propisurile (=regulamente, srb. *propis*)” (106), „marha (=vită cornută)” (188), „pecar (=brutar)” (188).

Cartea prezintă o listă de meșteșuguri și nume de agent care existau în epocă, la paginile 188-192, aspecte foarte interesante care au fost analizate în studiul *Denumiri de meșteșuguri și nume de agent la sfârșit de secol XVIII*, de către Maria Aldea (2017: 221-228).

Cartea conține note bibliografice în josul paginii, note date în sens modern (n.n. față de notele de până atunci), începând cu pagina 118. Citatele biblice de la note nu sunt traduse din germană, ci autorul pare să fi folosit *Biblia de la București* din 1688. Se observă mici diferențe de înlocuire a lui ж cu ъ. De altfel, în tot textul de la 1777 se preferă scrierea cu ъ (ѡнѣѣѣ) în loc de scrierea cu ж (ѡѣѣѣѣѣ).

Exemplul 3 (1777: 120): „Și zise Domnul Dumnezău, nu este bine a fi omul *sângur*, să-i facem lui ajutor cătră dânsul.” (Facere 1, 19)

și

Exemplul 3' (1688): „Și zise Domnul Dumnezău, nu este bine a fi omul *sângur*, să-i facem lui ajutor cătră dânsul.” (Facere 1, 19)

Exemplul 4 (1777: 120): „Cinstită e nunta întru toate și culcarea nespurcată, iară pre curvari și pre precurvari judeca-i-va Dumnezău.” (Evrei 13, 4)

și

Exemplul 4' (1688): „Cinstită e nunta întru toate și culcarea nespurcată, iară pre curvari și pre prea curvari judeca-i-va Dumnezău.” (Evrei 13, 4)

Din punct de vedere lingvistic, traducerea cărții *Ducere de mână către cinstite și direptate* în limba română oferă detalii despre stadiul limbii române din jurul anului 1777, cu influențe din zona Banatului, așa cum s-a demonstrat. Limbajul este de multe ori greoi, topica dificilă, categoriile gramaticale sunt în proces de consolidare, cuvintele circulă cu forme variate, încă nefixate.

Traducătorul se poziționează și el destul de incert între realitatea limbii existente și influența limbii germane evidentă uneori la nivel sintactic, între încercarea de a folosi cuvinte regionale și aceea de a găsi formulări originale.

În biografia sa, Johann Baptist Panholzer menționează la un moment dat că, de la sosirea lui Felbiger la Viena (1774) și până la sfârșitul anului 1780 (Panholzer, 1892: 46), Felbiger a tipărit cca 100 de cărți:

Până la sfârșitul anului 1780, editura de manuale școlare a reușit să publice un catalog de 100 de articole, toate fiind produse în ultimii șase ani și unele fiind publicate deja de mai multe ori (trad. mea). (Panholzer, 1892: 46)

Personalitatea lui Johann Ignaz von Felbiger este complexă, prin formația lui monahală și, în special, augustiniană, reușind „să creeze epocă”. Secolul al XVIII-lea reprezintă perioada în care educația este o preocupare centrală a societății moderne, iar aceasta devine treptat o știință, pregătind drumul pedagogiei moderne.

BIBLIOGRAFIE

Izvoare

Felbiger, J. I. von (1777), *Ducere de mână către cinstite și direptate, adecă la copii rumuneștii neuniții cei ce în școle cele mici să învață spre cetanie rânduită carte*, Tipografia Iosif Kurzböck, Viena, disponibilă online la <https://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/5299> [06 octombrie 2025].

Referințe bibliografice

[1] Aldea, M. (2017), „Denumiri de meșteșuguri și nume de agent la sfârșit de secol XVIII”, în Bogdan Oprea, H., Constantinescu, A.-V., Zafiu, R., *Lingvistică românească, lingvistică romanică. Actele celui de al XVI-lea Colocviu internațional al*

departamentului de lingvistică (București, 25-26 noiembrie 2016), Editura Universității din București, București, pp. 221-228.

[2] *Biblia, adecă Dumnezeiasca Scriptură ale cei vechi și ale cei noao leage* (1688), București, disponibil la http://aleph23.biblacad.ro:8991/F/2XLFKQO8JXB34LQPA9FYQXATXH3TJG1LKVJR1QCP5IPLPB5D9J-23221?func=full-set-set&set_number=014686&set_entry=000001&format=999 [29 noiembrie 2025].

[3] BRV = Bianu, I., Hodoș, N., Simonescu, D. (1910), *Bibliografia românească veche. 1508-1830*, București, vol. II, disponibil la https://old.biblacad.ro/bnr/brvpag.php?vidT=419&&co_d=BRV%20-%20Vol.%20II&&perioada=1717-1808&&titlu=Ducere%20de%20m%C3%A2n%C4%83tre%20cinstet&&val=2&&loc=Viena&&primulAn=1777&&limba=rom%C3%A2ne%C5%9Fte%20%C5%9Fi%20nem%C5%A3e%C5%9Fte&&nr=2&&page=220&&limit=20 [29 noiembrie 2025].

[4] Cereteu, I. (2020), „Printing and Old Romanian Books in the European Cultural Heritage”, *Études Bibliologiques/Library Research Studies*, 2, pp. 21-41.

[5] DOOM³ = *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (2021), Editura Univers Enciclopedic Gold, disponibil la <https://doom.lingv.ro> [03 decembrie 2025].

[6] Eustatievici Brașoveanu, D. (1969), *Gramatica românească*, Brașov, 1757, ediție de N. A. Ursu, București.

[7] Frâncu, C. (2009), *Gramatica limbii române vechi (1521-1780)*, Casa Editorială Demiurg, Iași.

[8] Gheție, I. (coord.), Chivu, Gh., Costinescu, M., Frâncu, C., Roman Moraru, A., Teodorescu, M. (1997), *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532-1780)*, Editura Academiei Române, București.

[9] Mârza, E. (2019), „Din istoria traducerilor în cultura românească din Transilvania (sec. XVI-începutul sec. XIX)”, *Terra Sebus. Acta Musei*

Sabesiensis, 11, pp. 301-320, disponibil la https://www.cclbsebes.ro/wp-content/uploads/2020/02/Terra-Sebus-11-08-Eva-Marza.pdf?utm_source [05 octombrie 2025].

[10] Melo, M., Pišút, P., Matečný, I., Viglaš, P. (2015), „Johann Ignaz von Felbiger and his meteorological observations in Bratislava in the period 1783–85”, *Meteorologische Zeitschrift*, 25 (1), pp. 97-115.

[11] Pană Dindelegan, G. (coord.), Dragomirescu, A., Nedelcu, I., Nicolae, A., Rădulescu Sala, M., Zafiu, R. (2010), *Gramatica de bază a limbii române*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București.

[12] Pană Dindelegan (coord.), Maiden, M. (2016), *The Syntax of Old Romanian*, Oxford University Press, United Kingdom.

[13] Panholzer, J. (1892), *Johann Ignaz von Felbigers Methodenbuch*, Editura Herdersche, Freiburg im Breisgau, disponibil la <https://archive.org/details/johannignazvonfe00felb/page/n10/mode/lup> [04 octombrie 2025].

[14] Răsvan, I.-R. (2021), „De la cei mai reprezentativi pedagogi: Comenius Rabelais, J. Locke, Fénelon, Froebel, Pestalozzi, Herbart, la Zaharia Boiu”, *Studia Doctoralia Andreiana*, X (2), pp. 65-76, disponibil la https://teologie.ulbsibiu.ro/wp-content/uploads/2023/05/SDA-2-2021-B_C.pdf [06 octombrie 2025].

[15] Rîpă-Buicliu, D. (1982-1983), „Decrete și cărți didactice imprimate pentru învățământul din Transilvania și Banat (1771-1822)”, *Sargetia. Acta Musei Devensis*, XVI-XVII, pp. 549-557.

[16] Sala, M. (coord.) (2006), *Enciclopedia limbii române*, Univers Enciclopedic, București.

[17] Ursu, N. A. (1960), „Problema interpretării grafiei chirilice românești din jurul anului 1800”, *Limba română*, IX (3), pp. 33-46.

[18] Ursu, N. A. (1976), „Din nou despre interpretarea grafiei chirilice românești”, *Limba română*, XXV (5), pp. 475-489.

Webpage:

encyclopedia/johann-ignaz-von-felbiger, disponibilă la
https://www.catholic.com/encyclopedia/johann-ignaz-von-felbiger?utm_source [04 octombrie 2025].

L'aube du théâtre roumain moderne : perspectives historiques et socio-culturelles



The Dawn of Modern Romanian Theatre: Historical and Socio-Cultural Perspectives

Ioana Raluca ZAHARIA

The Multidisciplinary Research Institute in Art of 'George Enescu' National
University of Arts (ICMA UNAGE), Iași, Romania

E-mail: ra.zaharia@yahoo.fr

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8799-2496>

26

« L'histoire décrit les faits, le théâtre la fait vivre. »
Ion Heliade Rădulescu

Abstract

Through a historical and socio-cultural lens, this article explores the dawn of modern Romanian theatre, marked by a turbulent period in history spanning from the second half of the 18th century to the mid-19th century, culminating in the creation of the Romanian National Theatre.

In the broader European context of the time, theatre functioned as a genuine civilising force and played an avant-garde role, extending far beyond the sphere of mere entertainment. The stage became a space for shaping mentalities and articulating social transformation. This dynamic is equally visible in the Romanian principalities, whose turbulent historical context heightened the need for cultural instruments capable of fostering change. Intellectual figures such as Gheorghe Asachi and Mihail Kogălniceanu recognised the catalytic potential of theatre as a medium for education, reform, and the consolidation of a modern social consciousness.

In the Romanian principalities, theatre prepared the ground for the liberation of minds

and for emancipation from Ottoman and Greek domination. It also became the epicentre of revolutionary ideas and, above all, of national values that inspired the people – first during the 1821 uprising led by Tudor Vladimirescu, then during the 1848 revolution, and later in 1859 with the Union of the Principalities under Prince Alexandru Ioan Cuza.

The art of dramatic interpretation began to develop in the second half of the 18th century thanks to foreign French and German troupes touring the Romanian lands, and later through the Philharmonic Society, which initiated a school of literature, declamation, and vocal music under the direction of Constantin Aristia. Aristia and Ion Heliade Rădulescu fought against prejudices claiming that theatre could only entertain and never educate the masses, against the notion that women could not appear on stage because it was considered immoral, and against the idea that being an actor was not a legitimate profession. Once these ideas were overcome, theatre contributed to the emancipation struggle of Romanians in the united principalities of Moldavia and Wallachia, helping to shape a national identity, culture, and an official language – Romanian.

Keywords: theatre, performing arts, Francophonie, Latin heritage, Romania, translations, actor, dramaturgy

INTRODUCTION

Par cet article, nous souhaitons mettre en lumière les étapes qui ont marqué du point de vue social, politique et surtout culturel la naissance du théâtre moderne roumain. À ses débuts, ce théâtre s'est développé dans un contexte historique tourmenté et a été marqué par la diversité culturelle et linguistique, notamment en Transylvanie au XVIII^e siècle. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle, avec l'Union des principautés roumaines (1859), que l'on commence à parler d'un théâtre véritablement national, porteur d'une identité propre.

Le courant des Lumières, qui a eu des origines multiples et dont le foyer le plus influent se situait en France, a irradié dans toute l'Europe, y compris dans des endroits encore sous l'influence politique de l'Empire ottoman, que ce soit de manière directe ou par l'intermédiaire de gouverneurs locaux. C'est le cas dans les pays roumains, où, au XVIII^e siècle, les princes phanariotes au pouvoir ont vu dans les idées des Lumières l'opportunité de moderniser la société et de s'éloigner progressivement du modèle oriental. Ce tournant a offert aux boyards de Moldavie et de Valachie une ouverture culturelle sans précédent, conduisant à une émancipation progressive de la société. Le théâtre a joué un rôle important dans ces mutations, en devenant un véritable catalyseur des idées nouvelles, capable de faire évoluer les mentalités et de transformer en profondeur les pays roumains.

Les dirigeants phanariotes ont soutenu, par l'intermédiaire de la princesse Rallou Caradja (1799-1870), l'émergence des premières institutions théâtrales. Celle-ci, véritable mécène des arts, a fondé à Bucarest un théâtre aristocratique permanent. Ion Ghika écrivait à son

sujet, dans ses lettres adressées à Vasile Alecsandri, qu'« elle possédait le goût de la beauté au plus haut degré », qu'elle était une « admiratrice de la musique de Mozart et Beethoven » et qu'« elle se nourrissait intellectuellement des écrits de Schiller et Goethe »¹ (ma traduction) (Massoff, 1961 : 88). En 1817, elle fit construire un édifice théâtral appelé *Cișmeaua Roșie*, qui joua un grand rôle dans la vie culturelle de l'époque. Ce théâtre avait une double vocation : d'une part, il contribuait à la renaissance et à la reconnaissance du théâtre grec dans les pays roumains ; d'autre part, il servait de vecteur de propagande en faveur de la cause de libération nationale grecque face à la domination ottomane. Ce type d'engagement artistique n'était pas isolé : un mécanisme similaire de diffusion des idées révolutionnaires se développait alors dans « les centres importants de l'Europe où habitait un nombre important de Grecs : à Vienne, Odessa et Bucarest où des théâtres de ce genre ont été créés »² (ma traduction) (Massoff, 1961 : 89). Le répertoire dramatique présenté visait à éveiller les consciences et à enflammer les esprits du peuple.

DÉVELOPPEMENT DU THÉÂTRE ROUMAIN AU DÉBUT DU XIX^E SIÈCLE

Le premier spectacle officiellement présenté à *Cișmeaua Roșie* fut l'opéra *L'Italienne à Alger* (*L'Italiana in Algeri*) de Gioachino Rossini, interprété par une troupe allemande spécialisée dans le mélodrame, qui jouait des spectacles de théâtre et d'opéra, dirigée par Johann Gerger. Ce choix artistique retient particulièrement

¹ « Despre domnița Ralu s-au spus vorbe bune. Așa, bunăoară, Ion Ghica, în cuprinsul uneiia din scrisorile către Vasile Alexandri, afirmă că domnița posedă “gustul frumosului în cel mai mare grad”, că era “admiratoare a muzicii lui Mozart și a lui Beethoven” și că “se hrănea cu scrierile lui Shiller și a lui Goethe” ».

² « În centrele mai însemnate ale Europei, unde se aflau un număr însemnat de greci – la Viena, la Odesa, la București – s-au înființat asemenea teatre ».

l'attention, dans la mesure où Rallou Caradja, grande promotrice des arts à Bucarest, ne se tourne pas vers une pièce de théâtre en grec mais opte pour une production étrangère d'opéra. Cette décision, que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de stratégique d'un point de vue marketing, semble avoir été motivée par plusieurs considérations : dans une ville cosmopolite comme Bucarest, il apparaissait sans doute plus pertinent de frapper les esprits par un spectacle de haut niveau, capable de susciter l'enthousiasme d'un public varié. Ce choix visait probablement aussi à élever les goûts artistiques du public local, en lui présentant une œuvre de grande qualité, et à fournir un modèle d'excellence pour les comédiens amateurs des principautés roumaines, en pleine ébullition culturelle.

Le règne des princes phanariotes dans les principautés roumaines fut assez mouvementé, et Rallou Caradja ne put réaliser pleinement son ambition de faire renaître le théâtre grec à Bucarest. Elle eut pourtant le mérite d'envoyer à Paris un jeune comédien amateur, Constantin Aristia, afin qu'il y poursuive une formation professionnelle. Selon une note de l'historien Ioan Massoff, mais qui n'est pas confirmée, il étudia auprès de l'un des plus grands acteurs de l'époque, François-Joseph Talma, figure emblématique de la *Comédie-Française*. Cette initiative visionnaire eut un impact durable : formé selon les standards les plus élevés du théâtre européen, Aristia deviendra plus tard le chef de file du théâtre roumain, contribuant à la structuration et à la professionnalisation de la scène nationale.

Après le départ forcé de la famille princière phanariote (1818), l'édifice fondé par Rallou Caradja continua d'exister, sous la direction de Iancu Văcărescu. Celui-ci, descendant du lettré Ienăchiță Văcărescu, soutint le développement de la langue roumaine et l'éveil du théâtre national. Dans les années 1820, les spectacles présentés à *Cișmeaua Roșie* étaient joués en plusieurs langues, notamment en allemand, en grec et de plus en plus

souvent en roumain. William Wilkinson, qui fut consul de Grande-Bretagne dans les principautés roumaines entre 1814 et 1818, rapporte, dans son ouvrage publié en 1820, que la troupe dirigée par Johann Gerger fut engagée de manière permanente et donnait des spectacles de théâtre en roumain (Massoff, 1961 : 94), signe de l'intérêt croissant pour une culture théâtrale indigène.

Avant que les autorités ottomanes, influencées par certains milieux grecs, n'interdisent temporairement les représentations en roumain, Iancu Văcărescu s'investit activement dans le soutien des spectacles en roumain joués par des comédiens amateurs issus de l'école de Lazăr. L'importance de l'initiative de Văcărescu fut soulignée par Ion Heliade-Rădulescu (1802-1872), qui écrivait en 1830 dans le *Courrier roumain* (*Curierul românesc*), où il décrit Iancu Văcărescu comme un amateur éclairé d'arts et d'objets raffinés, qui joua un rôle décisif dans la fondation du premier théâtre roumain à Bucarest, qu'il finança en grande partie sur ses propres moyens. Il contribua également à la traduction de textes dramatiques et apporta un soutien financier à la création de la première troupe de théâtre dramatique en langue roumaine, composée d'élèves de l'école Sfântul Sava. (Massoff, 1961 : 96)

Il alla même jusqu'à écrire un prologue pour une série de spectacles, dans lequel il affirmait avec ferveur : « Je vous ai rendu le théâtre/ Protégez-le/ Comme un sanctuaire des muses /Grâce à lui bientôt vous serez célèbres,/ à travers des nouvelles emportées au loin »³ (ma traduction) (Massoff, 1961 : 95).

Sans en mesurer toute la portée, la princesse Rallou Caradja ouvrit la voie au théâtre roumain. Bien que le destin du théâtre *Cișmeaua Roșie* ait été dramatique – un incendie détruisit complètement le bâtiment au milieu des années 1820 –, le théâtre roumain (re)naîtra de ses

³ «V-am dat teatru, vi-l păziți/ Ca un sanctuar de muze/ Cu el curând veți fi vestiți /Prin vești departe duse».

cendres et avec lui l'idée d'un théâtre national. Ce lieu, éphémère mais fondateur, représente pour l'histoire du théâtre roumain le début de la conscientisation que l'art dramatique peut former les esprits, modeler des caractères et devenir un levier d'identité collective quand il est mis au service du peuple.

Tout comme le théâtre *Cișmeaua Roșie* – véritable institution théâtrale avant l'heure –, le mouvement théâtral grec de Bucarest connu sous le nom de l'*Hétairie*, a exercé une influence notable sur la formation du théâtre roumain, tant par le choix du répertoire que par les modes d'interprétation. Ces initiatives ont jeté les bases de ce qu'on appellera plus tard le théâtre roumain moderne. Entre 1818 et 1820, Bucarest abrita un théâtre qui défendait les intérêts de la société secrète grecque *Eteria ton Ellinon* (Société des Grecs), un mouvement révolutionnaire dont l'objectif était de libérer les peuples chrétiens de sud-est de l'Europe du joug ottoman. Dans ce contexte, le théâtre devenait un instrument d'agitation politique et de révolte. Ne disposant pas d'une dramaturgie grecque adaptée aux exigences idéologiques du moment, les membres de l'*Hétairie* se tournèrent vers les répertoires français et italien, en particulier vers des auteurs engagés tels que Voltaire et Vittorio Alfieri, dont les œuvres servaient leur cause politique en exaltant les idéaux de liberté et de résistance.

Les traductions du français en grec, utilisées dans les représentations théâtrales de l'*Hétairie* à Bucarest, étaient souvent approximatives, voire libres au point de modifier sensiblement le contenu original. Certaines scènes étaient amplifiées, étirées ou au contraire raccourcies, afin de produire l'effet émotionnel attendu : des larmes sincères, un enthousiasme débordant, parfois même des réactions plus spectaculaires comme le fait de s'arracher les vêtements. Il arrivait que les comédiens eux-mêmes pleurent réellement, emportés par leur jeu au point d'oublier qu'ils interprétaient des personnages. Ce zèle émotionnel

n'était pas sans effet sur le public, qui réagissait avec intensité, jusqu'à se jeter dans la rue en criant : « Arrêtez la tyrannie ! » Vu de nos jours, ce théâtre pourrait être qualifié de théâtre d'amateurs, et à juste titre car ce théâtre révolutionnaire de l'*Hétairie* comprenait des comédiens amateurs, de jeunes élèves âgés de 15 à 18 ans, dont le jeu scénique demeurait limité et peu maîtrisé. Il est clair que, dans ces conditions, le théâtre, l'art interprétatif ou même la dramaturgie passaient au second plan, au profit de l'instrumentalisation du théâtre comme outil de propagande au service de la cause phanariote et de son projet de libération nationale.

On ne peut pas nier le rôle de la dramaturgie dans ces périodes mouvementées des pays roumains. Bien au-delà d'un simple divertissement, le théâtre a contribué à attiser les esprits révolutionnaires. L'écrivain Nicolae Filimon souligne cette dimension dans ses écrits, affirmant que la révolte menée par Tudor Vladimirescu en 1821 « est due aux idées de liberté et d'héroïsme que les jeunes Roumains ont puisées dans les pièces *La Mort de César*, *Achille*, *Timoléon* et *Hécube* »⁴ (ma traduction) (Massoff, 1961 : 102).

L'intervention des troupes ottomanes mit brutalement fin à la révolte de Tudor Vladimirescu, qui fut capturé puis assassiné. Bien que réprimés, ces événements laissèrent une empreinte profonde dans l'esprit des gens. Ils éveillèrent une soif de liberté qui mûrit au cours des décennies suivantes et se concrétisera avec la Révolution de 1848. À ce sujet, Mihail Kogălniceanu soulignait l'importance fondatrice de 1821 : « Aux événements de 1821, nous devons tout progrès accompli depuis lors, car ils ont

⁴ «...o datorăm în mare parte ideilor de libertate și eroism culese de junii români din piesele *Moartea lui Cezar*, *Achil*, *Timoleon și Ecuba*».

réveillé l'esprit national jusque-là assoupi»⁵ (ma traduction) (Massoff, 1961 : 103).

De l'importance de la révolte de Tudor Vladimirescu et de ces effets dans la conscience du peuple en parle également Pompiliu Eliade :

Quel que fut le but de la Revolution de Tudor Vladimirescu, qu'elle ait été dirigée contre l'aristocratie en général, ou contre les Grecs, ou contre la Sublime Porte, – le fait que des boyards projetant une révolution, s'associent à des paysans, avant même que l'insurrection ait éclaté, lorsqu'on aurait pu prendre ses mesures et l'étouffer à sa naissance, – est de la plus haute importance et bien caractéristique pour l'époque. (Eliade, 1898 : 391)

Il reste incertain si, pendant la révolte, le théâtre de *Cișmeaua Roșie* a poursuivi ses activités, peut-être sous une autre forme ou dans une certaine clandestinité. Ce qui est certain, en revanche, c'est que les patriotes de l'époque ont su camoufler leur action politique derrière la façade d'activités culturelles, notamment en fondant des sociétés semi-secrètes. Celles-ci jouèrent un rôle crucial dans la diffusion des idées de réforme et de renversement de l'ordre féodal, tout en préparant à plus long terme le projet d'unité nationale. Parmi ces associations, on peut citer la *Société littéraire*, fondée à Brașov, et la *Société philharmonique* de Bucarest. Ces cercles culturels ont en réalité constitué les premières structures organisées qui allaient jeter les bases du théâtre national roumain, en associant littérature, art dramatique et engagement civique.

La *Société littéraire et politique* de Brașov réunissait certaines des figures les plus influentes de l'époque, déterminées à conjuguer aspirations politiques et projet culturel, notamment en

œuvrant pour le développement de la langue roumaine. Les membres les plus jeunes étaient invités à contribuer à l'enrichissement de la langue en traduisant des ouvrages grecs, dans le but de constituer un dictionnaire de la langue roumaine. Fondée en 1827, à un moment charnière marqué par le démantèlement progressif du système féodal dans les principautés roumaines, la *Société littéraire* rassembla des hommes de lettres comme Dinicu Golescu et Ion Heliade Rădulescu.

Le rôle de Ion Heliade Rădulescu dans le développement du théâtre roumain est souvent sous-estimé. Son action en faveur de la modernisation de la culture roumaine a eu un impact indirect mais essentiel sur l'émergence d'une véritable scène théâtrale nationale⁶. En tant que fervent défenseur de l'éducation et de l'usage du roumain comme langue littéraire, il a créé un climat intellectuel propice à la naissance d'un théâtre autochtone. Ce cadre a ouvert la voie à des dramaturges qui ont pu s'inspirer de ses efforts pour développer un théâtre roumain distinct, à la fois enraciné dans la culture nationale et ouvert aux influences européennes. Par ailleurs, Heliade Rădulescu s'est donné comme but d'enrichir la langue par ses nombreuses traductions d'œuvres littéraires étrangères (p. ex. de Lamartine et de Boileau).

Plus que toute autre activité s'imposa la traduction. Elle venait compenser l'absence d'une littérature en langue roumaine et répondre au goût des lectures qui avaient découvert le plaisir de la lecture et avaient de nouvelles attentes. Et l'inverse fut tout aussi valable. Les traductions ont modelé et diversifié le goût, préparant, préparant le

⁵ « Întâmplărilor din 1821 suntem datori cu orice propășire ce am facut de atunci, căci ele ne-au deșteptat spiritul național ce era adormit ».

⁶ Le programme de la *Société littéraire* se trouvait dans la préface du livre de *Grammaire (Gramatica)* de I. Heliade Rădulescu, qui promouvait entre autres la création d'un théâtre national avec une dramaturgie propre et le développement d'une culture nationale.

lecteur pour la réception d'une littérature en langue roumaine. (Bordei-Boca, 2022 : 302)

À la fin du XVIII^e siècle, les premières traductions de pièces de théâtre en roumain furent entreprises par des intellectuels passionnés de littérature, sans que l'idée d'une représentation scénique ne soit nécessairement envisagée. Ces traductions, souvent faites pour le plaisir de la lecture ou dans un but éducatif, marquent néanmoins les premiers pas de la dramaturgie roumaine. Le mérite d'avoir encouragé ces initiatives revient à des figures majeures de la vie culturelle de l'époque, notamment Gheorghe Asachi en Moldavie et Ion Heliade Rădulescu en Valachie. Les textes traduits provenaient principalement de la littérature française et italienne, mais passaient fréquemment par le filtre de la langue grecque, encore très présente dans les milieux éduqués.

Parallèlement à ces traductions, un intérêt croissant se manifesta pour la création d'une dramaturgie originale en langue roumaine, jetant ainsi les bases d'un théâtre national. Le plus ancien texte dramatique connu en roumain, destiné à être utilisé dans le cadre des spectacles de collège, est une pièce unique et remarquable dans la littérature roumaine : il s'agit de *Occisio Gregorii Vodae in Moldavie tragedice expressa (Uciderea lui Grigore Vodă in Moldova)*, une farce tragique ou parodie anonyme inspirée par la mort du voïvode Grigore III Ghica, exécuté en 1777 sur ordre de la Sublime Porte pour avoir défendu les intérêts moldaves contre l'annexion de la Bucovine par l'Empire des Habsbourg. Rédigée vers 1780, cette pièce est multilingue – en roumain, latin, hongrois, allemand et romani (langue des Roms) –, ce qui reflète la diversité culturelle de la Transylvanie à cette époque. Les indications scéniques en latin, similaires à celles que l'on trouve dans les mystères médiévaux,

suggèrent « que le texte a été joué dans le cadre du carnaval, par les élèves de l'école de Blaj, lesquels, comme nous l'avons vu déjà dès 1755, s'exerçaient à l'organisation de spectacles théâtraux »⁷ (ma traduction) (Massoff, 1961 : 126).

En plus de ce texte fondateur, d'autres auteurs se sont illustrés dans la création dramatique : Costache Conachi composa des comédies cultes pour le théâtre de marionnettes, tandis que Iordache Golescu rédigea des pamphlets dramatiques à forte valeur documentaire. Enfin, en 1826, c'est avec un poème pastoral (églogue) écrit par Timotei Cipariu que fut inauguré le théâtre roumain de Blaj, soulignant une fois de plus l'importance des milieux scolaires et ecclésiastiques dans l'émergence du théâtre roumain moderne (Faifer, 2008 : 20-21).

Comme on peut le constater, jusqu'au tout début du XIX^e siècle, la dramaturgie roumaine manquait encore d'originalité propre, tant sur le plan des sujets traités que de la construction dramatique elle-même, souvent maladroite ou inachevée. Dans ce contexte, l'intérêt marqué pour la traduction de pièces de théâtre européennes était pertinent, mais aussi nécessaire. Au-delà de la seule curiosité littéraire, cet engouement répondait à une nécessité sociale plus large : le besoin, pour la bourgeoisie émergente, de développer sa propre culture, en tant qu'instrument de légitimation sociale et de renforcement de son influence. Le théâtre devenait ainsi un vecteur de modernisation, un moyen pour cette classe montante d'affirmer sa place dans l'espace public, en s'appropriant des formes artistiques perçues comme porteuses de valeurs éclairées et de progrès.

⁷ « ...ne mai îndeamnă să presupunem că textul a fost jucat în cuprinsul carnavalului, de către elevii școlii din Blaj, care, cum am văzut încă din 1755 se încercau în organizarea unor spectacole de teatru ».

LE RÔLE DES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES, FONDEMENT DE PROGRÈS ET D'ÉMANCIPATION

La guerre turco-russe de 1828, qui s'acheva par la capitulation de l'Empire ottoman et fut suivie du traité d'Andrinople en 1829, marque un point d'inflexion majeur dans l'histoire des principautés roumaines. Tandis que la Grèce obtenait son indépendance, la Valachie et la Moldavie, bien qu'encore formellement vassales de l'Empire ottoman, accédaient à une autonomie renforcée sous la protection de la Russie. Ce changement géopolitique déclencha une véritable effervescence sur les plans social, politique et économique, ouvrant la voie vers la lutte de libération sociale et nationale.

Dans le cadre de cette dynamique réformatrice, fut instauré le *Règlement organique* (*Regulamentul organic*), considéré comme la première forme de constitution moderne dans les pays roumains. Bien que critiqué plus tard par les révolutionnaires de 1848, en raison de son caractère conservateur et de ses limites en matière de droits civiques, ce texte fondamental a néanmoins posé les bases de l'organisation administrative, juridique et sociale de l'État roumain moderne.

Cette période coïncide, on l'a vu, avec une nouvelle phase de développement pour le théâtre roumain, marqué par un renouvellement esthétique et linguistique. L'un des changements les plus significatifs fut la proclamation du roumain comme langue officielle, désormais introduite dans l'enseignement et intégrée au programme scolaire. Le théâtre, jusque-là souvent multilingue ou dominé par des influences étrangères, bénéficia de cette promotion de la langue nationale. Le *Règlement organique* contenait d'ailleurs des dispositions spécifiques concernant l'organisation du théâtre, preuve de l'intérêt porté à la culture dans les réformes. Fait notable : certains des rédacteurs du texte, comme Dinicu Golescu,

étaient également membres de la *Société littéraire*, ce qui montre l'articulation étroite entre projet politique et renouveau culturel.

Deux journaux importants voient le jour, chacun doté d'un supplément culturel : *Le Courrier roumain* (*Curierul românesc*) à Bucarest, animé par Ion Heliade Rădulescu, et *L'Abeille roumaine* (*Albina românească*), à Iași, dirigée par Gheorghe Asachi. Autour de ces deux publications se cristallise une vie culturelle intense en Valachie et en Moldavie, favorisant l'émergence d'un espace public intellectuel. Très vite, ces deux figures de proue entrent en contact avec George Barițiu, en Transylvanie, homme politique et journaliste porteur d'idées réformatrices. Ces initiateurs mettent aussi leurs publications au service de la diffusion de la création théâtrale roumaine, leurs colonnes donnant à lire les premiers textes dramatiques. Cette période marque une phase de transition entre les anciennes traditions féodales et les nouvelles pratiques culturelles et sociales de la bourgeoisie naissante. Au cœur de cette effervescence, la culture joue un rôle moteur dans la société.

La nouvelle classe intellectuelle progressiste des principautés roumaines était encouragée à produire des œuvres littéraires, en s'inspirant des modèles venus d'Europe occidentale. Cette dynamique, bien qu'indispensable à la modernisation culturelle, comportait néanmoins un risque majeur : celui que l'enthousiasme imitatif contrarie l'originalité de création. Les encouragements à écrire venaient surtout de Heliade Rădulescu qui dans *Le Courrier roumain* exhortait les intellectuels à une activité littéraire et à une dramaturgie propre.

La *Société littéraire*, fondée en 1827 et revitalisée en 1831 par la *Société philharmonique*, poursuivait un double programme, l'un public, orienté vers la promotion de la culture et de la langue roumaine, et l'autre secret, à forte teneur politique. Parmi les objectifs de ce programme clandestin figuraient notamment la

démocratisation de l'enseignement – par sa gratuité – et la création d'un théâtre national, entendu à la fois comme une dramaturgie proprement roumaine et comme une institution théâtrale autonome, porteuse de valeurs nationales. Ce projet culturel et identitaire ne se concrétisera pleinement qu'en 1852 avec la fondation du *Grand théâtre de Bucarest*, future institution du *Théâtre National*. Cette réalisation répondait à une vision progressiste portée par les membres de la *Société philharmonique*, en particulier Ion Heliade Rădulescu, pour qui le théâtre doit jouer un rôle social fondamental dans le progrès moral et intellectuel de la nation. Dans la lignée des philosophes des Lumières, qui voyaient dans l'art un outil de transformation sociale, Heliade considère le théâtre comme un moyen d'éveil collectif, capable d'ouvrir la voie vers le développement national et, à terme, vers l'acquisition de la liberté politique :

Lorsque les mœurs des peuples se sont altérées, lorsqu'elles se sont gangrenées, alors les théâtres, de concert avec l'instruction publique, ont redressé la morale de la société⁸ (ma traduction). (Massoff, 1961 : 145)

L'émergence d'un théâtre national roumain s'est faite par étapes successives, entrecoupées de pauses réflexives, de remises en question, mais aussi de reprises enthousiastes et pleines d'élan. À cette construction progressive ont également contribué les influences du théâtre français, très présent dans la formation des jeunes intellectuels roumains. Les lectures de Voltaire, Victor Hugo, Lamartine ou Béranger faisaient l'objet de discussions passionnées, forgeant ainsi une culture européenne qui nourrissait les aspirations artistiques et politiques locales.

⁸ « Când s-au îmbolnăvit obiceiurile noroadelor, când s-au cangrenat, atunci teatrele, întovărășite cu instrucția publică, au îndreptat moralul societății ».

L'OUVERTURE DE L'ÉCOLE DE LITTÉRATURE, DÉCLAMATION ET MUSIQUE VOCALE DIRIGÉE PAR CONSTANTIN ARISTIA, OU LE DÉBUT DE L'ART DRAMATIQUE DANS LES PAYS ROUMAINS

La *Société philharmonique*, qui commence à agir en 1831, ne devient officielle qu'en 1833. Pour contourner les restrictions imposées par les autorités, notamment celles concernant la création d'un théâtre national, ses fondateurs mettent en place un stratagème habile. S'appuyant sur les dispositions du *Règlement organique* encourageant l'enseignement, ils sollicitent une autorisation pour fonder une école de théâtre et de musique, officiellement dédiée à l'instruction artistique, avec des examens publics de fin d'année. Derrière cette initiative pédagogique se cachait en réalité une ambition plus vaste : former une génération de comédiens capables de porter la scène roumaine vers une véritable institution nationale.

Le but fondamental de la Société philharmonique est clairement exprimé dans l'article 5 du Règlement organique auquel avaient adhéré 43 membres : « La culture de la langue roumaine et le progrès de la littérature, ainsi que la diffusion de la musique vocale et instrumentale dans la Principauté et, à cette fin, la création d'un théâtre national⁹ (ma traduction) (Massoff, 1961 : 163).

L'annonce de ce projet est publiée le 7 janvier 1834 dans l'article *Societatea filarmonică* (*Courrier roumain*), qui informe les lecteurs de l'ouverture imminente d'une *École de littérature, de déclamation et de musique vocale*, tout en précisant les conditions d'admission. L'article fait l'apologie de la valeur éducative du théâtre,

⁹ « Scopul Societății filarmonice este cultura limbii românești și înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale și instrumentale în Principat și spre aceasta formarea unui teatru național ».

affirmant son rôle essentiel dans la formation morale, intellectuelle et esthétique du peuple : « Associé à l'instruction publique, le théâtre constitue le moyen le plus direct et le plus sûr d'extirper les mœurs les plus dégradées et de former le goût d'une nation »¹⁰ (ma traduction) (Massoff, 1961 : 161).

On y découvre également une présentation enthousiaste de l'art de la déclamation, alors peu connu en Valachie, mais décrit comme une discipline utile à tous les citoyens, indépendamment de leur future profession. Par cet article, Heliade Rădulescu et Ion Câmpineanu se livrent à une véritable opération de communication dans les écoles, afin d'attirer un nombre important de jeunes talents susceptibles d'être sélectionnés pour l'école d'interprétation dramatique. Grâce à cette initiative, la voie vers la création d'un théâtre national en Valachie était désormais ouverte.

Les premières pièces montées dans le cadre de cette école furent *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* de Voltaire et *Amphitryon* de Molière.

Les élèves de Constantin Aristia étaient principalement les écoliers du Collège Saint-Sava (*Sfântul Sava*) qui, après leurs cours réguliers, allaient s'exercer au jeu d'acteur.

Les meilleurs élèves du lycée Sfântul Sava se considéraient fiers de prendre part à l'édification de la première scène roumaine ; de jeunes gens animés d'un véritable amour du théâtre abandonnaient leurs occupations pour venir s'asseoir sur les bancs de l'École philharmonique, tandis que les professeurs sacrifiaient leur temps et leurs intérêts afin de se dévouer à la nouvelle institution¹¹ (ma traduction). (Massoff, 1961 : 162)

¹⁰ « Însotit cu învățătura publică este cel mai de-a dreptul și sigur mijloc de a dărpăna obiceiurile cele urâte și a forma gustul unei națiuni ».

¹¹ « Cei mai buni elevi de la Sfântul Sava se socoteau mândri de a fi părtași la ridicarea primei scene române, tineri

Ils apprenaient comment marcher, se tenir le corps et les bras, comment déclamer et maîtriser la voix en fonction des émotions et des situations dramatiques. Les pièces mises en scène dans ce cadre incluaient *Zaïre* de Voltaire, *Brutus* et *Oreste* de Vittorio Alfieri, ainsi qu'*Amphitryon* et *L'Avare* de Molière – un répertoire varié, dominé toutefois par l'influence du théâtre français.

Aristia appliquait une méthode pédagogique personnelle, inspirée de son expérience à Paris et nourrie également par sa lecture des principaux traités sur l'art dramatique. Sa méthode reposait sur plusieurs piliers : la lecture expressive en prose et en vers, l'analyse approfondie des personnages, et un jeu aussi naturel que possible, bannissant les excès rhétoriques. Parallèlement, Heliade Rădulescu enseignait dans cette même école l'éloquence, le style et l'histoire de la littérature. Constantin Aristia demeure une figure marquante de l'école de déclamation roumaine, et son initiative de fonder la première école d'art dramatique en Valachie a permis de former les premiers acteurs professionnels roumains et de jeter les bases d'un théâtre cultivé et structuré dans la région. Parmi ses élèves figurent des personnalités influentes comme Costache Caragiale et Eufrosina Popescu. En parallèle de son activité pédagogique, Constantin Aristia a également contribué à l'enrichissement de la littérature dramatique roumaine par la traduction d'œuvres majeures, telles que *L'Iliade* d'Homère et plusieurs pièces d'Alfieri. Par ces traductions, il a introduit des styles et des formes dramatiques européens, influençant durablement les premiers dramaturges roumains dans leur quête d'un théâtre national authentique.

La *Société philharmonique* mit fin à ses activités en 1838. Bien qu'elle se soit présentée comme une initiative culturelle, son objectif profond était d'ordre politique. Après sa

cu dragoste de teatru își părăseau ocupațiile și veneau să se așeze pe băncile școalei filarmonice, profesorii își jertfeau timpul și interesele spre a se devota noului așezământ ».

dissolution, même ses détracteurs reconnurent à quel point elle avait été importante pour la culture roumaine, pour le théâtre et pour la langue roumaine. Si la *Société philharmonique* n'a pas directement fondé une dramaturgie roumaine originale, elle a néanmoins permis aux intellectuels de comprendre que les traductions elles-mêmes pouvaient avoir une valeur littéraire et servir d'outil pour revivifier et moderniser la langue roumaine.

L'influence de la *Société philharmonique* s'est fait sentir bien au-delà de la Valachie, en particulier en Moldavie et en Transylvanie, où son activité a contribué à renforcer les liens entre les hommes de lettres. Grâce à ces échanges, un sentiment d'unité culturelle et linguistique s'est formé avant même l'union politique. À l'époque, bien que la Moldavie et la Valachie fussent voisines et habitées par un même peuple partageant la même langue, les contacts entre les populations restaient rares.

Un moment symbolique eut lieu en 1836, lorsque Ion Heliade Rădulescu, George Barițiu et Timotei Cipariu, venus de Transylvanie, se rencontrèrent à Bucarest à l'occasion d'un spectacle donné par la *Société philharmonique*. Cette rencontre fut l'occasion d'un échange d'idées sur les réalités politiques, économiques, sociales et culturelles des différentes régions, et contribua à préparer le mouvement révolutionnaire de 1848. Marqués par cette expérience, Barițiu et Cipariu encouragèrent le développement du théâtre en Transylvanie et soutinrent la publication des premières critiques théâtrales dans des journaux tels que *Le Courrier* (*Curierul*) ou *La Gazette du théâtre* (*Gazeta Teatrului*).

Durant la période du *Règlement organique*, grâce à l'action de la *Société philharmonique*, les fondations du théâtre roumain moderne furent solidement posées : la langue roumaine fut proclamée langue officielle et l'enseignement en roumain fut progressivement institutionnalisé. Toutefois, le développement du théâtre fut freiné

par de nombreux obstacles structurels, liés notamment à la persistance du système féodal. Nombre de boyards, peu favorables aux idées de renouveau, s'opposaient activement à toute forme de transformation sociale, craignant qu'elle ne remette en cause leurs privilèges.

LE STATUT DE L'ARTISTE ET LA PROFESSIONNALISATION DU MÉTIER DE COMÉDIEN

Il est difficile de parler d'un véritable statut de comédien dans les pays roumains au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, car le métier d'acteur professionnel n'existait pas encore en tant que tel. L'historien Ioan Masoff, dans son ouvrage *Teatrul românesc. Privire istorică*, qualifie ceux qui montaient sur scène à cette époque de dilettantes – des amateurs passionnés, sans formation spécifique ni statut reconnu. Ce n'est qu'avec l'émergence de la *Société philharmonique* et la formation des premiers comédiens tels que Ion Curie, Costache Caragiali ou Eufrosina Popescu, que l'on peut véritablement parler de professionnalisation du métier de comédien en Roumanie.

De manière paradoxale, ce sont les troupes étrangères, notamment hongroises et allemandes, qui ont offert les premières représentations théâtrales structurées sur le territoire des principautés roumaines. Ce mouvement venu de l'extérieur a servi de source d'inspiration pour les intellectuels roumains, notamment en Moldavie, où Gheorghe Asachi organisa en 1816, à Iași, la première représentation théâtrale en langue roumaine. Il s'agissait de la pastorale *Mirtil et Hloe* de Florian, un texte traduit et adapté, qui ne fut toutefois publié qu'en 1850 (Faifer, 2008 : 13). Pompiliu Eliade amène des précisions intéressantes à ce sujet :

Chloé fut joué par Mme Chubin, née Ghica, fille du Hatman, Mirtil par le jeune boyard

Constantin Sturdza. Le rideau, d'après un modèle italien, représentait Apollon et les Muses tendant la main à la Moldavie pour la relever...Le succès dépassa, paraît-il, toutes les espérances. (Eliade, 1889 : 347-348)

Le théâtre a eu une résonance particulière auprès de la jeunesse, notamment parce que les premières représentations en langue roumaine ont eu lieu dans les collèges. On se souvient ici de la plus ancienne représentation connue en roumain, organisée en 1755 à Blaj, dans une école dirigée par les Grecs-Catholiques. D'autres initiatives suivront, comme à Oradea, plus précisément à Beiuș, marquant l'extension du théâtre scolaire en Transylvanie. À Bucarest, les élèves du Collège Saint-Sava ont monté en roumain *L'Avare* de Molière, tandis que les élèves de l'Académie grecque, fondée par Șerban Cantacuzino, ont également contribué à cette dynamique. C'est de cette académie qu'est venu l'un des futurs piliers du théâtre roumain, le comédien Costache Aristia. Il faut noter que, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, l'activité théâtrale scolaire a joué un rôle fondamental dans le développement du théâtre roumain, en particulier en Valachie et en Transylvanie, et dans une moindre mesure en Moldavie. Les scènes scolaires ont ainsi assuré une transition progressive d'un théâtre improvisé, joué devant un public restreint, vers une forme de théâtre organisé, capable de rassembler un public de plus en plus large et de mettre les premiers fondements d'une culture théâtrale nationale (Massoff, 1965 :143).

Autant en Valachie qu'en Moldavie, les écoles étaient majoritairement fréquentées par les fils de boyards, qui, malgré leur appartenance à l'aristocratie traditionnelle, soutenaient souvent les idées des Lumières et, par ce biais, encourageaient indirectement le développement du théâtre. Toutefois, au début XIX^e siècle, le théâtre restait un espace masculin : les femmes n'étaient

pas autorisées à monter sur scène, en raison des préjugés sociaux et moraux de l'époque. Les rôles féminins étaient donc interprétés par des hommes, notamment par Constantin Aristia, acteur emblématique de cette période. La première femme roumaine connue pour avoir osé briser ces tabous fut la comédienne Marghiola Bogdănescu, qui a incarné Phèdre dans la tragédie de Racine. Son courage a ouvert la voie à d'autres femmes artistes. Consciente des obstacles, la *Société philharmonique* a œuvré pour changer les mentalités en offrant des bourses aux jeunes filles talentueuses, dotées d'une bonne conduite morale et soutenues par leurs familles. Ces incitations visaient à encourager les femmes à embrasser une carrière artistique et à légitimer leur présence sur scène. Les élèves de l'école de théâtre étaient tenus de suivre une formation rigoureuse : ils devaient maîtriser le roumain, le français, la déclamation, la danse et le chant. Selon Heliade Rădulescu, être comédien ne relevait pas d'un simple passe-temps mais d'une véritable vocation artistique, nécessitant des qualités multiples, tant physiques qu'intellectuelles et émotionnelles, ainsi qu'un engagement constant dans le perfectionnement personnel. Dans un article, Heliade exprimait sa vision ambitieuse du métier :

Il faut avoir constamment à l'esprit l'acteur, médiateur entre l'auteur et le public, au même titre que le répertoire, la scène et le décor. L'acteur doit être cultivé et profondément conscient de sa mission. Que de qualités doit posséder un seul homme pour que l'on puisse dire qu'il est un bon acteur ou un bon artiste ! Le talent naturel et l'application, une éducation soignée, une formation littéraire, du goût, une voix saine, une physionomie expressive, et une culture approfondie des beaux-arts... L'acteur doit-il comprendre parfaitement les poètes les plus illustres et s'approprier l'ardeur de leurs sentiments ? Doit-il connaître l'histoire pour saisir les

caractères et les passions de ceux qu'il incarne ? Doit-il être fin connaisseur de la littérature ? Doit-il connaître et pratiquer la musique et la danse ? Doit-il d'abord connaître la théorie de la peinture et de la sculpture pour former son goût en matière de costume et d'attitudes ? Assurément !¹² (ma traduction). (Massoff, 1961 : 187)

Ce n'est que plusieurs années après l'institutionnalisation du théâtre dans les principautés roumaines que l'on a pu véritablement parler du métier de comédien au sens professionnel du terme. Matei Millo, grâce à son talent exceptionnel, son abnégation et à son interprétation magistrale de *Chirița*, personnage créé par son ami Vasile Alecsandri, est parvenu à faire reconnaître l'art de l'interprétation scénique comme une composante essentielle du théâtre.

Chirița est devenue une figure emblématique du théâtre roumain du XIX^e siècle. Ce personnage féminin incarne une caricature de la petite noblesse moldave aspirant à la sophistication française, mais incapable de renoncer à ses manières provinciales. Il s'agit d'un personnage comique et satirique, pris entre l'imitation superficielle de la culture parisienne et l'ancrage dans les habitudes locales, créant un décalage savoureux entre l'apparence et l'essence, entre ce que l'on veut paraître et ce que l'on est vraiment.

¹² « Cată să avem în vedere pe actor, mijlocitor între autor și public – pe lângă repertoriu, scenă și decoruri. Actorul trebuie să fie cult și pătruns de misiunea sa. Câte trebuiesc adunate într-un om ca să se poată zice că este actor sau artist bun ! Talent și aplicarea firească, o creștere mai îngrijită, învățătură ca orice literator, gust, glas sănătos, fizionomie interesantă și o cultivare foarte cu silință, a multora dintre artele frumoase... Trebuie un actor să înțeleagă foarte bine pe poezia cei mai vestiți și să-și însușească sentimentele lor cele înflăcărâte ? Trebuie să cunoască bine istoria, ca să ne înfățișeze caracterul și patimile persoanei cu care se îmbracă ? Trebuie să fie un bun cunoscător de literatură ? Trebuie să cunoască și să știe muzica și danțul ? Trebuie să cunoască întâi teoria picturii și a sculpturii, ca să-și formeze gustul îmbrăcămintei, al pozițiilor ? Negreșit ! ».

Même aujourd'hui la pièce *Chirița în provincie*, par exemple, se contente d'un succès important, car elle fait écho à une période qui a mis les bases de la culture roumaine et a semé les graines du théâtre roumain.

Le décalage entre la Moldavie et la Munténie au XIX^{ème} siècle sur le plan économique, social et politique eut des conséquences sur le développement culturel de la Moldavie. Le retardement de l'épanouissement culturel et du théâtre en langue roumaine est lié entre autres à la mise en pratique tardive du Règlement Organique en Moldavie qui eut un impact incontestable sur l'essor de la bourgeoisie. Cette déficience identitaire ouvre la voix en Moldavie au théâtre étranger, notamment celui français, pour lequel les boyards éprouvent une appétence grandissante. Le théâtre devient facteur civilisateur, la culture laisse le champ libre à l'émancipation du peuple et la langue française s'insère dans le milieu bourgeois.

Afin de ne pas rester en retrait par rapports au citadins, *Chirița* se déplace vêtue en amazone, engage un précepteur de français pour son fils Guliță, a elle-même appris le français traduisant dans la langue de Molière des expressions roumaine intraduisibles telles que : « boire une cigare », « tambour d'instruction », « pour les fleurs de coucou », « parler comme l'eau ». [...] L'héroïne est regardée davantage avec sympathie qu'avec aversion, le seul but de l'auteur étant de susciter le rire¹³ (ma traduction). (Piru, 1994 : 62)

¹³ « Ca să nu rămână mai prejos de cei de la oraș, *Chirița* umblă îmbrăcată în amazoană, are preceptor de franceză pentru odrasla ei, Guliță, și a învățat ea însăși franțuzește, traducând în limba lui Molière expresiile românești intraductibile “boire une cigare”, “tambour d'instruction”, “pour les fleurs de coucou”, “parler comme l'eau”. [...] Eroina e privită mai mult cu simpatie decât cu aversiune, unicul scop al autorului fiind hazul ».

Ironiquement, bien qu'Alecsandri fût critique envers l'influence excessive de la culture française, sa pièce et son humour rappellent, à bien des égards, le théâtre de Molière, notamment dans l'usage du comique de situation et de langage, et dans la critique sociale par le rire.

Alecsandri a commencé à écrire dans le genre dramatique, sans aucun doute aussi par obligation de donner un répertoire au théâtre de Iași, après avoir pris sa direction en 1840, avec Negruzzi et Kogălniceanu. Ses pièces ne pouvaient alors avoir qu'un caractère fonctionnel, inhérent à leur finalité immédiate, qui était d'attirer le public vers un théâtre nouveau, expérimental en quelque sorte. [...] La notion de propriété littéraire n'existant pas ou ayant un contenu platonique, personne ne faisait aucune distinction entre le produit original et l'imitation, la traduction, l'adaptation, et la localisation¹⁴ (ma traduction). (Micu, 1994 : 198-199)

Certes, la naissance d'une dramaturgie propre était essentielle, mais le contexte culturel était confronté à une réalité dont un dramaturge comme Vasile Alecsandri était obligé de tenir compte : l'influence du théâtre français était impossible d'être évitée, et elle était même bénéfique pour le développement ultérieur du théâtre roumain. Molière représentait un modèle pour Alecsandri, concernant la construction dramatique des pièces et des personnages. L'apparition et la constitution d'une école d'art dramatique dans les pays

roumains auraient été impensables sans l'exemple de l'école de théâtre français et des troupes françaises de théâtre qui ont sillonné les pays roumains depuis le XVIII^{ème} siècle.

Grâce à ces étapes incontournables et au talent inouï, à travers le rôle de Chirița, Matei Millo, a su donner au théâtre roumain une dimension nouvelle, mêlant satire sociale et virtuosité d'acteur, tout en contribuant à l'affirmation d'un théâtre national original et ancré dans les réalités roumaines.

Bien plus tard, vers la fin du XIX^e siècle, et tout au long du XX^e, les artistes roumains ont commencé à bénéficier de rayonnement dans l'espace francophone. Des comédiennes comme Elvire Popesco (1894-1993), Marie Ventura (1888-1954) et Génica Athanasiou, née Eugenia Tănase (1897-1966), ont fait carrière à Paris en certifiant la qualité de l'école d'art interprétatif roumain qui méritait d'être connue au niveau européen. Cet exemple démontre que même s'il y avait encore un long chemin à faire du point de vue esthétique, institutionnel, etc., les efforts précédents des hommes de lettres, des militants, des artistes amateurs ont jeté les bases de ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre roumain.

Malgré la filiation avec la langue française, la diffusion de la dramaturgie roumaine dans l'espace francophone a été beaucoup plus difficile à cause des événements politiques qui ont marqué le pays ainsi que l'Europe. L'œuvre de Ion Luca Caragiale (1852-1912), connu comme le dramaturge « national » a fait exception.

En 1943 était paru chez Didier un volume sous le titre *Théâtre*, contenant *Une lettre perdue* (1884) et *Le père Leonida et la réaction* (1880), tr. par Edmond Bernard dans la collection « Œuvres représentatives des lettres étrangères ». (Guéna & Chevrel, 2019 : 13).

¹⁴ « În genul dramatic, Alecsandri a început să scrie, fără îndoială, și din obligația de a da teatrului din Iași, după asumarea direcției lui, în 1840, alături de Negruzzi și Kogălniceanu, un repertoriu. Piese de sală nu puteau avea atunci decât un caracter funcțional, inerent finalității lor imediate, care era aceea de a atrage public spre un teatru nou, experimental într-un fel. [...] Noțiunea de proprietate literară neexistând sau având un conținut platonice, nimeni nu făcea nicio distincție între produsul original și imitație, traducere, adaptare, localizare ».

Eugène Ionesco, qui considérait Ion Luca Caragiale un précurseur du théâtre de l'absurde, a traduit dans les années 1950 avec Monica Lovinescu (journaliste à la Radio Free Europe) les deux pièces *Une nuit orageuse* et *M'sieu Léonida face à la réaction*, tandis que Monica Lovinescu traduit seule *Une lettre perdue*, réussissant par leur notoriété de donner de la visibilité européenne au dramaturge emblématique des Roumains.

EN GUISE DE CONCLUSION

Un article publié en 1840 dans *Dacia littéraire* (*Dacia literară*) a provoqué une onde de choc dans le monde culturel roumain en formulant une critique pénétrante de l'état du théâtre national. Signé par le jeune Mihail Kogălniceanu, le texte intitulé *Introducție* (*Introduction*) – article program de la revue *Dacia literară*, cité par Ioan Massoff dans *Teatrul Românesc. Privire istorică. De la obârșie până la 1860*, dresse un constat lucide : selon lui, les efforts des comédiens roumains n'avaient pas encore abouti à la création d'un véritable mouvement théâtral en langue roumaine, avec un répertoire original et une dramaturgie proprement nationale. Kogălniceanu ajoute cependant que le public roumain manifestait un désir croissant d'assister à des représentations dans sa propre langue, même s'il manquait encore de formation artistique. Le goût du public, note-t-il, se portait davantage sur le spectacle et l'émotion immédiate que sur la qualité intrinsèque de l'acte théâtral. Ainsi, le succès populaire ne signifiait pas nécessairement une appréciation critique ou esthétique. L'auteur déplore également que la haute société continuait de privilégier les représentations françaises, confirmant la suprématie culturelle de la France dans les cercles aristocratiques. Le théâtre roumain, en revanche, peinait à s'imposer et rivalisait davantage avec les spectacles de cirque, attirant un public populaire en quête de divertissement plus que de réflexion.

Kogălniceanu critique sévèrement les conditions de production des pièces :

Les pièces sont mal choisies, mal divisées et mal montées ; l'illusion scénique n'est pas respectée ; quand le jeu des acteurs – si ce n'est pas celui de tous, du moins celui de la plupart – est mauvais, les décors et les costumes devraient au moins être beaux et en accord avec le contenu des pièces ; mais c'est tout le contraire : souvent, on voit apparaître sur scène, dans toute leur absurdité, les anachronismes les plus flagrants ; des costumes, des personnages séparés par des siècles entiers se rencontrent dans les représentations roumaines.¹⁵ (ma traduction). (Massoff, 1961 : 240)

Cet article, d'une portée esthétique et critique inédites pour l'époque, a eu un écho considérable. Mihai Eminescu, plusieurs décennies plus tard, en reconnaît l'importance. Dans sa jeunesse, en 1868, à l'initiative de Mihail Pascaly, il traduit l'ouvrage *L'Art de la représentation dramatique* du critique allemand H.T. Röttscher et il choisit d'utiliser le texte de Kogălniceanu comme préface à la traduction, lui conférant ainsi le statut de texte fondateur de la critique théâtrale roumaine.

Dans *Le Cas Wagner*, Nietzsche évoque l'un des célèbres dictons de l'acteur français Talma et l'applique non sans sarcasme à Richard Wagner, qu'il décrit davantage comme un acteur que comme un véritable musicien : « On est acteur parce qu'on devance l'humanité sur un point : ce qui est censé produire l'effet de la vérité ne doit

¹⁵ « Piese sunt rău alese, sfâșiate și rău întocmite ; iluzia scenei nu este observată ; când jocul actorilor, de nu al tuturor, dar sigur al celor mai mulți este prost, decorațiile costumele, măcar, ar trebui a fi frumoase și analoge cu cuprinsul pieselor ; dar aceasta este cu totul dimpotrivă ; de multe ori se înfățișează pe scenă, în tot ridicolul lor, cele mai mari anacronisme ; costume, oameni despărțiți prin veacuri întregi se întâlnesc în reprezentațiile românești ».

pas être vrai. » (Nietzsche, 1980 : 34-35). Selon Nietzsche, cette proposition résume parfaitement la psychologie de l'acteur, et, ajoute-t-il avec une pointe de mépris, probablement aussi sa morale. L'idée est que l'art de la scène repose non pas sur la véracité, mais sur l'illusion maîtrisée, sur l'effet produit, fût-il artificiel. Cette réflexion critique fait écho à la pensée de Ion Heliade Rădulescu, pour qui l'acteur devait être investi d'une mission morale et sociale. L'art de jouer ne devait pas se réduire à une performance superficielle, mais s'inscrire dans une dynamique éducative, en harmonie avec les valeurs et les aspirations de la société.

L'aube du théâtre roumain moderne a été marquée par un véritable parcours de combattant, jalonné d'obstacles culturels, linguistiques et institutionnels. La construction d'un théâtre national et d'une dramaturgie à identité propre ne s'est pas faite sans effort, car tout – ou presque – restait à créer. Le théâtre roumain naissant souffrait de nombreuses lacunes : absence d'une langue littéraire suffisamment développée, manque d'éducation artistique et théâtrale, carence d'écoles de formation dramatique, et surtout absence d'un cadre institutionnel stable pour structurer l'activité théâtrale. Dans ce contexte, le théâtre roumain culte, porteur d'une identité nationale, devait se construire patiemment, en tenant compte des réalités socio-culturelles locales, tout en se nourrissant des modèles européens, notamment du théâtre français, avec lequel il partageait des affinités de langue et d'héritage culturel en raison de la filiation latine.

Cette période fondatrice a donc été celle de la recherche d'un langage scénique propre, d'une dramaturgie originale, et d'un théâtre qui ne soit pas seulement un reflet des influences étrangères, mais une expression authentique de la société roumaine en devenir.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Bordei-Boca, R. (2023), *Latinité et francophonie. Histoire et imaginaire roumain*, Editions universitaires de Dijon, Collection Ecritures, Dijon.
- [2] Eliade, P. (1898), *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie. Les origines. Études sur l'état de la société roumaine à l'époque des règnes phanariotes*, Ernest Leroux, Paris.
- [3] Faifer, F. (2008), *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești – Regăsiri*, Universitas XXI, Iași.
- [4] Guéna, B., Chevrel, Y. (2019), « Théâtre », in Banoun, B., Poulin, I., Chevrel, Y., *L'Histoire des traductions en langue française XXe siècle*, disponible sur <https://hal.science/hal-02915997v1/document> [27 septembre 2025].
- [5] Massoff, I. (1965), *Teatrul românesc. Privire istorică. Volumul I. De la începuturi până în 1848*, Editura Academiei Socialiste România, București.
- [6] Massoff, I. (1961), *Teatrul românesc. Privire istorică. Volumul I. De la obârșie până în 1860*, Editura pentru literatură, București.
- [7] Micu, D. (1994), *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I, Editura Iriana, București.
- [9] Nietzsche, F. (1980), *Le cas de Wagner suivie de Nietzsche contre Wagner*, Edition Gallimard, Collection Idées, Paris.
- [7] Piru, Al. (1994), *Istoria literaturii române*, Editura Grai și suflet – Cultura Națională, București.
- [8] Röscher, H.R. (1841-1846), *Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*, Wilhelm Thome, Berlin, 3 vol.

Abordări plurilingve în învățarea limbii române ca limbă străină



Plurilingual Approaches in the Acquisition of Romanian as a Foreign Language

Ioana JIEANU

Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia
Petroleum and Gas University of Ploiești, Romania

E-mail: ioana.jieanu@ff.uni-lj.si

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0356-5803>

41

Abstract

In the context of globalization and increased mobility, plurilingual and pluricultural competences are essential for communication and integration. Teaching Romanian as a foreign language can leverage these competences through activities that promote intercomprehension, mediation, and linguistic transfer, in line with the CEFR – Companion volume descriptors. The paper outlines five types of activities designed to foster the developments of students' plurilingual and pluricultural competences. Exercises such as linguistic portraits enable learners to raise awareness of their plurilingual skills, while interactive games and multilingual greetings encourage language comparison and recognition of shared elements. Plurilingual comprehension tasks and parallel texts foster meaning deduction and structural analysis, consolidating vocabulary and grammar while developing intercultural sensitivity. A set of 65 Romanian words similar to Slovene, paired with images, supports lexical acquisition, correct pronunciation, and plurilingual strategies. These activities enhance autonomy, confidence, and intercultural cooperation, demonstrating that the proposed methods facilitate both Romanian language

learning and the development of plurilingual and intercultural competences for active international communication.

Keywords: plurilingualism, intercomprehension, linguistic mediation, Romanian as a foreign language.

1. INTRODUCERE

Trăim într-o lume globalizată, în care interacțiunile cu persoane vorbitoare de limbi diferite devin tot mai frecvente. În acest context, competențele plurilingve și pluriculturale nu mai reprezintă doar avantaje individuale, ci constituie instrumente esențiale pentru comunicarea eficientă, integrarea socială și succesul profesional.

Educația lingvistică trebuie să răspundă acestei realități, valorificând repertoriul lingvistic al fiecărui individ și încurajând strategiile de *translanguaging*. Aceste procese permit dezvoltarea flexibilă și adaptativă a competențelor comunicative și sprijină interacțiunea în contexte plurilingve și pluriculturale (Grosjean, 1985; García & Li, 2014).

Predarea limbii române ca limbă străină se află, astfel, într-un cadru în care este esențială integrarea principiilor plurilingvismului. În acest

articol, ne propunem să analizăm modul în care aceste principii pot fi aplicate în activitățile didactice, contribuind la consolidarea competențelor lingvistice și interculturale ale studenților.

2. MULTILINGVISM ȘI PLURILINGVISM. DELIMITĂRI CONCEPTUALE ȘI IMPLICAȚII EDUCAȚIONALE

Societățile contemporane sunt caracterizate de mobilitate accentuată, diversitate culturală și conviețuirea unui număr mare de limbi. În acest context, este importantă distincția clară între multilingvism și plurilingvism, două concepte adesea confundate.

Multilingvismul se referă la cunoașterea unui anumit număr de limbi sau la coexistența diverselor limbi într-o societate dată. Astfel, multilingvismul este un fenomen social, reprezentând diversitatea lingvistică a comunităților și a sistemelor educaționale care încurajează studierea mai multor limbi (CECRL, 2001: 11).

Prin contrast, plurilingvismul definește capacitatea intrinsecă a oricărui vorbitor de a folosi, învăța și mobiliza resurse din mai multe limbi, fie prin învățare autodidactă, fie printr-un proces instituționalizat. El presupune o relație dinamică și flexibilă între limbile cunoscute, construind o rețea de conexiuni multiple între ele (CEFR. Companion volume, 2020: 30). Această dimensiune include și variația dialectală, subliniind faptul că repertoriul lingvistic al vorbitorului nu este rigid compartimentat, ci se află într-un permanent proces de adaptare și integrare.

Vorbitorul plurilingv este astfel definit ca un „actor social care cunoaște și experimentează, în grade diferite, mai multe limbi și culturi” și are abilitatea de a „comunica prin limbi și de a interacționa prin cultură” (CECRL, 2001: 11). Această competență nu presupune stăpânirea perfectă a tuturor limbilor din repertoriu, ci

utilizarea adecvată și creativă a resurselor lingvistice și culturale disponibile, adaptate la contextul comunicativ.

Această perspectivă schimbă paradigma educațională: învățarea limbilor nu mai este orientată exclusiv spre atingerea unui nivel „nativ”, ci spre dezvoltarea unui repertoriu global și integrat de competențe plurilingve și pluriculturale (Piccardo & North, 2019). Procese precum alternanța codurilor, transferurile interlingvistice și *translanguaging*-ul devin nu doar firești, ci și esențiale în consolidarea competenței comunicative.

Beneficiile plurilingvismului sunt numeroase: flexibilitate cognitivă, conștientizare lingvistică crescută, performanțe academice superioare și deschidere interculturală (Cummins, 2001; Jessner, 2008). De aceea, politicile lingvistice europene promovează plurilingvismul ca element central al educației, susținând instrumente precum Portofoliul European al Limbilor, Europass și Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi: învățare, predare, evaluare – Volum complementar (2020), menite să faciliteze dezvoltarea competențelor plurilingve și pluriculturale în mod integrat și coerent.

3. METODOLOGIE

Metodologia acestui studiu se înscrie în designul unor intervenții pedagogice cu elemente de cercetare-acțiune, completate de analiza unor studii de caz selectate din practica didactică. Activitățile urmăresc dezvoltarea competențelor plurilingve și pluriculturale prin exerciții centrate pe intercompreensiune și mediere, desfășurate în contexte de învățare autentice.

Participanții au fost studenți sloveni înscriși la cursurile de limba română organizate la Universitatea din Ljubljana, elevi din liceele slovene participanți la școlile de vară de limbi romanice, dar și studenți internaționali (Erasmus și CEEPUS). Activitățile, desfășurate între 2020 și 2023, au fost concepute pentru a valorifica

repertoriul lingvistic existent al cursanților și pentru a stimula deducerea sensului prin colaborare și învățare plurilingvă. Pentru analiza de față au fost selectate în mod special activitățile realizate cu studenți aflați la nivel A1 sau pre-A1 de cunoaștere a limbii române, pentru că numărul participanților la aceste cursuri este mai mare, iar exercițiile propuse sunt potrivite acestui nivel.

În cadrul componentei de analiză de caz, din cele 28 de portrete lingvistice elaborate în 2021, au fost alese trei, deoarece studenții le-au atașat comentarii și explicații relevante pentru acest studiu, cu scopul de a ilustra profilul lingvistic al studenților sloveni și de a documenta procesul de conștientizare a repertoriului plurilingv.

Intervențiile pedagogice au constatat în activități de identificare și comparare a limbilor cunoscute, prin exerciții vizuale și interactive care au facilitat conștientizarea diversității lingvistice și a funcției fiecărei limbi din repertoriu în viața cotidiană. Ulterior, studenții au fost ghidați să descifreze texte în limba română prin intercomprehenșiune, utilizând analogii lexicale cu limbile deja cunoscute și repere culturale sau semantice comune.

Textele paralele și exercițiile de asociere cu imagini au fost integrate în scenariile didactice pentru consolidarea înțelegerii lexicale și pentru stimularea reflecției metalingvistice, oferind oportunitatea de a observa corespondențe fonetice și semantice între limbi. De asemenea, o bază lexicală, cuprinzând 65 de cuvinte românești și echivalentele lor slovene, a fost introdusă prin jocuri educative, facilitând învățarea prin practică, recunoașterea grafemelor și fonemelor, precum și consolidarea încrederii în competențele de comunicare.

4. STRATEGII PRACTICE PENTRU DEZVOLTAREA COMPETENȚEI PLURILINGVE ÎN PREDAREA LIMBII ROMÂNE CA LIMBĂ STRĂINĂ

Pentru a valorifica importanța plurilingvismului în societatea actuală și în dezvoltarea personală a studenților, este esențial să integrăm în procesul de predare activități care să-i ajute pe aceștia să își recunoască propriul statut de vorbitori plurilingvi și să conștientizeze rolul pe care această competență îl joacă în comunicare și interculturalitate. Pe lângă dezvoltarea competenței de comunicare plurilingvă, exercițiile au și rolul de a identifica poziția limbii române în repertoriul lingvistic al studenților, precum și de a intensifica procesul de achiziție a limbii prin raportarea acesteia la alte limbi cunoscute.

În continuare, voi prezenta cinci tipuri diferite de activități concepute special pentru cursurile de limba română ca limbă străină, adaptate nivelurilor A1 și pre-A1 și susținute în cadrul Facultății de Litere a Universității din Ljubljana între anii 2020 și 2023. Aceste activități au scopul de a dezvolta repertoriul lingvistic al studenților, oferindu-le instrumente practice pentru utilizarea flexibilă a limbilor cunoscute și pentru consolidarea competenței plurilingve în contexte reale de comunicare. Astfel, trecem de la teorie la practică, susținând un demers didactic care pune în centru experiența lingvistică și culturală a fiecărui participant.

4.1. Portretul lingvistic

Portretul lingvistic reprezintă un instrument metodologic frecvent utilizat pentru identificarea competențelor plurilingve ale studenților și pentru dezvoltarea conștientizării acestora (Gogolin & Neumann, 1991; Krumm & Jenkins, 2001; Busch, 2018; Piccardo, 2018). Activitatea presupune ca studenții să reprezinte grafic repertoriul lor lingvistic, indicând limbile și dialectele cunoscute, precum și nivelul de competență în utilizarea

acestora. Prin acest demers, participanții sunt încurajați să reflecteze asupra evoluției lor lingvistice, asupra modului în care limbile se interconectează și asupra rolului acestora în comunicarea interculturală. Recomandarea de a include dialecte sau cunoștințe minimale în alte limbi contribuie la o înțelegere mai complexă a plurilingvismului.

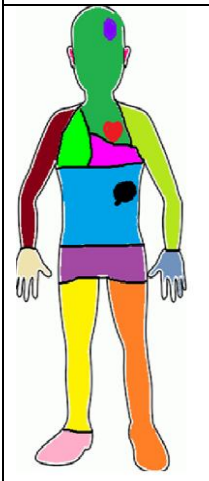
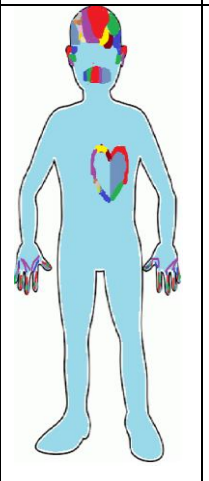
În cadrul studiului de față, studenților li s-a furnizat o imagine a unui corp uman, pe care au fost rugați să își construiască portretul lingvistic personal. Fiecare limbă sau dialect a fost reprezentat printr-o culoare distinctă, iar studenții au explicat, în scris, după realizarea portretelor, alegerea limbilor și poziționarea lor pe anumite părți ale corpului, în funcție de modul de utilizare: limbile folosite curent au fost plasate în zona capului, limbile scrise și utilizate profesional la nivelul mâinilor, limbile ascultate frecvent la urechi și limbile vorbite la nivelul gurii.

Un exemplu reprezentativ este portretul unui student aflat la începutul studiului limbii române (nivelul A1). Limba maternă, slovenă, a fost indicată cu albastru-deschis, dialectul Primorska cu albastru-gri, italiana cu verde, engleza cu mov, franceza cu roșu, româna cu albastru-închis, iar portugheza cu roșu-închis. Alte limbi, cunoscute la nivel A1/A2, au fost indicate prin culori suplimentare.

Am selectat, de asemenea, portretul lingvistic al unui student aflat la nivelul A2 de cunoaștere a limbii române. Studentul s-a identificat în principal cu limba slovenă (marcată cu culoarea albastru-deschis), considerând-o limba maternă și baza întregului său repertoriu lingvistic. Celorlalte limbi cunoscute le-a acordat un spațiu mai redus de reprezentare: albastru-gri – dialectul din Primorska; verde – italiană; mov – engleză; roșu – franceză; albastru-închis – română; roșu-închis – portugheză; galben – spaniolă; alte culori – croată, sârbă, germană și suedeză.

Portretul unui student cu nivel B1 evidențiază complexitatea relațiilor lingvistice și culturale. Slovena (roșu) a fost descrisă ca limbă de confort

și gândire critică, engleza (albastru-închis) ca limbă de interacțiune globală, franceza (verde) ca bază de socializare și cunoaștere, iar româna (galben) ca limbă entuziasmantă, utilizată în contexte personale și de exprimare creativă. Latina și greaca veche (albastru-deschis) au fost asociate cu structura intelectuală, iar italiana (portocaliu) și germana (roz) cu experiențe și amintiri afective.

Limba română A1	Limba română A2	Limba română B1
		

Rezultatele aplicării acestei activități, evaluate printr-un chestionar post-activitate, indică faptul că studenții au devenit mai conștienți de competențele lor lingvistice și au manifestat o atitudine pozitivă față de repertoriul lor plurilingv. Chestionarul a urmărit evaluarea gradului de conștientizare a propriei competențe în limbile cunoscute, identificarea limbilor anterior neglijate în repertoriu, măsurarea încrederii în utilizarea diferitelor limbi și aprecierea valorii personale și profesionale a repertoriului plurilingv. De asemenea, itemii au vizat modul în care activitatea a contribuit la înțelegerea identității lingvistice și la reflectarea asupra diversității lingvistice individuale.

Portretele lingvistice au permis, totodată, identificarea preferințelor lingvistice și a limbilor

subreprezentate în repertoriul fiecărui student. În cadrul exercițiului, limbile au fost poziționate strategic pe corpul uman reprezentat: limbile utilizate frecvent în comunicare orală au fost plasate la nivelul capului, limbile în care studentul scrie sau lucrează au fost situate la nivelul mâinilor sau al picioarelor, limbile recepționate prin ascultare – la nivelul urechilor, iar limbile care corespund gândirii și proceselor cognitive personale – la nivelul inimii. Aceste reprezentări vizuale le-au permis studenților să reflecteze asupra repertoriului lor lingvistic, asupra frecvenței și funcțiilor de utilizare a fiecărei limbi și asupra modului în care româna, introdusă recent în repertoriu, interacționează cu limbile deja cunoscute.

Activitatea poate fi extinsă prin exerciții suplimentare, cum ar fi interviuri reciproce despre limbile utilizate, contextul și interlocutorii acestora. Repetarea activității la finalul unui ciclu de studiu poate oferi informații valoroase privind evoluția repertoriului lingvistic și re poziționarea limbilor în cadrul competențelor plurilingve și interculturale ale studenților.

4. 2. Saluturile

În cadrul primelor cursuri de limba română, studenților li s-au propus exerciții plurilingve centrate pe saluturile din limba română. Aceste exerciții au constat în prezentarea simultană a expresiilor românești alături de echivalentele lor din alte limbi, iar sarcina studenților a fost să le grupeze în funcție de limbă. Selectarea limbilor a fost adaptată profilului participanților: în cazul studenților internaționali, au fost incluse și limbile lor materne, în timp ce pentru studenții sloveni au fost alese, alături de română, limbile studiate la facultate. Exercițiul a fost aplicat și în cadrul unei școli de vară dedicate limbilor romanice, unde au fost incluse mai multe limbi romanice.

Exercițiile au fost implementate în două formate: fizic, sub formă de jocuri de grup, și online, prin intermediul platformei Wordwall,

păstrând același principiu de organizare. În aplicația Wordwall, au fost selectate saluturile: *Bună dimineața!*, *Bună ziua!*, *Bună seara!*, *Noapte bună!*, *La revedere!*, *Pa!*, *Salut!*, împreună cu echivalentele lor în alte limbi. Studenții au rezolvat exercițiul individual, accesând jocul de pe telefonul mobil. În varianta fizică, studenții au fost împărțiți în grupuri. Fiecare grup a primit un set de cartonașe cu saluturile, pe care le-au sortat conform limbii corespunzătoare.

Această activitate permite mai multe tipuri de analiză interculturală. Studenții pot identifica momentul zilei în care se utilizează diferite saluturi în diverse culturi, pot observa structura activităților cotidiene (mese, timp de odihnă, program de lucru) și pot compara asemănările și diferențele dintre obiceiurile culturale. La nivel lingvistic, exercițiul facilitează observarea asemănărilor lexicale, formale și structurale între limbi și evidențierea unor trăsături specifice limbii române, cum ar fi desinența *-ă* pentru feminin singular.

Conform descriptorilor din CEFR Companion volume (2020), activitatea propusă se aliniază dezvoltării competențelor plurilingve și interculturale ale studenților:

- A lua un interviu și a fi interviuat (A2): studenții pot formula întrebări și răspunsuri simple în cadrul unui interviu (în diferite limbi);
- Schimb de informații (A2+): studenții pot pune întrebări și pot da răspunsuri despre studiul și folosirea limbilor cunoscute (în diferite limbi);
- Dezvoltarea repertoriului plurilingv (A1/A2): studenții pot folosi scurte propoziții în limbi diferite din repertoriul lor lingvistic pentru schimbul de informații;
- Dezvoltarea repertoriului pluricultural (A2+): studenții pot prezenta trăsături ale culturilor proprii membrilor unei alte culturi (CEFR Companion volume 2020).

Mai mult, aceste activități contribuie la dezvoltarea competențelor pluriculturale, deoarece permit introducerea simultană a limbilor similare (cum ar fi limbile romanice) și a celor din alte familii lingvistice, precum maghiara. Exercițiul este flexibil și poate fi adaptat pentru diferite niveluri de competență lingvistică, oferind posibilitatea studenților de a observa similitudinile dintre limbile aparținând aceleiași familii și de a reflecta asupra diversității lingvistice și culturale.

4. 3. Înțelegerea plurilingvă

Activitatea prezentată în continuare vizează dezvoltarea competențelor de *înțelegere plurilingvă* prin intermediul unui text provenind dintr-o limbă necunoscută sau aflată la începutul studiului de către studenți. aflată la începutul studiului de către studenți. Studenții sunt organizați în perechi și li se solicită să descifreze mesajul textului și, prin procesul de mediere, să-l transmită ulterior într-o limbă comună tuturor participanților la actul didactic. Această abordare stimulează reflecția asupra mecanismelor de transfer lingvistic și facilitează intercomprehensiunea între limbile cunoscute de studenți.

Pentru dezvoltarea înțelegerii plurilingve, am realizat o activitate pe baza textului cântecului *Zece* de Florin Chilian, la finalul unității dedicate studiului numerelor în limba română. Studenții au primit textul incomplet, cu numerele lipsă, pe care le-au adăugat după audiția cântecului. Ulterior, s-a desfășurat un exercițiu de înțelegere a mesajului prin intercomprehensiune. Studenții au fost organizați în perechi sau grupuri mici, având grijă ca studenții internaționali să colaboreze cu studenții sloveni, pentru a maximiza interacțiunea interculturală și lingvistică.

În etapa inițială, studenții au identificat sensul global al textului, recunoscând că este vorba despre un cântec de dragoste în care interpretul exprimă intensitatea sentimentelor față de o femeie. Prin raportarea cuvintelor necunoscute la

termeni similari din limbile deja cunoscute, studenții au descoperit semantic elemente precum: numerele, *casă, te, și, pictori, ești, absurd, cum, unde, paralele, lacrimi, ele, pentru, prinți, castele, bune, speranțe, noapte*. La o doua lectură, ghidați de profesor, au înțeles și cuvintele: *frumoasă, zile, nu știu, stele, lumină, ape, cer, poveste, magi, seară, potcoavă, sus, departe, fermecate, pitici, toate*, reușind astfel să interpreteze aproape întreg textul.

Această activitate a permis integrarea mai multor dimensiuni ale competențelor plurilingve, conform descriptorilor din CEFR Companion volume (2020):

- Dezvoltarea repertoriului pluricultural (A1): Studenții au recunoscut diferite modalități de exprimare a numerelor și de raportare la concepte culturale asociate textului.

- Dezvoltarea repertoriului lingvistic (A2): Studenții au identificat și au utilizat fragmente de conversații culturale de bază, precum formule de salut sau expresii uzuale.

- Receptare plurilingvă (A1): Aceștia au recunoscut cuvinte internaționale și comune, au dedus înțelesul unor semne simple și au identificat mesajul unui text scurt.

- Identificarea și deducerea indiciilor (A1): Studenții au ghicit înțelesul unor cuvinte necunoscute prin analogie cu limbile deja cunoscute (*stele, pitici, pentru, fermecate, toate*), dezvoltând abilități de inferență lingvistică.

În final, această activitate nu doar că a consolidat repertoriul lingvistic existent, dar a facilitat dezvoltarea competențelor de *înțelegere plurilingvă* și de mediere lingvistică, integrând în mod natural aspectele gramaticale, cum ar fi unele dintre regulile de formare a pluralului în limba română, într-un context semnificativ și funcțional.

4. 4. Texte paralele

Textele paralele reprezintă un instrument didactic eficient pentru dezvoltarea competențelor de *comprehensiune plurilingvă* și pentru stimularea intercomprehensiunii între limbile cunoscute și cele necunoscute de către studenți. Prin analiza simultană a unui text în mai multe limbi, cursanții pot identifica similarități lexicale, structurale și semantice, facilitând deducerea sensului cuvintelor sau expresiilor și înțelegerea globală a mesajului transmis. Această abordare permite nu doar identificarea elementelor comune, ci și observarea diferențelor culturale și lingvistice care influențează exprimarea ideilor.

Selecția limbilor utilizate în cadrul activității este adaptată în funcție de obiectivele cursului și de nivelul competențelor lingvistice ale studenților. În cadrul unei școli de vară de limbi romanice, de exemplu, studenților li s-a propus să analizeze versiuni ale textului cântecului *Poem*, interpretat de The Motans, în mai multe limbi romanice (română, franceză, spaniolă, italiană și catalană). Activitatea a implicat identificarea traducerilor corespunzătoare în limba slovenă pentru anumite cuvinte și expresii, precum și recunoașterea termenilor internaționali prezenți în mai multe limbi. Exercițiul s-a încheiat cu audiția versiunii originale în limba română și a variantei adaptate în limba slovenă (https://www.youtube.com/watch?v=mpFip_dRruA), ceea ce a permis studenților să coreleze forma textuală cu performanța orală.

Într-o altă activitate, desfășurată în al doilea curs de limba română, studenții au fost provocați să identifice limba în care este scris refrenul cântecului *Dragostea din tei*, al trupei O-Zone. Datorită popularității internaționale a piesei și existenței multiplelor traduceri, au fost selectate limbi necunoscute cursanților: bulgară, catalană, cehă, croată, estonă, greacă, maghiară, slovenă, turcă, norvegiană, japoneză și română. Activitatea a fost realizată prin intermediul platformei Wordwall, aplicația quiz

(<https://wordwall.net/resource/22373917/dragoste-a-din-tei-multilingvism>), ceea ce a permis acces individual și interactiv la exercițiu. Studenții au fost motivați să observe caracteristicile specifice fiecărei limbi, diferitele alfabetice utilizate și să citească refrenul final în limba română. Activitatea s-a încheiat prin audiția și interpretarea cântecului, integrând astfel dimensiunea auditivă și performativă a limbii.

Prin utilizarea textelor paralele, studenții își dezvoltă atât competența de înțelegere plurilingvă (conform descriptorilor menționați la 4.3), cât și capacitatea de mediere și comparare între limbi, consolidând simultan repertoriul lingvistic și sensibilitatea interculturală.

4. 5. Intercomprehensiunea și plurilingvismul în învățarea limbilor străine

Intercomprehensiunea promovează atât achiziția lexicală, cât și dezvoltarea armonioasă a unui mediu plurilingv și pluricultural. În cadrul activităților desfășurate, studenții descoperă semnificațiile unor cuvinte românești apelând la cunoștințele lor lingvistice și la repertoriul lor plurilingv.

Fundamentul exercițiilor constă într-un repertoriu lexical selectat cu atenție, format din 65 de cuvinte românești care sunt fie fonetic identice, fie foarte asemănătoare cu echivalentele lor slovene. Această proximitate lingvistică facilitează o introducere naturală în limba română pentru vorbitorii de slovenă prin intercomprehensiune. La începutul activității, participanților li se transmite că, până la final, vor putea recunoaște și înțelege cel puțin 50 de cuvinte românești, ceea ce oferă motivație și încredere în propriile capacități.

Pentru desfășurarea exercițiului, studenții sunt împărțiți în perechi și primesc cartonașe care conțin cuvinte românești similare ca formă și identice ca înțeles cu cele slovene, precum și cartonașe cu imagini corespunzătoare cuvintelor. Studenții trebuie să potrivească cuvintele cu imaginile, facilitând astfel asocierea între sensul și

pronunția unui cuvânt și forma sa scrisă în română. Acest tip de activitate nu doar că sprijină achiziția vocabularului românesc, dar dezvoltă și strategii plurilingve, stimulează conștientizarea metalingvistică și consolidează încrederea studenților în competențele lor lingvistice (Huțanu & Jieanu, 2019).

Setul lexical include termeni precum: *apartament / apartma, avion / avion, babă / baba, banană / banana, bancă / banka, bluză / bluza, cadă / kad, cantină / kantina, ceai / čaj, ceas / čas, chioșc / kiosk, chelneriță / kelnarica, ciocolată / čokolada, cocoș / kokoš, coș / koš, director / direktor, document / dokument, evident / evidentno, film / film, fotoliu / fotelj, frizer / frizer, garaj / garaža, girafă / žirafa, groaznic / grozen, gunoi / gnoj, haide / ajde, hotel / hotel, inginer / inženir, internet / internet, leu / lev, limonadă / limonada, lopată / lopata, mamă / mama, muzeu / muzej, nou / nov, obraz / obraz, operă / opera, poliție / policija, poștăriță / poštarka, prinț / princ rață / raca, recepție / recepcija, șah / šah, școală / šola, șofer / šofer, șuncă / šunka, slujbă / služba, spaghete / špageti, student / študent, taxi / taksi, tobogan / tobogan, tort / torta, târg / trg, țar / car, uliță / ulica, uniformă / uniforma, veveriță / veverica, vin / vino, zebra / zebra, zid / zid.*

Pentru exersarea citirii, pronunției și achiziției vocabularului, pe baza cuvintelor de mai sus, au fost create și implementate mai multe activități care să stimuleze reflecția metalingvistică și conștientizarea corespondenței grafem-fonem. Prin această abordare, intercomprehensiunea devine un instrument eficient pentru introducerea limbii române într-un cadru plurilingv, contribuind la dezvoltarea simultană a competențelor lingvistice, a strategiilor plurilingve și a unei perspective pluriculturale armonioase (Toma, 2020: 79).

5. DISCUȚII

Analiza activităților didactice aplicate în cadrul predării limbii române ca limbă străină evidențiază importanța integrării principiilor plurilingvismului în procesul educațional. Rezultatele obținute confirmă teoriile conform cărora dezvoltarea competențelor plurilingve și pluriculturale presupune nu doar acumularea de cunoștințe lingvistice, ci și conștientizarea și valorificarea repertoriului lingvistic existent al fiecărui student (García & Li, 2014; CEFR Companion volume, 2020).

Activitatea *Portretul lingvistic* a demonstrat eficiența unei metode vizuale și reflexive în conștientizarea repertoriului plurilingv. Studenții au fost capabili să identifice interconexiunile dintre limbile cunoscute, să recunoască rolul limbii române în ansamblul limbilor pe care le cunosc și să-și dezvolte o atitudine pozitivă față de propria competență plurilingvă.

Exercițiile centrate pe saluturi au arătat că simpla comparare a formelor de adresare în mai multe limbi facilitează atât dezvoltarea repertoriului lingvistic, cât și înțelegerea interculturală. Studenții au învățat să observe similitudinile și diferențele structurale și lexicale între limbi, ceea ce sprijină atât receptarea plurilingvă, cât și dezvoltarea competențelor de mediere.

Activitățile de *înțelegere plurilingvă*, bazate pe texte incomplete sau cântece, au stimulat deducția și inferența lingvistică prin raportarea la cunoștințele anterioare. Experiența studenților indică faptul că procesul de mediere lingvistică și intercomprehensiune este un instrument eficient de consolidare a competenței plurilingve, confirmând recomandările CECRL pentru integrarea strategiilor de *translanguaging* în predarea limbilor străine.

Utilizarea *textelor paralele* a demonstrat importanța comparării simultane a limbilor în înțelegerea sensului și structurii mesajelor. Această metodă sprijină recunoașterea termenilor

comuni și dezvoltarea unei sensibilități interculturale, permițând identificarea diferențelor culturale și lingvistice. Activitatea subliniază valoarea intercomprehensiunii și a transferurilor lexicale ca instrumente naturale pentru consolidarea repertoriului plurilingv.

În ansamblu, rezultatele obținute din aplicarea acestor activități evidențiază câteva aspecte esențiale pentru practica didactică:

- Conștientizarea propriei competențe plurilingve crește motivația și implicarea studenților în procesul de învățare.
- Transferurile interlingvistice și strategiile de mediere nu doar sprijină învățarea limbii române, ci și dezvoltă flexibilitatea cognitivă și competențele interculturale.
- Metodele vizuale și interactive, cum sunt portretele lingvistice sau jocurile plurilingve, facilitează integrarea limbii române în repertoriul lingvistic existent și promovează un învățământ centrat pe student.
- Adaptarea activităților la nivelul lingvistic și la profilul cultural al participanților contribuie la eficiența învățării și la recunoașterea diversității lingvistice ca resursă, nu ca obstacol.

Astfel, integrarea principiilor plurilingvismului în predarea limbii române ca limbă străină îmbunătățește competențele lingvistice și dezvoltă abilități de interacțiune interculturală, pregătind studenții pentru comunicarea eficientă într-un context global. Această abordare confirmă relevanța politicilor lingvistice europene care promovează educația plurilingvă și interculturală ca obiective esențiale ale învățământului contemporan (CEFR Companion volume, 2020)

6. CONCLUZII

Predarea limbilor străine se integrează în mod natural în politica culturală europeană, care promovează diversitatea lingvistică prin educație formală și informală. În acest context, achiziția limbilor străine reprezintă fundamentul plurilingvismului, iar instrumente precum intercomprehensiunea, medierea și dezvoltarea competențelor plurilingve și pluriculturale contribuie la crearea unui mediu educațional incluziv și stimulat.

Activitățile propuse și experimentate în cadrul cursurilor de limba română ca limbă străină la Facultatea de Litere din Ljubljana au demonstrat eficiența abordărilor bazate pe texte paralele, jocuri didactice și exerciții de intercomprehensiune. Aceste metode facilitează achiziția lexicală și gramaticală, sporesc și conștientizarea metalingvistică, dezvoltă strategii de învățare plurilingve și consolidează încrederea studenților în propriile competențe lingvistice.

Prin urmare, integrarea competențelor plurilingve și pluriculturale în studiul limbilor străine se conturează ca o strategie esențială pentru susținerea plurilingvismului în mediul academic. Această abordare sprijină atât păstrarea limbilor și a culturilor naționale, cât și facilitarea unui dialog intercultural armonios, oferind studenților o experiență educațională integrată și orientată spre cooperare între comunități lingvistice și culturale diverse.

BIBLIOGRAFIE

- [1] CECRL (2001): *Cadrul european comun de referință pentru limbi: Învățarea, predarea, evaluarea*, Consiliul Europei, Strasbourg, disponibil la <https://rm.coe.int/1680459f97> [12 noiembrie 2025].
- [2] CEFR Companion volume (2020). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion volume*. Council of Europe Publishing, Strasbourg, disponibil la

<https://rm.coe.int/cefr-companion-volume-with-new-descriptors-2018/1680787989> [12 noiembrie 2025].

[3] Busch, B. (2018). „The language portrait in multilingualism research: Theoretical and methodological considerations”, *Working Papers in Urban Language and Literacies*, 236, King's College London, UK.

[4] Cummins, J. (2001), „Bilingual Children's Mother Tongue: Why Is It Important for Education?”, *Sprogforum*, 7 (19) , pp. 15-20.

[5] García, O., Li, W. (2014), *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

[6] Gogolin, I., Neumann, U. (1991), „Sprachliches Handeln in der Grundschule”, *Die Grundschulzeitschrift*, 5 (43), pp. 6-13.

[7] Grosjean, F. (1985), „The bilingual as a competent but specific speaker-hearer”, *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 6 (6), pp. 467-477. DOI: [10.1080/01434632.1985.9994221](https://doi.org/10.1080/01434632.1985.9994221)

[8] Huțanu, M., Jieanu, I. (2019), „Mediation activities for teaching Romanian as a foreign language”, in Buja, E., Măda, S. (eds.), *Structure, Use and Meaning. Language Policies and Practices in Institutional Settings*, Editura Universității „Transilvania” din Brașov, Brașov, pp. 173-188.

[9] Jessner, U. (2008), „Teaching Third Languages: Findings, Trends and Challenges”, *Language Teaching*, 41, pp. 15-56. DOI: [10.1017/S0261444807004739](https://doi.org/10.1017/S0261444807004739)

[10] Krumm, H.-J., Jenkins, E.-M. (2001), *Kinder und ihre Sprachen – lebendige Mehrsprachigkeit. Sprachenporträts – gesammelt und kommentiert von Hans-Jürgen Krumm*, Eviva Verlag, Vienna.

[11] Piccardo, E. (2018), „Plurilingualism: Vision, Conceptualization, and Practices”, in Trifonas, P. P., Aravossitas, T. (eds.), *Handbook of Research and Practice in Heritage Language Education*, Springer International Publishing, New York, pp. 207-226.

[12] Piccardo, E., North, B. (2019). *The Action-Oriented Approach: A Dynamic Vision of Language Education*, Multilingual Matters, Bristol.

[13] Toma, C. A. (2020). „Intercomprensiune lingvistică și achiziție a limbilor – pentru o teorie integrată”, în Jieanu, I, Neteșu, L., Nanu, P. (eds.), *Predarea, receptarea și evaluarea limbii române ca limbă străină. Actualitate și perspectivă*, Universitatea din Turku, Turku, p. 75-84.

**Analiza unor perifraze verbale din *Bacoviana*
de Mircea Cărtărescu și traducerea acestora
în limba slovenă**



**Analysis of Some Verbal Periphrases in *Bacoviana*
by Mircea Cărtărescu, along with Their Translation
into Slovenian**

51

Rasmira Majetić-Ramić

University of Ljubljana, Slovenia

E-mail: rasmira.majetic97@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0009-0000-7659-1052>

Abstract

*This article provides a systematic analysis of Romanian verbal periphrases and their Slovenian counterparts. The first part outlines a theoretical framework based on Romanian linguistic tradition. It provides a clear conceptual definition of verbal periphrases and proposes a classification that distinguishes primarily between aspectual and modal periphrases. The second part of the article takes a contrastive and translation-oriented approach. Using Mircea Cărtărescu's short story *Bacoviană* and its Slovenian translation *Bacovijanska* by Aleš Mustar as a parallel corpus, the study examines how some Romanian verbal periphrases are rendered in Slovenian. Each identified periphrasis is analyzed in its textual context and compared with its Slovenian equivalent. The analysis highlights convergences and divergences between the two languages, as well as the translation strategies employed, such as structural equivalence, paraphrasing, or lexical substitution. Overall, the article contributes to contrastive linguistics and translation studies by shedding light on the cross-linguistic representation of verbal periphrases between Romanian and Slovenian.*

Keywords: periphrases, verb, aspect, modality, translation

1. INTRODUCERE

Lucrarea de față își propune să analizeze în mod sistematic unele perifraze verbale din limba română și corespondențele acestora în limba slovenă. Prima parte a lucrării se concentrează asupra delimitării conceptuale a termenului *perifrază verbală* în cadrul tradiției lingvistice românești, având în vedere diversitatea de denumiri existente în bibliografie și prezentând principalii autori care au contribuit la studiul acestor construcții. În continuare, se va realiza o clasificare a perifrazelor în funcție de sensul pe care îl exprimă, distingându-se între perifraze aspectuale și perifraze modale. Fiecare categorie va fi tratată din perspectivă teoretică și va fi însoțită de un inventar al celor mai reprezentative structuri perifrastice aferente fiecărei clase.

Al doilea obiectiv esențial al studiului constă în examinarea modului în care aceste perifraze românești sunt traduse în limba slovenă. În acest scop, va fi utilizată drept corpus povestirea *Bacoviană* de Mircea Cărtărescu și traducerea sa

în limba slovenă, *Bacovijanska*, realizată de Aleš Mustar. Pe baza acestui corpus vor fi identificate perifrazele verbale descrise în partea teoretică și vor fi comparate sistematic cu echivalentele lor slovene. Fiecare perifrază identificată va fi analizată în context, prin descrierea valorilor semantice pe care le exprimă în română, comentându-se apoi soluțiile de traducere în slovenă, cu scopul de a evidenția convergențele, diferențele și strategiile traductologice relevante.

2. CONCEPTUL DE PERIFRAZĂ VERBALĂ ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Dicționarele de specialitate definesc perifraza ca o exprimare analitică a unui conținut care, în mod obișnuit, poate fi redat printr-o formă mai simplă. În acest sens, perifraza verbală este înțeleasă ca o construcție formată dintr-un verb însoțit de un semiauxiliar cu valoare aspectuală sau modală, cele două elemente constituind împreună un singur nucleu verbal (DTL, s.v.; Topor, 2011: 5).

În limba română, primele referințe la aceste construcții biverbale apar la sfârșitul secolului al XIX-lea, în lucrările lui Alexandru Philippide (1897-1905). Ulterior, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cercetările s-au concentrat fie asupra clasificării perifrazelor în funcție de valoarea semantică a verbului operator (Nedioglu, 1956a, 1956b), fie asupra stabilirii gradului lor de gramaticalizare (Guțu Romalo, 1956). Totodată, existența perifrazelor verbale a fost intens dezbătută, unele studii susținând prezența lor în sistemul verbal românesc (Dumitrașcu, 1964; Hazy, 1965; Săteanu, 1966), în timp ce altele au respins noțiunea de auxiliar și, implicit, statutul perifrazelor (Hristea, 1984).

În literatura de specialitate se disting mai multe poziții teoretice. O primă direcție recunoaște existența perifrazelor formate exclusiv cu auxiliare modale (Guțu Romalo, 1956; GLR, 1966), în timp ce o a doua admite atât perifrazele modale, cât și pe cele aspectuale (Nedioglu, 1956a, 1956b;

Dumitrașcu, 1964; Dimitriu, 1999). O poziție aparte este reprezentată de Dragomirescu (1963), care respinge ideea de auxiliar, dar vorbește despre asocieri între două verbe ce exprimă un singur eveniment, apropiindu-se astfel de concepția actuală asupra perifrazei verbale.

În GALR (2005), aceste construcții sunt integrate în categoria predicatelor complexe, alcătuite dintr-un operator modal sau aspectual și un suport semantic verbal, realizat prin conjunctiv, infinitiv sau alte forme nefinite. Deși în literatura românească de specialitate apar și termeni precum *predicat verbal compus* sau *predicat verbal dezvoltat*, numeroși autori utilizează termenul *perifrază verbală* pentru a desemna aceste structuri biverbale cu un singur nucleu semantic (Topor, 2011: 17). Această abordare este adoptată și în prezentul studiu.

Din punct de vedere structural și semantic, criteriul esențial pentru identificarea unei perifraze verbale este exprimarea unui singur eveniment. Aceasta presupune o diminuare a sensului lexical al primului verb, care capătă o funcție predominant gramaticală, devenind operator. Operatorul exprimă valori de timp, mod, persoană și aspect, dar poate conserva și o componentă semantică legată de modalitate sau de faza acțiunii.

În funcție de valoarea semantică dominantă, perifrazele verbale din limba română se împart în perifraze aspectuale și perifraze modale. Perifrazele aspectuale exprimă diferite faze ale desfășurării evenimentului (iminență, început, desfășurare, finalizare), fiind adesea analizate în cadrul mai larg al aspectualității, concept care integrează atât aspectul gramatical, cât și tipurile de acțiune (Coseriu, 1980: 22). Perifrazele modale, la rândul lor, reflectă atitudinea vorbitorului față de conținutul enunțului, acoperind valori epistemice, deontice și dinamice, exprimate în principal prin verbe modale precum *a putea*, *a trebui* sau *a avea* (Palmer, 1990; Collins, 2009).

Această delimitare teoretică constituie cadrul de analiză utilizat în secțiunile următoare, dedicate descrierii și clasificării perifrazelor verbale în corpusul analizat.

2.1 Perifraze verbale aspectuale

În limbile slave, aspectul este o categorie gramaticală fundamentală, bazată pe opoziția dintre perfectivitate (acțiune concepută ca încheiată) și imperfectivitate (acțiune surprinsă în desfășurare). Extinderea conceptului de aspect la limbile occidentale își are originea în lingvistica germană de la începutul secolului al XX-lea, care a încercat transferarea acestui model către limbile romanice și germanice, unde distincțiile se realizează adesea prin mijloace lexicale sau derivaționale (Topor, 2011: 101).

Pentru a descrie aceste diferențe, Streitberg (1891) a introdus termenul *Aktionsart*, utilizat ulterior pentru semnificațiile lexicale, în timp ce termenul *aspect* a fost rezervat opozițiilor gramaticale. Această distincție a generat multiple echivalențe teoretice, precum aspect gramatical vs. aspect inherent sau aspect flexiv vs. aspect lexical (Topor, 2011: 102). Totuși, aplicarea modelului slav la alte limbi a fost contestată, întrucât mecanismele morfologice diferă semnificativ. În acest context, Coseriu (1980) propune noțiunea de *aspectualitate*, care include atât aspectul gramatical, cât și *Aktionsart*, desemnând modul de prezentare a acțiunii verbale (Topor, 2011: 103).

O dimensiune importantă a aspectualității este aspectualitatea fazală, care indică stadiul de dezvoltare temporală a evenimentului în momentul vorbirii. În limba română, aceasta este exprimată predominant prin perifraze verbale, în care operatorii au statut gramatical, deși pot conserva valori lexicale (Topor, 2011: 114). Urmând modelul lui Dik (1987), se disting șapte faze aspectuale, corespunzătoare etapelor anterioare, interne și ulterioare desfășurării evenimentului. Fazele egresivă și terminativă sunt apropiate conceptual, întrucât ambele marchează

încetarea evenimentului, fie prin întrerupere, fie prin finalizare (Topor, 2011: 118).

2.2 Perifraze verbale modale

Conceptul de modalitate își are originea în logică, unde sunt distinse mai multe tipuri fundamentale, precum modalitățile aletice, epistemice și deontice (von Wright, 1951). În lingvistică, modalitatea este reinterpretată ca exprimând relația vorbitorului cu conținutul propoziției, în special în ceea ce privește factualitatea și validitatea enunțului. Ea acoperă valori semantice precum posibilitatea, necesitatea, probabilitatea, obligația sau intenția (Huddleston & Pullum, 2002: 173; Collins, 2009: 11).

Printre modelele de clasificare influente se numără cel propus de Palmer (1990) și extins de Collins (2009), care distinge trei domenii majore: modalitatea epistemică, referitoare la evaluarea cunoașterii și a adevărului; modalitatea deontică, asociată obligației și permisiunii; și modalitatea dinamică (sau radicală), care privește capacități și condiții obiective.

Din punct de vedere terminologic, cercetările recente separă clar modalitatea, ca domeniu semantic, de modul verbal, considerat categorie gramaticală (Bybee & Fleischman, 1995: 2; Topor 2011: 141). În limba română, modalitatea este exprimată prin mijloace eterogene, având un caracter parțial gramaticalizat, care include atât elemente lexicale, cât și gramaticale (Zafiu, 2005: 673). Un rol central îl au verbele modale, care, în combinație cu infinitivul, conjunctivul sau participiul, generează construcții perifrastice cu valoare modală (Topor, 2011: 141).

În secțiunile următoare, prezentăm principalele perifraze verbale modale atestate în limba română, conform clasificării lui Topor (2011: 182), organizate pe domenii și subtipuri modale.

3. DISCUȚII

3.1. Introducere

În analiza de față, ne propunem să investigăm structura și funcționarea unor perifraze verbale din povestirea *Bacoviană* de Mircea Cărtărescu, inclusă în volumul *Frumoasele străine*. Povestirea, remarcabilă prin stilul său expresiv și prin ritmul narativ specific autorului, constituie un material relevant pentru observarea unor fenomene lingvistice legate de expresivitate, nuanțare și modulație verbală. Lucrarea se va sprijini și pe traducerea în limba slovenă realizată de Aleš Mustar, publicată în volumul *Lepe tujke*, unde povestirea apare sub titlul *Bacovijanska*.

Scopul analizei este de a identifica perifrazele verbale prezente în textul original, de a le descrie și de a explica valoarea semantică pe care o exprimă în context. În continuare, vom examina în ce fel aceste perifraze au fost transpuse în limba slovenă, comparând soluțiile oferite de traducerea lui Aleš Mustar și observând eventualele diferențe de sens, structură sau efect expresiv. Această comparație ne va permite să înțelegem mai bine atât specificul limbii române, cât și strategiile folosite în procesul de traducere literară.

3.2. Perifraze verbale aspectuale

3.2.1. *a avea + conjunctiv*

Construcția *a avea + conjunctiv* poate să exprime atât valoarea temporală, de viitor, cât și valoarea modală, de obligație. Astfel, Bybee et al. descriu posibilitatea ca o construcție formată pe baza unui verb ce exprimă posesia – *a avea + conjunctiv* – să intre în structura unei expresii care dobândește atât semnificație modală de obligație, cât și semnificație temporală: „deoarece distanța conceptuală dintre obligație și viitorul programat [...] este minimă, este posibil ca o singură structură

să se ramifice în ambele utilizări: de viitor și de obligație”¹ (Bybee et al., 1994: 263, trad. mea).

O structură cu sens de viitor se dezvoltă pornind de la o alta în care primul verb are sens lexical de posesie și care, treptat, dă naștere unui sens de obligație, apoi unuia de intenție și, în cele din urmă, sensului de viitor (Topor, 2011: 301).

După cum menționează Berea Găgeanu (1979, *apud* Topor, 2011: 305), începând cu secolul al XVII-lea se constată o perioadă de declin a construcției *a avea + infinitiv*, întrucât în această epocă infinitivul începe să fie înlocuit de forma de conjunctiv. Construcția rezultată este *a avea + conjunctiv*, care în prezent exprimă aproape exclusiv o valoare temporală. Totuși, construcția *a avea + conjunctiv* păstrează și valori modale de planificare și intenție (Avram, 1986: 205).

- (1) Când o să-mi iau inima-n dinți și-o să scriu despre Nuca, **am să vă dau** o idee despre ce poate însemna o scrisoare pentru un om singur. (Cărtărescu, 2017: 253)

Ko sem zbral dovolj poguma, da bi kaj napisal o Nuci, **vam bom** malce **nakazal**, kaj osumljenemu človeku pomeni pismo. (Cărtărescu, 2023: 250)

În primul exemplu, întâlnim verbul *a avea + conjunctiv*, cu valoarea de viitor, prin care se exprimă intenția vorbitorului. În traducerea în limba slovenă, această valoare a fost redată cu exactitate prin utilizarea timpului viitor, care în slovenă este un timp verbal compus. Acesta se formează cu verbul auxiliar *biti* „a fi” la viitor, așa cum se observă în exemplul nostru la persoana I singular: *bom*, urmat de participiul trecut al verbului lexical, terminat în *-l*, care indică genul

¹ „Since the conceptual distance between obligation and scheduled future [...] is minimal, it may be possible for a single structure to branch into both future and obligation uses.”

masculin, în cazul de față *nakazal*. Pentru genul feminin, în slovenă se folosește terminația *-la*, de exemplu *nakazala*, în timp ce, similar limbii române, slovena are și genul neutru, care este marcat prin terminația *-lo*, cum este *nakazalo*. Această modalitate de a exprima viitorul, folosind verbul *biti* la timpul viitor împreună cu participiul trecut al verbului lexical terminat în *-l*, este una dintre formele cel mai frecvent utilizate în limba slovenă.

Această construcție păstrează valoarea temporală a viitorului, dar nu diferențiază nuanțele de intenționalitate pe care le oferă perifraza românească. Din punctul de vedere al aspectului, în limba română, această perifrază verbală are o valoare iminențială, în timp ce în limba slovenă este neutră și este exprimată prin verbul lexical sau prin contexte suplimentare.

- (2) Deci, primesc o scrisoare de la Ciubotaru în care-mi spunea să vin la Bacău pentru o lectură de versuri la Casa de Cultură locală. *Aveam să stau* două zile, timp în care el și alți colegi ai lui care formau un fel de comitet artistic al sus-numitei instituții *aveau să-mi organizeze* și un program-surpriză, despre care Ciubotaru mă informa confidențial că *avea să fie* „mișto de tot, *ai să vezi!*” (Cărtărescu, 2017: 254)

Ciubotaru mi je, skratka, poslal pismo, v katerem me je povabil na pesniško branje v Bacău, v tamkajšnjem Domu kulture. Tam *naj bi ostal* dva dneva, v tem času *naj bi mi* on i njegovi kolegi, ki so sestavljali nekakšen umetniški komite prej navedene ustanove, *pripravili* dogodek, ki *naj bi bil* presenečenje, o katerem mi je Ciubotaru zatrdil, da bo „super, *boš viden!*” (Cărtărescu, 2023: 251)

Despre perifraza verbală *a avea + conjunctiv* din exemplul dat se poate afirma că exprimă, în

context, viitorul din perspectiva trecutului. Vorbitorul face referire la acțiuni care, la momentul narat, încă nu se produsese. Dacă, în linia analizei propuse de Bybee et al. (1994: 263), luăm în considerare și conceptul de *scheduled future*, putem afirma că și în acest exemplu este vorba despre un viitor programat, întrucât este exprimat un eveniment planificat în prealabil.

În limba slovenă găsim corespondentul perifrizei verbale *a avea + conjunctiv*, cu valorile semantice deja descrise, în particula verbală *naj*. Particula *naj* poate fi considerată o particulă modală care exprimă atât modalitate epistemică, cât și modalitate deontică, cea din urmă caracterizată printr-un grad atenuat de obligație (Roeder & Hansen, 2006: 13-14). Prin urmare, este un element ce introduce o evaluare subiectivă din partea naratorului (Krvina & Žele, 2018: 43).

În combinație cu condiționalul – în slovenă existând doar o formă de condițional, format din verbul *biti* cu forma *bi* și participiul trecut al verbului lexical terminat în *-l* –, particula *naj* poate exprima finalitate, intenție sau presupunere (SSKJ, s.v.), valori care, în opinia mea, se pot observa în exemplele analizate. Naratorul presupune, pe baza scrisorii, că la Bacău urma să rămână două zile și că acolo avea să aibă loc un eveniment literar pentru care colegii săi îi pregăteau o surpriză.

Doar în ultimul exemplu apare viitorul gramatical în limba slovenă, format cu verbul *biti* la persoana a doua singular (*boš*) și participiul trecut al verbului lexical terminat în *-l* (*videl*).

- (3) Credeam că *aveam să mergem* așa toată noaptea, deja dormeam mergând, când gașca se opri deodată cu strigăte de satisfacție: ajunseserăm la liman. (Cărtărescu, 2017: 270)

Mislil sem, da *bomo* tako *tavali* vso noč, in sem že skoraj stoje zaspal, ko se je družina naenkrat ustavila z vzkliki navdušenja. Bili smo rešeni ali, boljše

rečeno, začasno rešeni. (Cărtărescu, 2023: 268)

Structura *aveam să mergem* din acest context exprimă, similar exemplului anterior, viitorul din perspectiva trecutului. Naratorul, situat deja într-un moment trecut (*credeam*), proiectează acțiunea de mers ca fiind viitoare în raport cu acel moment. Totodată, există și un element de anticipare sau predicție, naratorul își imaginează că mersul va continua o perioadă nedeterminată (*toată noaptea*).

În limba slovenă, observăm o corespondență similară prin viitorul format cu verbul auxiliar *biti*, aici la persoana I plural: *bomo tavalj*.

3.2.2. a începe + conjunctiv

A începe + infinitiv/conjunctiv este un verb aspectual care exprimă o fază incoativă, adică un eveniment aflat în punctul său inițial. Sinonime parțiale ale acestei perifraze verbale sunt *a se apuca + conjunctiv/supin* și *a se pune + supin*. Topor (2011: 572) subliniază că *a începe* este un verb aspectual cu valoare incoativă (Hazy, 1965: 297; Manea et al., 2005, *apud* Topor, 2011: 572) sau inceptivă (Jordan & Robu, 1978: 450) și că aceasta poate intra în structura unui predicat verbal compus (Nedioglu, 1956b: 23).

Din punctul de vedere al semnificației, este considerat un verb aspectual propriu-zis (Manea et al., 2005, *apud* Topor, 2011: 573) sau *verbum adiectum*, întrucât valoarea aspectuală se menține atât în uzul lexical, cât și în cel perifrastic. Potrivit lui Hazy (1965: 298), verbul *a începe* trebuie considerat predicativ atunci când este urmat de un substantiv: *Începe ploia* (Topor, 2011: 573).

Nedioglu (1956b, *apud* Topor, 2011: 575) afirmă că *a începe* se combină mai ales cu verbe imperfective. Deoarece indică faza inițială a unui eveniment, este evident că auxiliarul cere ca predicatul cu care se combină să fie durativ. Operatorul apare la prezent, perfect compus, mai-mult-ca-perfect, viitor și condițional perfect.

Așadar, cu auxiliarul discutat aici se poate formula și un imperativ, întrucât este un verb cu aspect lexical: *Începe să lupți pentru ceea ce vrei!* (Topor, 2011: 576-577).

- (4) Asta chiar că m-a terminat. Alcoolul m-a amețit, stomacul *a-nceput să-mi ghiorăie* penibil, mult mai tare ca-nainte, încât *am început să mă-ntreb* cum *aveam să rezist* încă trei ore, până la Bacău. (Cărtărescu, 2017: 258)

To me je dotolklo. Od alkohola se mi je vrtelo, po želodcu *mi je krulilo*, še bolj grozljivo kot prej, da *sem se začel spraševati*, kako *bom preživel* naslednje tri ure do Bacăua. (Cărtărescu, 2023: 256)

Perifraza verbală *a începe + conjunctiv* exprimă o fază incoativă, adică un eveniment aflat în punctul său inițial. Aceasta poate fi observată în două exemple: „*stomacul a-nceput să-mi ghiorăie*”, care marchează debutul unei senzații fizice, și „*am început să mă-ntreb*”, care semnaleză inițierea unui proces reflexiv al naratorului.

În limba slovenă, pentru exemplul „*stomacul a-nceput să-mi ghiorăie*” se folosește o traducere derivată din verbul *a ghiorăi* la perfectul compus: *mi je krulilo*. Această formă exprimă o acțiune durativ-imperfectivă în trecut și, prin urmare, nu este echivalentă ca semnificație cu valoarea incoativă a construcției românești. Este important de menționat că este vorba despre o traducere literară și că, din punct de vedere stilistic, în slovenă forma explicită utilizată în exemplu este cea mai naturală.

În cel de-al doilea exemplu „*am început să mă-ntreb*” se utilizează o structură verbală compusă din verbul *začeti* („a începe”) la perfect compus, urmat de infinitivul verbului *spraševati* („a întreba”). Putem afirma că echivalentul perifrizei române *a începe + conjunctiv* este în slovenă structura verbală *začeti + infinitiv*. La fel

cum verbul românesc *a începe* poate fi folosit în diferite timpuri verbale, și verbul *začeti* permite aceeași flexibilitate temporală.

În același exemplu apare și perifriza verbală *a avea + conjunctiv*, care proiectează o acțiune viitoare față de un moment trecut, reflectând totodată anticiparea subiectivă și evaluarea probabilității unei acțiuni. În slovenă, aceasta este redată printr-un viitor echivalent, exprimând aceeași perspectivă temporală și modală ca în limba română.

3.3. Perifraze verbale modale

3.3.1. *a urma + conjunctiv*

Lingviștii au atribuit diverse valori construcției formate din verbul *a urma* și un verb la conjunctiv (*a urma + conjunctiv*). În primul rând, autori precum Trandafir (1973) și Manea et al. (2005) au susținut că acest complex verbal exprimă continuarea sau faza intermediară a desfășurării unui eveniment: „*Nu răspunse nimic Anei, ci urmă să privească cu jînd la ceata flăcăilor*” (Trandafir, 1973: 115; Manea et al., 2005, *apud* Topor, 2011: 663).

În al doilea rând, Hazy (1965) afirmă că *a urma* este un verb care poate exprima aspectul durativ: „*Ziua a doua de Crăciun urmau să o petreacă toți la Gogu*” (Hazy, 1965: 295, *apud* Topor, 2011: 663).

În al treilea rând, autorii observă în construcția *a urma + conjunctiv* valori aspectuale de iminență (Iordache & Scurtu, 1998; Dragomir, 2003, *apud* Topor, 2011: 663): „*Urma să meargă la părinții lui*” și valori temporale de viitor nedeterminat (Iordache & Scurtu, 1998, *apud* Topor, 2011: 663): „*Urma s-o revăd*”.

Opinia lui Topor (2011: 663) coincide cu cea a lui Trandafir (1973) prin faptul că în exemplul „*Nu răspunse nimic Anei, ci urmă să privească cu jînd la ceata flăcăilor*” se obține o lectură imperfectivă de continuare, deoarece actul de a privi are loc înainte și după evenimentul redat prin

„*nu răspunse [...]*”. Totuși, în ceea ce privește exemplul „*Ziua a doua de Crăciun urmau să o petreacă toți la Gogu*”, Topor (2011: 663) nu poate afirma, în linia lui Hazy (1965), că *a urma* exprimă un aspect imperfectiv continuu, întrucât, după cum se observă, evenimentul *a petrece* nici măcar nu a început și, prin urmare, nu poate fi conceput ca durativ.

Ea nu împărtășește nici poziția lui Iordache și Scurtu (1998) și nici pe a lui Dragomir (2003), care se referă la *a urma + conjunctiv* ca la o perifrază verbală de fază iminentă. Dovadă în acest sens este imposibilitatea de a înlocui complexul verbal *a urma + conjunctiv* cu o perifrază de fază iminențială precum *a fi pe punctul de/pe cale + infinitiv/conjunctiv* fără ca semnificația să se modifice: „*Era pe punctul de a merge la părinții lui*” (Topor, 2011: 664).

Absența unei valori iminențiale se observă și mai clar în următorul exemplu, unde evenimentul *a suna* este conceput ca fiind ulterior momentului vorbirii, dar nu ca iminent, deoarece nimic nu indică faptul că apelul la care se face aluzie urmează să aibă loc într-un interval scurt de timp: „*Cei care se adresează consulatului [...] își lasă adresa și telefonul și urmează să fie sunați/sunt pe punctul de a fi sunați atunci când Belgradul va spune că e nevoie de ei*” (Topor, 2011: 664).

Topor (2011: 664) este de acord cu Iordache și Scurtu (1998) că *a urma* are o valoare temporală de viitor, însă ea susține că este vorba despre un tip special de viitor, concret, despre ceea ce se numește *scheduled* sau *expected future*. În Fleschmann (1982: 145-146), termenul este folosit cu referire la construcția *devoir + infinitiv* din franceză, iar Iordache și Scurtu (1998) semnalează echivalența sa semantică cu *a urma*.

Comrie (1985: 47) afirmă că interpretarea de eveniment planificat sau *scheduled future* se obține cu ajutorul unor modificatori temporali adecvați: „*Începând de azi, automobiliștii urmează să plătească taxa Băsescu pe stil nou*” (Topor, 2011: 664).

Când apare la imperfectul indicativului, *a urma* exprimă viitorul în trecut și este echivalent cu viitorul cu *a avea + conjunctiv*, numit și viitor colocvial: „În curând urma/avea să meargă la părinții lui” (Topor, 2011: 665).

Faptul că *a urma*, împreună cu forma de conjunctiv, exprimă un eveniment planificat face ca, atunci când subiectul este la persoana întâi, să fie evidențiat și un sens de intenție. Existența acestui sens este demonstrată prin posibilitatea de a-l înlocui pe *a urma* cu un alt verb care exprimă intenția: „Nu urmează/Nu am de gând să scriu” (Topor, 2011: 665).

O consecință a specializării semantice a auxiliarului *a urma* este că nu orice tip de verb poate funcționa alături de el ca verb principal. Nu pot fi verbe principale ale construcției cu *a urma* acele predicate care exprimă acte ce pot avea loc spontan, ca în: „*Urmează să cazi!”, sau acte care, în viziunea vorbitorului, pot reprezenta consecințe ale altor acțiuni: „Dacă îți dai jos tricoul, urmează să îți fie frig”. În ambele cazuri prezentate, construcția adecvată în locul lui *a urma* este *a avea + conjunctiv* (Topor, 2011: 665).

- (5) Nu aveam nici bani să mă-ntorc la București, căci amicii **urmau să-mi deconteze** biletul de la dus și **să-mi cumpere** altul la-ntoarcere. (Cărtărescu, 2017: 259)

Denarja, da bi se vrnil v Bukarešto, nisem imel, ker **naj bi mi** prijatelji **povrnili** potne stroške za prihod in **mi kupili** karto za nazaj. (Cărtărescu, 2023: 258)

Perifraza verbală din exemplul (5) exprimă o valoare temporală de viitor în trecut. Concret, putem considera că se manifestă un viitor programat sau așteptat (*scheduled/expected future*), deoarece acțiunea este planificată sau anticipată. Totodată, se poate observa și o nuanță modală de obligație indirectă în raport cu alte subiecte (*amicii*), care s-au angajat să deconteze

biletul de la dus și să îi cumpere altul la întoarcere naratorului.

În traducerea slovenă, din punctul meu de vedere, nu se manifestă o valoare temporală sau modală clară. Construcția este redată prin particula verbală *naj* combinată cu forma de condițional compus, care exprimă un grad ridicat de presupunere. Aceasta poate fi interpretată ca o valoare modală epistemică (probabilitate, anticipare), dar poate integra și un element deontic indirect, mai atenuat sau nuanțat, prin care se exprimă obligația prietenilor de a achiziționa biletele pentru narator.

3.3.2. *a apuca + conjunctiv*

A apuca + conjunctiv este un verb cu valoare finalizatoare. Sinonimele acestei perifraze pot fi *a ajunge + conjunctiv*, *a putea + infinitiv/conjunctiv*, *a reuși + conjunctiv* și *a izbuti + conjunctiv* (Topor, 2011: 517).

Verbul *a apuca* este menționat ca auxiliar de către Nedioglu (1956b). În opinia acestui autor, *a apuca*, urmat de un verb la conjunctiv, produce interpretarea „a găsi momentul potrivit pentru a intra în acțiune”, de exemplu: *Copilul apucă să fugă* (Topor, 2011: 517).

Iordan și Robu (1987), precum și Coteanu (1982) (*apud* Topor, 2011: 517) menționează *a (se) apuca*, adică forma cu pronume reflexiv opțional, și afirmă că aceasta are valoare incoativă sau ingresivă imperfectivă. Topor (2011: 517), pe de altă parte, consideră că doar forma *a se apuca*, deci varianta cu pronume reflexiv, funcționează ca auxiliar incoativ, în timp ce *a apuca* (forma fără pronume) conține o nuanță de culminare, motiv pentru care complexul verbal format cu conjunctivul se poate înscrie în categoria dispoziției, întrucât acțiunea desemnată de conjunctiv poate reprezenta ultima dintr-o succesiune de acțiuni.

Construcția *a apuca + conjunctiv* prezintă, potrivit lui Nedioglu (1956b, *apud* Topor, 2011: 517), o interpretare principală de acțiune

îndeplinită sau dusă la bun sfârșit, interpretare susținută de faptul că apare preponderent la perfectul compus. În formă negativă este adesea însoțită de o propoziție cauzală care explică de ce acțiunea așteptată nu s-a realizat. Întrucât „a avea timp să faci ceva” implică „a putea face acel lucru”, construcția se poate echivala și cu *a putea + infinitiv/conjunctiv* sau *a ajunge + conjunctiv* (Topor, 2011: 517).

În contexte afirmative, structura poate dobândi și o nuanță pragmatică de reproș, indicând că vorbitorul consideră acțiunea ca fiind inoportună sau neadecvată: „Stoica a apucat să le promită că amendamentele lor vor ajunge pe mâna deputaților” (Topor, 2011: 519).

- (6) *Nu apucasem să-mi cumpăr* nimic de mâncare de frică să nu pierd trenul – și oricum nu era nimic de cumpărat în gară. (Cărtărescu, 2017: 257)

Ni mi uspelu kupiti nič za pod zob, ker sem se bal, da bom zamudil vlak, sicer pa na postaji tako ali tako nisi imel česa kupiti. (Cărtărescu, 2023: 255)

Perifraza verbală *a se apuca + conjunctiv*, care apare în formă negativă în exemplul (6) marchează o acțiune care nu s-a realizat din cauza circumstanțelor (*frica să nu pierd trenul*). Putem afirma că, în acest context, *a apuca + conjunctiv* exprimă o acțiune nereușită sau neîmplinită în trecut, cu accent pe posibilitatea limitată de realizare a acțiunii.

Traducerea slovenă „*ni mi uspelu kupiti*” corespunde foarte bine sensului perifrazei românești „*nu am apucat să cumpăr*”, păstrând atât valoarea aspectuală, cât și nuanța temporală. La fel ca în română, accentul cade pe faptul că intenția subiectului nu s-a concretizat. Verbul sloven *uspeti* („a reuși”), combinat cu un alt verb la infinitiv, marchează posibilitatea realizării acțiunii, iar forma negativă *ni* redă limitarea

temporală și circumstanțială a acțiunii, într-un mod echivalent cu româna.

3.3.2. a putea + infinitiv/conjunctiv

A putea₁ (posibilitate epistemică)

Acest tip de construcție exprimă un grad redus de angajament al vorbitorului față de veridicitatea propoziției. Evenimentul este prezentat ca o simplă posibilitate și nu ca un fapt probabil. Acest tip de lectură este posibil atât cu infinitivul, cât și cu conjunctivul, iar forța semantică se proiectează asupra verbului lexical, nu asupra auxiliarului. Construcția dispune și de o formă pronominală și impersonală (*a se putea + conjunctiv*): *Radu Vasile s-ar putea să prezinte miercuri [...] programul anticriză* (Topor, 2011: 597-598).

A putea₂ (posibilitate radicală)

În afara valorii *a putea₁* (posibilitate epistemică), *a putea* exprimă și posibilitatea ca un eveniment să aibă loc, posibilitate determinată de proprietăți interne ale persoanei, în special capacitatea (*Ioan poate să ridice greutatea*), precum și de circumstanțe externe, în special permisiunea (*Elevii pot ieși din clasă acum*).

Deoarece domeniul posibilității radicale nu se limitează la capacitatea ilustrată în primul exemplu, ci se extinde și la posibilitatea deontică sau permisiunea din ultimul exemplu, considerăm că are loc un proces de desemantizare, iar *V₁* depășește distincția tradițională dintre verb predicativ și verb auxiliar (Topor, 2011: 603).

Potrivit lui Irimia, 2004 (*apud* Topor, 2011: 603), în exemplele de mai sus, *a putea* apare cu sens plin, motiv pentru care autoarea nu consideră aceste construcții drept perifraze verbale. Nedioglu (1956a: 37) subliniază că din sensurile „a avea capacitatea” sau „a acorda permisiunea” derivă mai multe nuanțe secundare. Una dintre acestea este cea de concesiune ipotetică, unde complexul verbal poate fi parafrizat prin „chiar

dacă...”: *Dana poate să spună orice, nu o cred* (Topor, 2011: 603).

Construcțiile care pot substitui *a putea + infinitiv/conjunctiv₂* sunt, după cum arată Nedioglu (1956a: 37), *a avea + conjunctiv* și *a fi + conjunctiv* (Topor, 2011: 605). Echivalența cu auxiliarul *a fi + conjunctiv* apare atunci când *V₁* din această perifrază se găsește la persoana a III-a singular, imperfect, în structuri interogative care indică incapacitatea agentului de a acționa: *Fiul craiului ce era să facă?* (= Fiul craiului, ce putea să facă?) (Topor, 2011: 606).

(7) De dormit, *puteam să dorm* și pe jos.
(Cărtărescu, 2017: 251)

Kar se spanja tițe, *sem spal* na tleh.
(Cărtărescu, 2023: 249)

Perifraza verbală *a putea + conjunctiv* poate exprima o posibilitate epistemică a subiectului de a realiza o acțiune. Totuși, în opinia mea, în exemplul analizat (7), se înțelege mai bine că este vorba despre o modalitate dinamică, adică subiectul este dispus să doarmă pe jos, chiar dacă acest lucru nu este confortabil.

În limba slovenă, verbul *spati* („a dormi”) apare la perfect compus, indicând acțiunea efectuată sau un comportament obișnuit, sugerând că naratorul „*de obicei dormea pe jos*”. În această traducere, nuanța de posibilitate sau capacitate nu este redată explicit: traducerea transmite mai degrabă un obicei al naratorului.

O corespondență mai fidelă a sensului românesc se obține prin adăugarea predicativului *lahko*², care exprimă capacitate, posibilitate sau permisiune de realizare a acțiunii. Astfel, varianta „[...] *sem lahko spal tudi na tleh*” reflectă mai exact sensul românesc „*puteam să dorm pe jos*”

² În limba slovenă, cuvântul *lahko* poate avea mai multe semnificații. În exemplul analizat, acesta îndeplinește funcția de predicativ (slov. *povedkovnik*, conform SSKJ, s.v.) și se traduce în limba română prin verbul *a putea*. De asemenea, *lahko* poate funcționa ca adjectiv sau adverb, având în limba română sensul de „ușor”, respectiv „cu ușurință”.

evidențiind modalitatea dinamică: subiectul are capacitatea sau disponibilitatea de a dormi pe jos. Dar, după cum s-a menționat deja, fiind vorba despre o traducere literară, traducătorul are o marjă mai largă de libertate pentru a adapta textul, astfel încât acesta să sune mai natural, atât din punct de vedere stilistic, cât și estetic.

3.3.3. *a trebui + conjunctiv*

Verbul *a trebui* este un verb impersonal care, atunci când se combină cu un verb la conjunctiv, poate exprima două semnificații. Pe de o parte, exprimă o înaltă probabilitate, deducție sau presupunere (Zafiu, 2005, *apud* Topor, 2011: 650) (*Dinozaurii trebuie să fi fost animale cu un metabolism rapid*), iar pe de altă parte, necesitatea radicală (*Trebuie să le explicăm albanezilor că trebuie să rămână în Kosovo*) (Topor, 2011: 650).

În terminologia folosită în acest articol, înalta probabilitate se numește *necesitate epistemică* și, pentru a o diferenția de necesitatea impusă de condiții externe, folosim notațiile *a trebui + CONJ₁* și, respectiv, *a trebui + CONJ₂*. Necesitatea epistemică indică un grad ridicat de angajament al vorbitorului față de adevărul unei propoziții, adică ceea ce exprimă *V₂* este în mod necesar adevărat (Topor, 2011: 650).

Cu sensul de probabilitate sau presupunere, *a trebui* poate apărea, de asemenea, însoțit de conjuncția *că* urmată de un verb la indicativ, structură considerată incorectă de Dragomirescu (1963, *apud* Topor, 2011: 650) și care, potrivit lui Frâncu (2000: 13), este tipică doar pentru o zonă din România, mai exact Muntenia: „Trebuie că el cântă” (Topor, 2011: 650). Așa cum remarcă Dragomirescu (1963, *apud* Topor, 2011: 650), atunci când are sensul de probabilitate, *a trebui* este însoțit de propoziții circumstanțiale introduse prin *dacă* sau *de vreme ce*, care includ datele sau informațiile ce îl ajută pe vorbitor să formuleze o judecată epistemică: „*De vreme ce nu au ajuns, trebuie să fi pierdut trenul*”.

Valoarea *a trebui* + *CONJ₂* include necesitatea impusă de factori externi participantului – atunci când *a trebui* poate fi parafrizat prin „*a se vedea în necesitatea de a*” – precum și necesitatea sau obligația dictată de norme sau reguli venite din partea unei autorități, caz în care verbul modal poate fi parafrizat prin „*a se vedea în obligația de a*”. Diferitele tipuri de necesitate exprimate de *a trebui*, enumerate de Nedioglu (1956a, *apud* Topor, 2011: 655), se încadrează perfect în eticheta de *necesitate radicală* pentru *a trebui* + *CONJ₂*. După cum subliniază autorul, necesitatea este determinată, pe de o parte, de legile naturii „*În câte milioane de tipare [...] a trebuit viața să se îmbrace* (1956a: 43)”, de circumstanțe interne: „*Ioana trebuie să doarmă mai mult*” sau externe participantului: „*Era țara mănoasă, dar era turcu dușman [...] trebuia să-i dai din zece o oaie* (1956a: 43)”, ori de norme morale, sociale și legale: „*Trebuie să-ți respecti părinții*”.

În ceea ce privește *a trebui* cu valoare de necesitate radicală, Topor (2011: 656) face referire la autori precum Dragomirescu (1963), GLR (1966), Constantinescu (1970), Irimia (2004), care consideră că acesta nu formează împreună cu verbul la conjunctiv o perifrază verbală, ci că cele două verbe pot fi analizate separat. Potrivit autorilor citați, *a trebui* este un procedeu lexical, întrucât necesitatea este exprimată de verbul modal însuși și nu de asocierea lui cu conjunctivul (Topor, 2011: 656).

Deoarece exprimă, de asemenea, necesitate radicală, *a trebui* + *CONJ₂* poate fi înlocuit fie prin *a avea de + participiu*: „*Eu am de făcut altceva*”, fie prin construcția *a trebui + participiu*: „*trebuie făcut altceva*” (Topor, 2011: 657).

- (8) Aveam doar strictul necesar, iar pentru mine pe-atunci strictul necesar însemna o masă pe care să-mi pun draga mea „Erika”, mașina de scris din RDG, la care **trebuia să lovești** claviatura atât de puternic, încât și acum sar literele din

laptop sub degetele mele. (Cărtărescu, 2017: 251)

Imel sem samo nujno potrebne reči, kar je zame takrat pomenilo mizo, na katero sem lahko postavil svojo ljubo Eriko, pisalni stroj iz NDR, s tipkami, na katere **si moral** tako močno **udarjati**, da z mojega prenosnika še danes odpadajo tipke. (Cărtărescu, 2023: 249)

- (9) Când a dat Dumnezeu să ne urnim, mi-am uitat valiza la picioarele scaunului și **a trebuit să ne-ntoarcem**, împleticindu-ne, după ea. „Acum mergem, bătrâne, la Casa de Cultură, unde **trebuie să citești**. [...]!” (Cărtărescu, 2017: 262)

Ko je bog dal, da sva se končno premaknila, sem pri nogah stola pozabil kovček in **sva se morala** opotekaje **vrniti** ponj. „Stari, zdaj greva v Dom kulture, kjer **boš bral**. [...]!” (Cărtărescu, 2023: 261)

- (10) Pe la șapte începură să se adune „băieții”, care **ar fi trebuit să m-aștepte** și ei la gară, dar să vezi că așa și pe dincolo... (Cărtărescu, 2017: 265)

Okrog sedmih so se začeli zbirati „fantje”, ki **bi me tudi morali pričakati** na postaji, a je prišlo nekaj vmes... (Cărtărescu, 2023: 263)

Perifraza verbală *a trebui + conjunctiv* exprimă în limba română, în funcție de context, obligație sau necesitate. În toate cele trei exemple analizate, această structură aparține sferei modalității deontice, însă cu intensități și nuanțe diferite.

- (8) [...] mașina de scris..., la care **trebuia să lovești** claviatura atât de puternic...

[...] s tipkami, na katere si **moral** tako močno **udarjati**...

Forma *trebuia să lovești* exprimă o obligație intrinsecă, derivată din modul de funcționare a obiectului: *pentru a utiliza mașina, era necesar să lovești tastele cu forță*. În slovenă, echivalența apare prin verbul *morati* („a trebui”) urmat de infinitivul *udarjati*. Construcția verbală *morati* + *infinitiv* reprezintă o corespondență directă și exactă a perifrizei românești.

(9) [...] mi-am uitat valiza...și **a trebuit să ne-ntoarcem**...

[...] sem pozabil kovček in **sva se morala vrniti** ponj.

Structura *a trebuit să-ntoarcem* exprimă o obligație circumstanțială: situația (*uitarea valizei*) impune executarea acțiunii. Intensitatea modală este mai ridicată decât în exemplul (9), deoarece acțiunea este inevitabilă. În slovenă, *sva se morala vrniti* – verbul *morati*, la fel ca în română, exprimând obligație circumstanțială inevitabilă.

[...] la Casa de Cultura, unde **trebuie să citești**...

[...] v Dom kulture, kjer **boš bral**...

În acest exemplu, combinația *trebuie să citești* exprimă mai degrabă probabilitate sau presupunere decât obligație strictă. În traducerea slovenă, se utilizează viitorul analitic cu auxiliarul *biti* urmat de participiul în *-l*, care, în limba slovenă, poate transmite, în context, și valoare de necesitate sau obligație.

(10) [...] băieții...**ar fi trebuit să m-aștepte** și ei la gară...

[...] ki **bi me** tudi **moral** *pričakati*...

Structura cu condiționalul perfect exprimă o obligație neîndeplinită, deci o obligație contrafactuală, marcând o așteptare încălcată și un

reproș implicit din partea naratorului. Este un caz tipic de modalitate deontică nereușită, adică ceva care era de datoria lor, dar nu s-a întâmplat.

Slovena folosește structura *bi morali* – condiționalul compus al verbului *morati*, care exprimă exact: obligație, așteptare neîmplinită și valoare contrafactuală.

4. CONCLUZII

Analiza perifrazelor verbale aspectuale și modale din *Bacoviană* de Mircea Cărtărescu și a corespondențelor lor în traducerea slovenă realizată de Aleš Mustar a evidențiat diferențe sistemice importante între română și slovenă, precum și strategiile traductologice utilizate pentru redarea acestora.

Româna se caracterizează printr-o mare productivitate perifrastică, care permite exprimarea explicită a nuanțelor aspectuale și modale prin construcții biverbale. În schimb, slovena preferă exprimarea acestor valori prin mijloace mai sintetice: timpuri verbale, opoziții aspectuale lexicale, verbe modale specializate sau particule modale. Ca urmare, perifrizele românești sunt adesea traduse nu prin structuri formal echivalente, ci prin soluții funcționale adaptate sistemului limbii-țintă.

Principalele strategii de traducere identificate includ înlocuirea perifrazelor românești cu timpuri verbale slovene, utilizarea verbelor modale (*morati*, *uspeti*, *začeti*), recursul la particule modale precum *naj*, precum și neutralizarea unor nuanțe aspectuale sau modale atunci când acestea nu sunt obligatorii sau naturale în slovenă. Traducerea urmărește, în general, echivalența semantică și pragmatică, chiar cu prețul pierderii unor subtilități formale.

În concluzie, studiul confirmă faptul că perifrizele verbale sunt profund dependente de specificul fiecărei limbi, iar traducerea lor implică frecvent restructurări sintactice și semantice, menite să asigure naturalitatea și coerența discursului în limba-țintă.

BIBLIOGRAFIE

- [1] Avram, L. (1986), „A Few Remarks on Futurity in Romanian”, *Revue Roumaine de Linguistique*, 31 (5), pp. 203-207.
- [2] Berea Găeanu, E. (1979), „Gruparea *a avea* + infinitivul în limba română”, *Limba română*, 28 (2), pp. 143-155.
- [3] Bybee, J. L., Fleischman, S. (1995), *Modality in Grammar and Discourse*, John Benjamins, Amsterdam.
- [4] Bybee, J., Perkins, R., Pagliuca, W. (1994), *The Evolution of Grammar. Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*, The University of Chicago Press, Chicago, London.
- [5] Collins, P. (2009), *Modals and Quasi-modals in English*, Rodopi, Amsterdam, New York.
- [6] Comrie, B. (1985), *Tense*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York.
- [7] Constantinescu, Gh. (1970), „Particularități semantice și sintactice ale verbului *a trebui*”, *Limba română*, 19 (1), pp. 15-24.
- [8] Coseriu, E. (1980), „Aspect verbal ou aspects verbaux? Quelques questions de théorie et de méthode”, în David, J., Martin, R. (eds.) *La notion d'aspect*, Centre d'Analyse Syntaxique, Metz, pp. 13-25.
- [9] Coteanu, I. (1982), *Gramatica de bază a limbii române*, Albatros, București,
- [10] Dik, S. (1987), *Copula auxiliarization: How and why*, în Harris, M. B., Ramat, P., *Historical development of auxiliaries*, de Gruyter Mouton, Berlin, New York, Amsterdam, pp. 53-84. DOI: 10.1515/9783110856910.53
- [11] Dimitriu, C., (1999), *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, Institutul European, Iași.
- [12] Dragomir, C. (2003), „La rôle de l'aspect dans le glissement d'une classe processuelle à une autre : Les opérateurs aspectuels de phase en roumain”, în Pusch, C. D., Wesch, A., Buske, H. (eds.), *Verbalperiphrasen in den (ibero-)romanischen Sprachen*, Hamburg, pp. 113-122.
- [13] Dragomirescu, G. N. (1963), „Auxiliarele modale”, *Limba și literatură*, 7, pp. 231-256.
- [14] DTL (1998), Constantinescu-Dobridor, Gh., *Dicționar de termeni lingvistici*, disponibil la <https://dexonline.ro/sursa/dtl> [19 decembrie 2025].
- [15] Dumitrașcu, P. (1964), „În legătură cu predicatul multiplu și cel complex”, *Cercetări de lingvistică*, 9 (1), pp. 59-66.
- [16] Fleschman, S. (1982), *The Future in Thought and Language: Diachronic Evidence from Romance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- [17] Frâncu, C., (2000), *Conjunctivul românesc și raporturile lui cu alte moduri*, Casa Editorială Demiurg, Iași.
- [18] GALR (2005), *Gramatica limbii române*, Editura Academiei Române, București.
- [19] GLR (1966), *Gramatica limbii române*, Editura Academiei Române, București.
- [20] Guțu Romalo, V. (1956), „Semiauxiliarele de mod”, *Studii de gramatică*, 1, pp. 57-81.
- [21] Hazy, S. (1965), „Predicate verbale compuse?”, *Cercetări de lingvistică*, 10 (2), pp. 289-297.
- [22] Hristea, T. (1984), *Sinteze de limba română*, Albatros, București.
- [23] Huddleston, R., Pullum, G. K. (2002), *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- [24] Iordache, R., Scurtu, G. (1998), „Autour des formes périphrastiques verbales du français et de leur

- équivalence en roumain”, *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Max Niemeyer, Tübingen, pp. 483-495.
- [25] Iordan, I., Robu, V. (1978), *Limba română contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- [26] Irimia, D. (2004), *Gramatica limbii române*, ediția a II-a, Polirom, Iași.
- [27] Krvina, D., Žele, A. (2018), „O členkih, zlasti o njihovih razločevalnih lasnostih: poudarjen slovarski vidik”, *Jezik in slovstvo*, 63 (1). pp. 39-64. DOI: [10.4312/jis.63.1.39-64](https://doi.org/10.4312/jis.63.1.39-64)
- [28] Manea, D., Pană Dindelegan, G., Zafiu, R. (2005), „Verbul”, în *Gramatica limbii române*, Editura Academiei Române, București, pp. 323-584.
- [29] Nedioglu, G. (1956a), „Predicatul verbal (I)”, *Limba română*, 5 (3), pp. 34-45.
- [30] Nedioglu, G. (1956b), „Predicatul verbal (III)”, *Limba română*, 5 (5), pp. 23-36.
- [31] Palmer, F. R. (1990), *Modality and the English Modals*, Second Edition, Longman Group UK Limited, London, New York.
- [32] Philippide, Al., (1897-1905), *Dicționarul limbii române*. Manuscris, Biblioteca Academiei Române, Filiala Iași, Iași.
- [33] Roeder, C., Hansen, B. (2006), *Modals in contemporary Slovene*, Wiener Slawistisches Jahrbuch 52, Österreichische Akademie der Wissenschaft, Wien.
- [34] Streitberg, W., (1891), *Perfective und imperfective Actionsart im Germanischen*, P. B. B.
- [35] SSKJ, *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, disponibil la <https://fran.si/> [05 noiembrie 2025].
- [36] Săteanu, C. (1966), „Predicatul compus”, *Cercetări lingvistice*, 11 (2), pp. 243-252.
- [37] Topor, M. (2011), *Perífrasis verbales del español y rumano. Un estudio contrastivo. Tesis doctoral*, Lleida, Departament d’Anglès i Lingüística, Universitat de Lleida.
- [38] Trandafir, G., (1973), *Categoriile gramaticale ale verbului în româna contemporană*, Craiova, Casa Corpului Didactic al județului Dolj.
- [39] von Wright, G. H. (1951), *An Essay in Modal Logic*, North Holland Publishing Company, Amsterdam.
- [40] Zafiu, R. (2005), *Modalizarea*, în *Gramatica limbii române*, Editura Academiei Române, București, p. 673-698.

Tipologii mitologice în universul *fantasy* minor la Michael Ende și Răzvan Rădulescu



Mythological Typologies in the Fantasy Imaginary between Michael Ende and Răzvan Rădulescu

Denisa RADU

West University of Timișoara, SDSU, Humanities, Filology

E-mail: denisa.radul0@e-uvt.ro

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9068-3689>

65

Abstract

This paper comparatively analyses two contemporary fantasy novels: Michael Ende's The Neverending Story and Răzvan Rădulescu's Teodosie cel Mic, focusing on their distinct approaches to world-building, mythopoeia, and narrative reflexivity. Ende's work constructs an explicitly allegorical and universal secondary world (Fantásia), emphasizing the metaphysical power of imagination and the reader's role as a saviour. In contrast, Rădulescu employs a subtle technique, integrating the fantastic mode into a meticulously established urban realism, where mythological figures are disguised within the texture of contemporary Romanian society.

Both authors draw extensively on folk culture, mythology, and cultural stereotypes, often utilizing irony and sarcasm to reinterpret ancient narratives. However, their use of mythological blending diverges significantly: Ende's mixture is transparent, appealing to a global audience, while Rădulescu's synthesis is deliberately ethno-centric and implicit, requiring the reader to actively discern non-native elements within the local context.

Keywords: fantasy, fantastic, postmodernism, mythology, legends, cultural determinants, literature

1. INTRODUCERE

Literatura speculativă contemporană (care oferă libertate abstracției și imaginației) reprezintă un laborator narativ complex, în care genurile fantastic și *fantasy* operează o mitopee extensivă și realizează o evadare controlată din universul major (Tolkien, 2012). În acest articol, voi porni de la diferențierea între fantastic și *fantasy*, unde *fantasy*-ul este un subgen dezvoltat din fantastic. Fantasticul prezintă direct lumea magică, în care au loc întâmplările, ca fiind o lume adevărată. *Fantasy*-ul prezintă cititorului o lume „reală”, a cititorului și o lume fabuloasă, cea a personajelor fantastice. Pentru a reliefa relația dintre sursele mitologice și literatura *fantasy*, voi ilustra o analiză comparativă a două romane fundamentale în spațiile lor culturale respective. Acestea sunt *Die unendliche Geschichte*, tradusă în limba română de Yvette Davidescu, cu titlul *Povestea fără sfârșit* (Michael Ende, 2023), și *Teodosie cel Mic* (Răzvan Rădulescu, 2006). În acest articol, voi investiga modul în care structurile mitice și determinantele culturale sunt utilizate în formula postmodernă a subgenului.

Deși ambele opere se ancorează în tipologii mitologice și folclorice, ele utilizează mitul în mod fundamental diferit, reflectând ontologii narative opuse. Ende îl regenerează într-un univers secundar explicit (modul *fantasy*) pentru a susține o pledoarie idealistă despre puterea imaginației (ontologie sacrală); în contrast, Rădulescu îl demitizează și îl satirizează într-un cadru de realism urban (modul fantastic), transformând structurile mitice în oglinzi critice ale ipocriziei sociale și politice românești (ontologie profană).

Voi prezenta în continuare o abordare comparativă, care se axează pe identificarea și analizarea structurilor narative, respectiv a tipologiilor mitologice în cele două romane numite mai sus, ca puncte de referință. Comparația se structurează pe o parcurgere paralelă a tehnicilor diferite pe care Michael Ende și Răzvan Rădulescu le folosesc pentru a construi lumile fabuloase care se regăsesc în aceste opere literare. Voi urmări felul distinct în care cei doi autori integrează lumi miraculoase în ficțiunile proprii. Cu toate acestea, esențial este de reținut că Michael Ende, în *Povestea fără sfârșit*, își construiește o lume *fantasy* postmodernă, care este un subgen dezvoltat din fantastic și care prezintă într-un mod mai clar cititorului trecerea de la universul major la universul minor. Răzvan Rădulescu, în *Teodosie cel Mic*, descrie o lume fantastică în care universul minor este împletit cu cel major, fiindcă realitatea prezentată este direct cea fabuloasă, care cuprinde elemente reale. De aceea, cititorul se lovește de o ezitare vizibilă în timpul lecturii operei literare a lui Răzvan Rădulescu.

În literatura de specialitate găsim trei categorii care ajută la identificarea fundamentelor acestor tipologii mitologice. Prin distincțiile făcute de Todorov, în *Introducere în literatura fantastică*, 1973 (Todorov, 1973: 51) și de J. R. R. Tolkien, în *Despre basme. On Fairy-Stories*, 2012 (Tolkien, 2012: 43), reușim să observăm diferențele clare și evidente dintre fantastic, ca gen literar, și *fantasy*, ca subgen literar dezvoltat din cel anterior. Ceea

ce se adaugă în cazul ambelor romane analizate este influența postmodernistă. De altfel, se adaugă în acest caz și structura narativă arhetipală, care pornește de la Joseph Campbell (Campbell, 2018: 78), și monomitul prezentat de acesta, respectiv dihotomia dintre sacru și profan ilustrată de Mircea Eliade (Eliade, 1979). Iar conceptul de univers secundar (de univers minor; relația univers major-univers minor) este clarificat cu ajutorul lui Robert Scholes (1975: 87), care explică felul în care cele două lumi depind una de existența celeilalte, în special în scrierile care fac parte din subgenul *fantasy*. Așadar, aceste concepte vor funcționa mai departe ca instrumente metodologice pentru a identifica elementele fundamentale ale tipologiilor mitologice și modul în care fiecare autor le-a utilizat în mod diferit pentru a-și construi universul miraculos.

Prin intermediul lumilor fabuloase pe care autorii le creează, aceștia testează printr-o modalitate formală (în cazul lui Michael Ende) și non-formală (în cazul lui Răzvan Rădulescu) capacitatea cititorilor de a reuși să vizualizeze universul pe care aceștia îl proiectează. La aceste universuri și modalități formale, respectiv non-formale, se adaugă și evenimentele care au loc în acest spațiu și timp, care, în cazul romanului german în discuție, este imaginar și în continuă schimbare. În cazul romanului românesc, timpul și spațiul provin din realitatea imediată, fiind amestecate pentru a crea o imagine fantastică.

„Expresia: unui conținut odată dat, într-o formă dată, trebuie să i se găsească, să i se descopere, sau să i se vadă forma de expresie potrivită¹” (Deleuze & Guattari & Maclean, 1985: 592, trad. mea). Și totuși, pornind de la această idee și comparându-i pe cei doi autori în discuție, putem spune că lumile lor fabuloase funcționează diferit, chiar dacă obiectivul lor este de a epata prin intermediul literaturii marginale. În Fantazia

¹ „Expression: a content once given, in a given form, one must find, discover, or see the form of expression suitable to” (Deleuze & Guattari & Maclean, 1985: 592).

lui Michael Ende, universul minor funcționează precum o „hartă” a imaginației. Universul acesta *fantasy* este descris de către autor, însă viziunea și imaginația cititorului joacă un rol esențial în vizualizarea celor descrise. Privind comparativ către universul minor împletit cu cel major al lui Răzvan Rădulescu, aici fantasticul se leagă de realismul urban, fără să prezinte o structură ierarhică până la capăt delimitată. După Gheorghe Glodeanu, în romanul lui Răzvan Rădulescu, întâlnim fantasticul de tip „dinamizat”, adică există un amestec al genurilor, de pildă, istorie, basm, realism, amestec care are loc prin ironie (Glodeanu, 2014: 64). El folosește această strategie narativă în mod conștient în cazul fantasticului postmodern, care reușește să dezintegreze mitul clasic. În urma acestor analize, se poate deduce faptul că Michael Ende înglobează, în romanul său postmodern, mituri care au scopul de a readuce la viață Romanticismul german, în care basmele au luat amploare și au creat un cadru în care *fantasy*-ul actual se poate dezvolta. Abordarea lui Michael Ende se ancorează ferm în tradiția Romanticismului german, căci opera sa este considerată o reîntoarcere la valorile Imaginarului ca răspuns la raționalismul modern, după cum relatează Frank Schikora, în *Metaphern des Mangels: Michael Ende Phantasien in der Tradition der deutschen Romantik* (Schikora, 2005: 30-32). De aceea, Fantazia nu este doar o lume secundară, un univers minor, ci o metaforă a „lipsei” lumii reale. În cazul lui Răzvan Rădulescu, se poate identifica o integrare a influențelor intertextuale care ajută la construcția mecanismului fantastic; fantasticul este generat de referințe aluzive, precum referințe istorice împletite cu aluzii la situații politice, care se ciocnesc de un tratament ludic și profan.

Din punct de vedere cultural, acest tip de literatură creează o sinteză între elementele componente și cele de la care a început această tipologie literară. Ele se ancorează în motive mitologice și etnice specifice. După J.R.R. Tolkien (2012), acest gen fantastic, din care a apărut

subgenul *fantasy*, creează lumi secundare. Abia în aceste lumi secundare cititorul reușește să evadeze din universul major, acesta fiind lumea sa de proveniență. În acest subgen *fantasy* se regăsește reconstrucția diferitelor mituri în care este folosită narațiunea influențată de curentul postmodern, în care linearitatea acțiunilor nu mai reprezintă o obligativitate. Curentul literar postmodernist rupe linearitatea obișnuită a întâmplărilor.

Fantasticul clasic este cel care prezintă o lume magică drept fiind cea reală (Mendlesohn, 2008: 31), fără portaluri de trecere dintr-una în cealaltă, portalul fiind calea de transpunere din lumea reală în cea imaginară. Fabulosul este înglobat în narațiune. Fantasticul postmodern menține lumea magică prezentă încă de la început, însă postmodernitatea literară se arată prin construcția personajelor, prin intermediul motivelor literare care tind să indice un mesaj satiric și pastişat, care se îndreaptă către politicile unui stat sau ale unei societăți din care se face parte. *Fantasy*-ul postmodern dezvoltat din cel fantastic permite lectorului să identifice universul major în care se desfășoară acțiunile personajelor care sunt cititori la rândul lor în roman și universul minor prin intermediul portalurilor magice. Universul în care există personaje fabuloase este cel minor, fiind o adâncire, de fapt, a inocenței din universul major (Scholes, 1975: 97). De altfel, diferențierea dintre universul major și cel minor se regăsește și în volumul lui Mircea Cărtărescu despre postmodernismul românesc (Cărtărescu, 1999). Cărtărescu clarifică într-un mod simplist cele două universuri. Universul major este cel care ilustrează lumea reală, lumea concretului, a lucrurilor palpabile și verificabile. După el, universul minor este însă lumea interioară, onirică și cea a imaginarului, în care materia are posibilități nenumărate de transformare (Cărtărescu, 1999: 97). Prin urmare, universul major din opera literară a lui Michael Ende este cel în care Bastian este băiețelul exclus, iar universul minor este Fantazia, diferențiere care poate fi observată

datorită subgenului *fantasy* din care face parte romanul. În cazul operei literare a lui Răzvan Rădulescu, cele două universuri se împletesc, fiindcă romanul este fantastic, iar lumea prezentată este direct cea magică, nu există o trecere de la lumea reală la cea fabuloasă.

2. STRUCTURI MITICO-FANTASTICE, LEGENDARE ȘI DE BASM ÎN UNIVERSUL MINOR

Ambele romane înglobează influențe etno-culturale din sfera societăților de care aparțin. Răzvan Rădulescu reușește să transmită ironia și sarcasmul din care societatea românească se alimentează în momente de criză pentru a face față acestor provocări, iar Michael Ende reușește să scoată în evidență mitologia germană, care este un amestec de idealism cu evadare în plan oniric. Planul oniric reprezintă elementul principal prin care Romantismul german a reușit să influențeze, datorită basmelor care au dominat curentul literar, diferite curente literare care i-au urmat. Răzvan Rădulescu se folosește mai puțin de planul oniric pentru evadarea din realitatea învecinată, însă el îmbină în diverse locuri aceste două planuri, pentru a-și crea propria realitate. Michael Ende urmărește structura unui basm clasic din perioada Romantismului, pe care îl extinde și personalizează în cheie postmodernistă.

2.1. Timpul și spațiul mitico-fantastice eterne

În *Teodosie cel Mic*, de Răzvan Rădulescu, putem identifica elemente recurente prezente în realitatea imediată, precum orașe numite cu toponimele lor proprii; cu toate acestea, doar Bucureștiul, care inclusiv în roman reprezintă punctul de interes major al narațiunii, se află în punctul său actual de pe harta României, cu mici imprecizii geografice. Celelalte orașe menționate în roman (Petrila, Filiași) se află în realitate în alte părți ale țării, mai îndepărtate de București, însă

pentru a oferi un spațiu amplu întâmplărilor, acestea au fost apropiate de punctul incitant și problematic. În schimb, în *Povestea fără sfârșit*, de Michael Ende, spațiul în universul major este descris așa încât cititorul să aibă o vagă idee despre orașelul în care se află protagonistul, fără a fi folosite nume în mod specific. Însă, în ceea ce privește universul magic (cel minor, cel în care se ajunge printr-o „poartă de trecere”), în momentul în care se trece în lumea fabuloasă, Fantazia începe să aibă o toponimie neobișnuită, care totuși îl ajută pe cititor să intuiască într-o oarecare măsură ce s-ar putea întâmpla în locul respectiv. Astfel, în cazul operei literare a lui Michael Ende, toponimia este proiectată în fabulos. Tot în cazul acestui roman, spațiul este nedefinit, datorită faptului că autorul îl provoacă pe cititor să descopere și să își antreneze imaginația. Descoperirea constă în infinitul unei lumi fabuloase din care face parte protagonistul.

Timpul nu este clar definit în cazul niciunuia dintre romanele enunțate anterior, ceea ce permite lectorului să ancoreze acțiunea într-un timp mai îndepărtat sau mai apropiat de momentul lecturii. Totodată, acest aspect al timpului reprezintă, inițial, o ezitare din partea cititorului, ezitare care este de fapt esențială în ceea ce privește fantasticul și *fantasy*-ul, după Todorov: „Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural” (Todorov, 1973: 42). Prin urmare, fantasticul este cel care prezintă direct o lume fabuloasă care trebuie acceptată, însă *fantasy*-ul arată clar trecerea din lumea adevărată în cea magică.

2.2. Mit-basm-legendă. Interferențe *fantasy*

Lumea fantastică și cea *fantasy* își au punctul de pornire, de fapt, în basme, legende și mitologii (Campbell, 2018: 100). Aceste narațiuni au oferit structura narativă universală pentru poveștile cu eroi, astăzi ele formând literatura fantastică și *fantasy*. Cele două genuri literare readuc în atenție

simboluri arhetipale și regenerează o lume care are nevoie de o dezvoltare, după cum relatează Mircea Eliade, în *Aspecte ale mitului*, 1978. De aceea, elementele care formează basmele, miturile și legendele s-au dezvoltat apoi în romanele fantastice și *fantasy*. Acestea cuprind simboluri specifice, care influențează perceperea mesajului transmis, depinzând de arhetipul perceput în societatea germană, respectiv românească. Mircea Eliade, în *Aspecte ale mitului*, explică modul în care arhetipurile culturale ajută la înțelegerea acestor mesaje, oferind coerența ontologiei sacrale (Eliade, 1978: 50). Însă, Ivan Evseev ne oferă o perspectivă asupra simbolului, care joacă un rol esențial în înțelegerea acestor arhetipuri: „Simbolul, ca orice alt tip de semn, are funcția de generalizare și abstractizare a experienței și cunoașterii intuitive” (Evseev, 1983: 14). Simbolul ilustrează un nivel superior al modului de structurare a informației spre care toate semnele culturale ce îl formează, în complexitatea informației sale, converg. Alături de simbol, putem regăsi alegoria, care exprimă deopotrivă abstractul, respectiv, noțiunile, ideile prin intermediul unei imagini care se creează în concret. Aceste elemente ajung să conlucreze și să se completeze reciproc, oferind în acest fel posibilitatea de a se amesteca, atât în ceea ce privește denumirea lor, cât și în ceea ce privește morala transmisă (poate fi o singură idee sau mai multe).

De aceea, basmul se înrudește cu legenda și prin denumirea unor basme specifice, precum basmele legendare, în care desfășurarea acțiunii care are loc este condiționată de intervenția divinității; pe de altă parte, există și basme care sfârșesc tragic, precum legenda. La nivelul basmului, întâmplările se desfășoară clișeic, deoarece forțele binelui sunt cele care le vor învinge pe cele ale răului. „Geneza basmului din succesiunea mit-basm: mitul golit de sens, decăzut de pe soclul său legendar, devine simplă narațiune distractivă, adică basm” (Bîrlea, 1976: 137). Așadar, basmul este un mit demitizat, deși este

dependent de acesta pentru a exista și pentru a fi formulat. La aceasta se adaugă faptul că, dintre mit și legendă, legenda este mai apropiată de basm decât de baza sa în sine, mitul. Basmul se diferențiază totuși de legendă prin intermediul structurii și compoziției sale, deoarece, chiar dacă atât în basme, cât și în legende au loc călătorii inițiatice, în basm eroul reușește să se întoarcă la poporul său și să își schimbe statutul social. În legendă eroul nu se întoarce de unde a plecat.

Însă, în ceea ce privește legendele și miturile, ele oferă și finaluri deschise, din care nu reiese tot timpul că forțele negative ar fi fost în totalitate îndepărtate, însă personajul principal care era în curs de schimbare și de maturizare ajunge să își îndeplinească obiectivul.

În legendă, locul este indicat cu precizie, personajele sunt indivizi determinați, faptele lor au un fundament care pare a fi istoric și posedă însușiri eroice și mitul ar fi, în fapt, o legendă localizată în regiuni și timpuri situate în afara atingerii umane, personajele fiind divine. (Van Gennep, 1996: 39)

Atât în legende, cât și în mitologie, forțele terțe care au avut de-a face cu schimbarea protagonistului se retrag pentru o perioadă sau dispar cu totul, iar finalul, în unele cazuri, prezintă o pedeapsă pe care o are de îndurat personajul principal. Așadar, folosim distincția clarificată anterior, mit – legendă, pentru a evidenția faptul că Michael Ende sacralizează mitul, în timp ce Răzvan Rădulescu are o atitudine ironică la adresa legendei.

Privind către cele două opere literare care sunt fundamentul acestei analize, în romanul german se regăsesc atât influențe de basm, cât și mitologice. Spațiul în care se desfășoară acțiunea din lumea magică este dominat de pădure, simbol al visului și al mirajului, în care începe aventura personajelor din basme și din legende. De asemenea, pădurea este inclusă în mitul germanic, pornit de la Novalis, în *Heinrich von Ofterdingen*,

(Novalis, 1802), cuprinzând și motivul romantic al florii albastre (Bürger, 1993: 83). Însă, Fantazia în care ajunge Bastian Balthasar Bux (protagonistul din *Povestea fără sfârșit*) este lumea fabuloasă pe care orice copil își dorește să o viziteze. Este nemărginită, fapt care oferă o gamă largă de posibilități în ceea ce privește varietatea întâmplărilor. Influențele mitologice care se regăsesc aici provin de la mai multe popoare. *Fantasy*-ul postmodern al narațiunii lui Michael Ende permite un amestec interdisciplinar în care elementele mitologice se întrepătrund. Autorul împletește elemente de mitologie asiatică, semnalate prin prezența dragonului Fuhur, cu idei din mitologiile europene clasice, romană și greacă, prin Oracolul Sudului, Uyulala, respectiv nordice, prin gnomi și alte creaturi asemănătoare. În cadrul acestei narațiuni, lumea fabuloasă și personajele acesteia lasă impresia că au deja propria mitologie pe care cu toții o cunosc, ceea ce le permite să aibă contact chiar cu maeștri ai timpului sau ursitori, în momentul în care Bastian ajunge în preajma Mănăstirii Stelelor Gigam. Uștu e mama intuițiilor, Șirkri e tatăl contemplației, iar Jisipu este fiul deșteptăciunii, împreună formând grupul gânditorilor. Faptul că aparțin de lumea stelelor le oferă capacitatea de a putea citi în stele soarta tuturor, deși nu au posibilitatea și nici dorința de a transmite oricui ceea ce văd. Ca parte mitologică, alături de oracolul menționat, aceștia indică ideea că Fantazia are o mitologie proprie, într-un proces continuu de creație. Prin urmare, prezența Oracolului Sudului ne arată tocmai modul de scriere, de relatare a acestei istorii. Călătorul are acces la o sursă de informare. „Succesiunea funcțiilor din prima parte este destul de apropiată de cea a basmului tradițional” (Nikolajeva, 1990: 35, trad. mea)². Prin urmare, pe o structură asemănătoare basmului tradițional, Michael Ende își construiește lumea *fantasy* postmodernă,

inovând prin transcendență și prin acțiunea relatată.

În schimb, în cadrul romanului românesc *Teodosie cel Mic*, se regăsesc personaje care au nume și sunt descrise asemănător cu cele din mitologia elenă. În discuție se află Bufnița Kaliopi și Minotaurul Samoil. Privind către Kaliopi, aceasta arată de fapt o dublă reprezentare a mitologiei grecești. Prima este prin numele Kaliopi, care îndrumă spre Caliope, muza care inspiră literatura, scrierea poemelor și mama lui Orfeu, iar cea de a doua parte ilustrează înțelepciunea arătată prin pasărea aleasă. Este totuși o împletire complexă, bufnița fiind și simbolul zeiței Atena în mitologia greacă, iar numele provenind de la una dintre cele nouă muze care există în această mitologie. În ce privește etimologia numelui personajului Minotaurul Samoil, acesta ilustrează personajul cu cap de taur și corp exagerat de dezvoltat, fiind un nume de origine ebraică, care are înțelesul de „ascultat de Dumnezeu”. Prin urmare, cele două personaje au un iz de influență mitologică, însă nu construiesc o mitologie separată în cadrul narațiunii din roman. În trecere sunt menționate și alte nume din mitologia greacă, precum Empedocle, Ianis, Iorgos sau Telemah, însă nu ilustrează personaje concrete, care să aibă un rol în evoluția lui Teodosie și a acțiunii în sine. Totodată, din cadrul mitologiei asiatice se regăsește și în acest roman un dragon, dar pe care naratorul îl numește monstruleț, Marele Monstruleț, care, de fapt, este mic la început. Un alt personaj de o importanță majoră este Pisicănele, care, deși nu aparține niciunei mitologii în mod specific, reprezintă o combinație a două animale complet opuse: câinele reprezintă loialitate, încredere și prietenie, iar pisica arată scepticism, indiferență și oportunism: „Magnificul Pisicăne, personaj memorabil, unește forța, fidelitatea, curajul câinelui cu suplețea și diplomația pisicii” (Burța-Cernat, 2006).

Din punct de vedere spațial, aventura protagonistului, Teodosie, are loc în împrejurimile cetății Bucureștiului. Spațiul reprezentat este

² „The sequence of functions in the first move is quite close to that of the traditional fairy tale” (Nikolajeva, 1990: 35).

deformat, însă cuprinde nume din realitatea imediată. Cu toate acestea, timpul nu este clar definit, ceea ce permite cititorului să ancoreze narațiunea în perioada potrivită viziunii fiecăruia. Prin urmare, ceea ce ni se arată este modul în care se încearcă o întoarcere către tradiționalismul narațiunilor cu încărcătură morală și spirituală, însă, în cazul de față, este o formă postmodernă de construcție a textului. Este folosit un element tradițional, însă fără întreaga sa valoare, valoarea morală și spirituală, pe care ar trebui să o ilustreze.

3. MICHAEL ENDE ȘI RĂZVAN RĂDULESCU ÎN OGLINZI FANTASTICE PARALELE

3.1. Lumea *fantasy* la Michael Ende

Atât în *Povestea fără sfârșit*, de Michael Ende, cât și în *Teodosie cel Mic*, de Răzvan Rădulescu, identificăm elemente mitologice de influență fie germană, fie românească. În cazul romanului german, mitul are rolul de a regenera, de a repara o situație care se află la limită și pentru care este necesar ajutorul unei persoane externe față de lumea în care are loc acțiunea. Protagonistul din romanul german ne arată, de fapt, modul în care personajele din lumea fabuloasă gravitează în jurul mitologiei proprii, pentru a-și da seama ce au de făcut sau pentru a ști cum e necesar să acționeze în situațiile-limită, însă acțiunea din roman tocmai această deconstrucție o arată, fiindcă personajul principal din mitologie este cel mai amenințat de către forța Nimicului care atacă Fantazia. Crăiasa Copilă are un rol esențial în roman, datorită faptului că ea este punctul central din mitologia acestei lumi fabuloase, care se află în pericol tocmai din cauza stării ei instabile de sănătate: „Turnul de Fildes, inima Fantaziei și reședința Crăieșei Copile” (Ende, 2023: 27).

Venirea lui Bastian în lumea Fantazia reprezintă, de fapt, însănătoșirea pentru Crăiasa

Copilă, care îl răsplătește printr-o ședere îndelungată pe tărâmul mult căutat: „Toți își făceau același fel griji pentru viața ei. Căci moartea ei ar fi fost totodată și sfârșitul lor, dispariția nesfârșitei împărății Fantazia” (Ende, 2023: 34). În acest caz, ontologic se prezintă Fantazia, lumea fabuloasă pe care Bastian, protagonistul romanului german din discuție, o salvează. Acest tărâm de poveste, care pe parcursul narațiunii se dovedește a fi o lume coerentă, cu influențe postmoderniste în care se pot sesiza scene sau momente așezate fără o anume ordine cronologică, reprezintă o provocare pentru cititor în descifrarea mesajului care se dorește transmis. Codarea lumii fabuloase care se prezintă ilustrează complexitatea romanului cu caracter ludic, care ajunge să aibă un minim caracter sacru, nu fiindcă ar reprezenta un mediu plin de sfințenie și lipsit de pericole, dimpotrivă. Însă, romanul (*Povestea fără sfârșit*) prezintă un caracter sacru datorită îngrijorării care se manifestă față de îngrijirea și salvarea acestui univers minor, în care atât cititorul real, cât și cel ficțional se regăsesc mai des decât în universul major al realității. Caracterul sacral provine de fapt de la acest aspect: Fantazia reprezintă o lume în care se poate evada din realitatea actuală în cel mai deosebit mod, și anume prin intermediul imaginației și al creativității: „Toate minciunile au fost cândva fapte ale Fantaziei” (Ende, 2023: 168). De altfel, actul de lectură al lui Bastian se transformă într-un act gnostic, arătând că salvarea Fantaziei nu este doar o aventură, ci depinde și de dobândirea unei cunoașteri esențiale a sinelui, după cum lasă de înțeles critica lui Christiane Hennig (2005) în această privință.

Prin intermediul elementelor mitologice, de legendă și de basm pe care autorul german le folosește în romanul său pentru copii și adolescenți, se identifică mesajul pe care acesta alege să îl transmită. Cu ajutorul caracteristicilor postmoderne ale romanului, Michael Ende arată modul în care lipsa de creativitate și de imaginație, precum și lipsa activităților care stimulează aceste

acțiuni, vor conduce către lipsa de interes și de curiozitate față de cărți, pe lângă faptul că se va ajunge la egoismul moral și material și la indiferență față de persoanele din jurul nostru. Mesajul accentuează funcția pe care acest roman o dobândește, aceea de roman care regenerează, ținându-se cont în mod special de prezența miturilor.

3.2. Fantasticul urban la Răzvan Rădulescu

În schimb, în situația romanului românesc, mitologia este folosită pentru demitizare și cu rol critic, deoarece întregul roman românesc analizat în acest articol are caracteristici de satiră, ironice și sarcastice la adresa culturii populare. Prin elementele mitologice, autorul român ironizează credința aproape oarbă în tot ceea ce doresc alții să decidă, în condițiile în care poporul fie a ales, fie are deja un ales. Este luată în răs într-un anume mod ipocrizia care apare în rândul oamenilor cu o funcție la locul de muncă, ce poate avansa în orice moment într-o funcție de decizie. Somnul Protector conduce Lacul Rece și este prieten din copilărie cu Pisticăinele, însă este invidios încă de atunci pe acesta, fiindcă Pisticăinele era mai responsabil și de încredere. Faptul că el este „stăpân” peste peștii din Lac îi influențează atitudinea față de ceilalți. Somnul Protector își dă interesul să îl pedepsească pe Pisticăine, făcându-i rău lui Teodosie, care, la moartea tatălui său, fusese lăsat cu limbă de moarte în grijă Pisticăinelui, ceea ce din nou îl face pe Somnul Protector să se simtă subminat indirect de către Pisticăine.

Ontologia din romanul românesc este profană, prin nume și întâmplări obișnuite, prin care ni se arată omogenitatea lumii în care au loc întâmplările, ceea ce o așază într-un pol opus față de cea din romanul german, în care ontologia este sacră și se regăsesc atitudini care arată această sacralitate. Un exemplu este pioșenia personajelor când se întâlnesc cu maestrul stelelor, cu ursitorii sau chiar când ajung la Oracolul Sudului. Aceste

momente reprezintă în romanul german scene ce redau respectarea și ascultarea sacrului în lumea fabuloasă. Scenele ilustrează atitudinea comunității față de ceea ce înseamnă sacrul în viața lor și cum este perceput. *Teodosie cel Mic*, de Răzvan Rădulescu, transpune întreaga acțiune într-un spațiu cât mai realist, în care se parodiază comportamentele cotidiene ale lumii contemporane, cum ar fi lingușirea superiorului și frica de acesta pentru menținerea poziției la locul de muncă, deoarece se folosește principiul în care frica motivează personajul să rămână docil. Un exemplu concret în acest caz este momentul în care consilierii Somnului Protector îi mărturisesc Pisticăinelui și lui Teodosie felul în care sunt tratați și folosiți pentru afaceri murdare de către superiorul lor: „Toți negociatorii lui, după ce se întorc și-i predau înțelegerea semnată, dispar fără urmă. Fără urmă” (Rădulescu, 2006: 138). Este precizat de către peștii funcționari ai Somnului Protector faptul că apele sărate reprezintă de fapt un sanatoriu: „Nici unul dintre solii care au negociat înțelegerea cu Petrila nu s-a mai întors de acolo” (Rădulescu, 2006: 137).

Prin urmare, mesajul pe care autorul dorește să îl transmită este unul satiric și ironic la adresa fricii și docilității forțate la locul de muncă, pentru siguranța serviciului și a traiului decent. În acest caz, consilierii Somnului Protector își vor menține posturile, dacă nu îi ies din cuvânt. Funcția acestui mesaj este de a arăta modul în care o lume fantastică are posibilitatea de a ilustra o ipocrizie ce ține de o societate în care ierarhiile sunt clare și respectate.

Cu toate acestea, comparația dintre stilul de scriere al lui Michael Ende și cel al lui Răzvan Rădulescu poate fi extinsă către elementele *fantasy* care provin din cultura locală, către felul în care cei doi autori s-au legat de rădăcinile lor și au încercat să transpună diverse caracteristici în operele literare. De pildă, o caracteristică se poate considera și mitul copilăriei prezent în cele două romane, dat fiind că protagoniștii sunt copii: „Mitul Copilăriei ca spațiu al gratuității pure e

comun celor doi autori, la fel și conflictul” (Burța-Cernat, 2006).

Ca elemente determinante ale romanului lui Michael Ende, se identifică trăsături specifice ale mitologiei germanice în care spiritele naturii și călătoria inițiată și dorită către Walhalla produc un important punct în desfășurarea acțiunii, datorită faptului că protagonistul Bastian face față provocărilor și obstacolelor pentru a reuși să își îndeplinească rolul de salvator al Fantaziei. Însă, faptul că aceste acțiuni au loc prin filtrul romantismului idealist reprezentat de Novalis, Hoffmann și Goethe accentuează planul oniric ideal al fabulosului. Novalis în romanul său publicat postum, *Heinrich von Ofterdingen* (1802), Goethe în opera sa literară *Faust* (1808, 1832) și Hoffmann în *Der Sandmann* (1817) idealizează căutarea sacră, transcendența împletită cu împlinirea sufletească totală a omului și fantasticul dublu. Pornind de la acești trei mari autori canonici ai literaturii germane, care l-au influențat pe Ende în scrierile sale, se observă că una dintre temele romanului este găsirea sinelui și împăcarea și acceptarea cu sine însuși. Regăsirea sinelui este recurentă în scrierile lui E. T. A. Hoffmann, de exemplu, în *Die Elixiere des Teufels* (pentru ediția românească v. Hoffmann, 1970) unde tema dedublării personalității se împletește cu cea a călătoriei. În această călătorie protagonistul ajunge să își accepte latura întunecată a personalității și a caracterului său, „totdeauna mai puțin eu însumi” (Hoffmann, 1970: 86), ceea ce ne demonstrează faptul că temele recurente în perioada postmodernă, respectiv în cadrul subgenului *fantasy*, se aseamănă cu cele în care basmul s-a dezvoltat la un nivel superior, în perioada Romantismului.

Protagonistul lui Michael Ende, Bastian, se regăsește în universul Fantazia într-o bună măsură în preajma pădurii, a mlaștinii, în aceste locuri cu valoare de simboluri care ajută la introducerea cititorului în lumea fantastică prezentată, pe lângă faptul că sunt motive literare specifice lumii onirice. Ceea ce se dorește în această situație să se

facă, de fapt, este o reconstruire a eului interior al lui Bastian, care să îl ajute în călătoria inițiată de regăsire a sinelui; se reface astfel unitatea pierdută, fiindcă în acest context, de fapt, se accentuează și modul în care este necesară unitatea. Lumile fabuloase erau divizate, însă în Fantazia se împleteau una cu cealaltă, ceea ce demonstrează faptul că este nevoie de unitate pentru a exista o lume cu reguli. Fantazia pare a fi o lume anarhică, dar ea are un set de reguli cu care călătorul face cunoștință la fiecare pas la care se lovește de câte o provocare. În universul fantastic al lui Michael Ende, se identifică un talisman care oferă puteri supranaturale purtătorului, Aurnyn. Inclusiv purtarea acestui talisman presupune un ritual, pe care Bastian și-l însușește, însă uită de condițiile pe care le are de urmat când își îndeplinește dorințele cu ajutorul acestui talisman, reguli transmise de către Crăiasa Copilă. Prin urmare, se deduce, din acest cadru, faptul că regulile Fantaziei sunt ale Crăiesei Copile, fiindcă aceasta este cea care dă viață lumii fabuloase în care au loc evenimentele. Bastian salvează Fantazia, reușind să îi aleagă un nou nume Crăiesei Copile, în urma căutărilor lui Atreiu: „Numai o făptură omenească din lumea de dincolo de granițele Fantaziei putea să-i dea Crăiesei Copile un nume nou. Trebuia să găsească o făptură omenească și s-o ducă la ea” (Ende, 2023: 111). Atreiu este trimisul din Fantazia, care reușește să îl găsească pe Bastian: „Puișorul Lunii îl privise – pe el, Bastian Balthasar Bux” (Ende, 2023: 160). Noul nume pe care Bastian îl alege pentru Crăiasa Copilă este Puișorul Lunii. În momentul în care acesta rostește numele *Puișorul Lunii*, ajunge în Fantazia și are contact cu lumea fabuloasă, cu personajele imaginare, cu forțele supranaturale, pe care în viața sa cotidiană nu le-ar regăsi.

Din acest punct de vedere, în universul minor *fantasy* postmodern al lui Michael Ende, se subliniază faptul că imaginația și creativitatea sunt două surse de supraviețuire în momente dificile. Lumea *fantasy* este un mijloc de dezvoltare a imaginației, datorită faptului că Bastian, copilul,

salvează Fantazia și își recapătă credința în vis. De aici se observă felul în care *fantasy*-ul postmodern german transmite un mesaj moral și spiritual: „Talismanul îți dă mari puteri, îți îndeplinește toate dorințele, dar totodată îți ia ceva: amintirea despre lumea ta” (Ende, 2023: 269). Practic, se oferă calea, dar este uitat țelul pentru care a fost oferit drumul.

Privind comparativ către romanul lui Răzvan Rădulescu, în cazul acestuia, se identifică elemente mitologice românești, regăsite în basmele populare și culte. Apar ființe fabuloase, de tip zmeu și balaur, de care lumea este speriată și este nevoie de un erou, de un Făt-Frumos. În roman acesta e Teodosie, care provine dintr-o dinastie, dată fiind completarea numelui său cu titlul onorific de „cel Mic”, însă el reprezintă doar un liant între acțiuni și personaje, din cauza faptului că are o vârstă fragedă. El este precum eroul mult așteptat, cum precizează Mircea Eliade în analiza sa, *Mitul eternei reîntoarceri*, în care relatează cum suveranul reprezintă centrul lumii și al întâmplărilor care au loc în narațiune, fiind cel care ajută la omogenizarea întâmplărilor și legătura între personaje (Eliade, 2011: 79). Mentorii și ajutoarele sale – Pisticănele, Fantoma Otilia, Bufnița Kaliopi și Minotaurul Samoil – îl sprijină și apără. Deși titlul romanului îi poartă numele, nu Teodosie se află mereu în centrul atenției, însă acțiunile și personajele care înfăptuiesc acțiunile se împletesc într-un fel sau altul cu imaginea sa.

Aceste elemente cu influențe mitologice românești se integrează, în narațiune, în manieră postmodernă. De fapt, are loc o întrepătrundere a elementelor de tip basm clasic, clișee, cu ruperea de tradiție postmodernă: mitul eroului se deconstruiește, deoarece ambii eroi ajung să fie dominați de nesiguranța acțiunilor lor. De altfel, se explorează puterea și manipularea prin care viziunea asupra narațiunii poate fi influențată. Dacă eroul nu este atotputernic și se lovește de momente de nesiguranță, va ridica întrebări cititorului în ceea ce privește puterea sa de

rezolvare a situațiilor. Prin urmare, elementele tradiționale sunt amestecate cu metodele postmoderne. Se îmbină o situație dificilă și complexă cu stilul de viață și „supraviețuire” în situații-limită în societatea românească: satira și umorul. Chiar dacă acțiunea din roman ilustrează o conjunctură serioasă la care personajele sunt nevoite să ia parte în mod conștient, în așa fel încât fiecare să iasă bine pe partea pe care se află, în momente tensionate se face văzută relația de „prietenie” și falsitate reciprocă, atenuate totuși de remarci care au un oarecare iz de atac către celălalt participant la discuție: „Deși îi scăpau o grămadă de înțeleșuri, Teodosie simți că Pisticănele a câștigat, cel puțin temporar, partida” (Rădulescu, 2006: 81). Însă ironia dintre ei este la un nivel mai înalt de înțelegere decât cel inocent al lui Teodosie: „Ne cunoaștem de când eram copii. Nu pot să-i fac asta. Dacă este să învingem, o să învingem luptând cinstit. Să nu profiți niciodată de somnul dușmanului tău” (Rădulescu, 2006: 143). Prin învățăturile Pisticănelui, se arată modestia majorității în societatea românească, ce din păcate este anulată de minoritatea reprezentată de către Somnul Protector. Aceste două personaje se află într-o antiteză continuă, fiind vorba, de fapt, despre mentorul protagonistului și antagonistul principal din basmele clasice. Ceea ce nu urmează îndeaproape clișeul basmului, în acest caz, este lupta lui Teodosie cu un zmeu pentru a-și proteja regatul, el confruntându-se cu propriii supuși pentru a supraviețui și ajungând să colaboreze cu Marele Monstruleț, care este asociat cu personajul balaurului din basmele tipice folclorice. Din numele lui, Marele Monstruleț, putem identifica ironia lui Răzvan Rădulescu și felul în care este privit acest personaj, dat fiind începutul superlativ al numelui și continuarea sa printr-un diminutiv.

Un alt element postmodern al acestui roman este modul în care sunt integrate diverse stereotipuri ale societății românești. Astfel, oastea sub conducerea unei personalități feminine reprezintă un paradox, deoarece femeia este considerată o fire sensibilă, care nu poate face față

unei presiuni majore precum o bătălie, însă personajele sunt de altă părere: „Există exemple ilustre în istorie de femei care au condus armate și au ținut piept unor militari experimentați” (Rădulescu, 2006: 197). Ținând cont de publicul-țintă al celor două romane în discuție, această remarcă poate explica facil copiilor și tinerilor faptul că egalitatea este una dintre valorile care e necesar să fie cultivată în toate societățile, datorită faptului că munca în echipă este mai eficientă decât cea individuală. Cu toate că Fantoma Otilia este un ajutor de nădejde în ceea ce îl privește pe Pisticăine și organizarea acestuia în ceea ce face, la rândul său, Pisticăinele o menajează în cazul situațiilor conflictuale și mai dificil de gestionat.

Formularea numelor personajelor la Michael Ende și Răzvan Rădulescu reflectă pozițiile diferite ale celor doi autori față de mitologie și de curentul postmodern care oferă libertate autorului în ceea ce privește pârghiile de pregătire a romanelor. Având în vedere că în această analiză este vorba despre varianta tradusă a romanului german a lui Michael Ende, numele personajelor au trecut de asemenea printr-o transformare, precum titlul. Numele tărâmului fabulos este în varianta originală *Phantásien*, iar în limba română ajunge transpus fonetic, *Fantazia*. Numele protagonistului Bastian rămâne neschimbat, însă printr-o schimbare trece cel al Crăiesei Copile. Acesta este tradus literal din germanul *Die Kindliche Kaiserin*, deși putea fi numită și „împărăteasă”, după „Kaiserin”, însă probabil traducătoarea a dorit să păstreze aliterția din germană. Numele pe care Bastian ajunge să îl folosească pentru ea, pentru a salva Fantazia este Puișorul Lunii, din germană *Prinzessin des Mondkindes*. Această traducere este mai puțin literală, deoarece nu regăsim mențiunea de „prințesă” în numele folosit de Bastian. Prietenii de nădejde ai lui Bastian sunt transpuși fonetic în limba română, Atréju în Atréiu, iar Fuchur în Fuhur. În schimb, în cazul altor personaje de ordin mistic, precum Oracolul Sudului (Uyulála), se preferă traducerea din germană, din *Das Südliche*

Orakel. Numele personajelor au fost transpuse în limba română în așa fel încât să fie păstrată și imaginea din limba germană.

Michael Ende acționează în spiritul unei ontologii esențialiste și își formulează numele, precum Bastian Balthazar Bux sau Crăiasa Copilă, ca fiind arhetipale și simbolice, conferindu-le o esență care trebuie descoperită pentru a salva lumea; ele reprezintă esența adevărată necesară în procesul individuării eroului. În contrast, Răzvan Rădulescu, ilustrează spiritul postmodern al banalizării fantasticului și folosește nume care sunt hibride și deconstructive, iar personajul de asemenea reprezintă o hibridizare (Pisticăinele este, în această situație, cel mai bun exemplu). El folosește, de asemenea, juxtapuneri ironice de mitic și comun, precum: Minotaurul Samoil, Fantoma Otilia, Bufnița Kaliopi. Așadar, la Michael Ende, numele este o cheie mistică ce reprezintă puterea personajului, iar, la Răzvan Rădulescu, numele devine un instrument al ironiei și al desacralizării, care integrează ființele fabuloase în cotidianul anodin și subminează autoritatea absolută a mitului.

Prin aceste elemente, lumea fantastică a lui Răzvan Rădulescu este ilustrată prin intermediul unui text care tinde către absurditate și care ajunge să fie banal. Datorită acțiunilor care se desfășoară într-o lume meta-textuală, naratorul se joacă cu propriul său rol și în decursul narațiunii regăsim maximum trei pasaje în care povestirea cuprinde ideea de colectiv, în care să fie inclus naratorul. Totodată, și personajele își permit să ilustreze diverse scene create de către ele, comparând anticipat cu ceea ce a pregătit, de fapt, autorul pentru ele.

Dacă acest roman ar fi fost bine scris, cu ceva mai multă grijă pentru detalii și ceva mai puține pretenții experimentale, scena evadării mele ar fi arătat cam așa: eu eram aici întemnițat în condiții onorabile, demne de rangul meu, iar temnicerul ăsta amărât era un băiat tânăr. (Rădulescu, 2006: 198)

4. CONCLUZII

Așadar, în urma acestei comparații se poate observa modul diferit în care cei doi autori, Michael Ende și Răzvan Rădulescu, se folosesc de determinatele mitologice specifice fiecăruia dintre ei pentru îmbogățirea lumilor fabuloase pe care cei doi le proiectează. Michael Ende folosește mitologia și elementele culturale pentru a crea o nouă lume în romanul pe care îl ilustrează ca fiind un *fantasy* postmodern, în care inițierea și maturizarea personajelor se întâmplă în lumea supranaturală, în care are loc și regăsirea de sine. În schimb, Răzvan Rădulescu utilizează mitologia românească pentru a-i oferi posibilitatea acesteia de a renaște, aducând-o din nou în atenția publicului și oferindu-i noi posibilități de reinterpretare, atât a personajelor, cât și a clișeelelor. Totodată, în *Teodosie cel Mic*, de Răzvan Rădulescu, elementele mitice nu pătrund în mod evident din exterior, ci acestea se infiltrează în absurdul cotidian al Bucureștiului (Glodeanu, 2023: 50). Balaurii sunt ascunși în beciuri, iar obiectivul este o căutare ironică și parodiată a basmului. Acest aspect arată modul în care fantasticul românesc postmodern lasă deoparte funcția inițiativă solemnă și face loc ludicului, ironiei și parodiei, prin intermediul unui conflict care ajunge să fie tratat ca o banalitate. Funcția solemnă de rezolvare a situației dificile în care se află Teodosie și personajele cu rol de ajutoare pe care le are în jurul său se estompează pe parcursul romanului, fiindcă intervine ludicul în narațiune și amestecă pastișa și ironia la adresa atitudinilor din societatea românească. Există o problemă, cei din jurul lui Teodosie își doresc rezolvarea optimă pentru toate părțile, însă personajele care sunt de partea cealaltă a baricadei – Somnul Protector, Furnicile Vinete și Verzi, Otto – lasă timpul să treacă și vânează momentul pentru destabilizarea lumii fantastice din care fac parte. Această destabilizare le-ar fi doar lor avantajoasă, personal, fără alte intervenții sociale.

Răzvan Rădulescu apelează la aceste elemente într-un mod ludic, iar Michael Ende încearcă să transmită trăiri variate prin intermediul universului secundar. Răzvan Rădulescu întrebuințează transcendența fantasticului în realitatea urbană, mitul fiind oglinda satirică a societății de tranziție. Michael Ende folosește mitul ca spațiu de evadare sacră, acesta fiind o cale de scăpare a realității imediate care nu cultivă imaginația și creativitatea.

În cazul ambilor autori, mitul este reintegrat: în romanul german, acesta se regenerează, fiind un element cosmologic și moral, iar în romanul românesc este folosit ca obiect de joc și critică socială, fiind baza unui material textual. *Fantasy*-ul postmodern german idealizează moralitatea faptelor și subliniază relația dintre acțiunea și reacțiunea unei forțe (dorințele lui Bastian și rezultatul pe termen lung al acestora). Fantasticul postmodern românesc ironizează faptele și le face reflexive, având, de asemenea, consecințe asupra celor care le înfăptuiesc. Se încearcă, de asemenea, o recuperare culturală, deoarece se redefinesc folclorul existent, zmeii și balaurii fiind de actualitate. Structural, după Brian McHale, fantasticul postmodern utilizează metaficțiunea pentru a crea o instabilitate a realității (McHale, 1987: 43). Răzvan Rădulescu fragmentează intertextualitatea autoreflexivă și își expune propriul mecanism ficțional. Transformă povestea unui moștenitor (în același timp obișnuit, căci continuă linia dinastică, și fantastic, fiindcă se află într-o situație nemaîntâlnită, cu creaturi fabuloase) prin ironie. Michael Ende, pe de altă parte, se folosește de pactul ficțional, acesta fiind o alegorie sacră de care nu se îndepărtează.

Prin urmare, Michael Ende folosește *fantasy*-ul postmodern pentru reconstruirea unei armonii în lumea prezentată, care are nevoie de imaginație și creativitate în cheia mitului germanic. El antrenează cititorul în jocul trecerii din lumea reală în cea fabuloasă și invers, ori de câte ori acțiunea se mută la rândul ei. Ende stabilește dicotomia clară între lumea rațională, a plictiselii (căci de aici apare Nimicul care aproape

nimicește Fantazia), și lumea magică Fantazia, unde imaginația pură își poate întinde tărâmul fantastic oricât. Acest fapt îl cultivă *fantasy*-ul, lumea fabuloasă fără margini, care nu are legătură directă cu realitatea rece, este o extra-lume. Se creează o necesitate existențială, fiindcă salvarea lumii vine din reînnoirea spirituală, care este obținută în lumea miraculoasă. Se cultivă o certitudine gnostică, prin care lumea poate fi salvată prin cunoaștere.

În schimb, Răzvan Rădulescu transformă aceleași mecanisme în oglinzi ironice ale realității românești postmoderne. El transpune aceste realități într-o singură lume fantastică, pe care o arată ca fiind cea reală, făcându-l pe cititor să accepte ezitarea pe care o are la început și să vadă lumea magică prezentată încă de la introducere. Este dizolvată granița dintre lumi, de la care se ajunge la o criză ontologică, deoarece cititorul ajunge să se întrebe ce este lumea reală, dacă în banalul urban a fost integrat un balaur într-un beci? Rădulescu nu restaurează armonia, ci expune ridicolul unei lumi postmoderne românești, transformând mitul în material ludic și intertextual. Nu mai este vorba de sacralitate, ci de obișnuință. Este o reflectare satirică a realității sociale. El ne transmite, prin pastişă și ironie, că s-a ajuns ca absurdul să fie o regulă de urmat în soluționarea situațiilor de criză.

BIBLIOGRAFIE

Literatură primară

[1] Ende, M. (2023), *Povestea fără sfârșit*, traducere de Yvette Davidescu, Editura Arthur, București.

[2] Rădulescu, R. (2006), *Teodosie cel Mic*, Editura Youngart, București.

Literatură secundară

[3] Bîrlea, O. (1976), *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

[4] Burța-Cernat, B. (2006), „Moartea Pisicânelui Gavril”, *Observator cultural*, nr. 350, disponibil la <https://www.observatorcultural.ro/articol/moartea-pisiciinelui-gavril-2/> [5 decembrie 2025].

[5] Bürger, P. (1993), *Ursprung des postmodernen Denkens*, Verlag aus der Stempel Garamond Druck: Hubert & Co, Göttingen.

[6] Campbell, J. (2018), *Căi ale fericirii. Mitologie și transformare personală*, Editura HERALD, București.

[7] Deleuze, G., Guattari, F., Maclean, M. (1985), „Kafka: Toward a Minor Literature: The Components of Expression”, *New Literary History*, 16 (3), pp. 591-608. DOI: 10.2307/468842

[8] Eliade, M. (1978), *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București.

[9] Eliade, M. (2011), *Mitul eternei reîntoarceri*, Univers Enciclopedic, București.

[10] Evseev, I. (1983), *Cuvânt-simbol-mit*, Editura Facla, Timișoara.

[11] Gennep, A. V. (1996), *Riturile de trecere, Studiu sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Polirom, Iași.

[12] Glodeanu, G. (2014), *Orientări în proza fantastică românească*, Editura Tipo Moldova, Iași.

[13] Glodeanu, G. (2023), *Istoria prozei fantastice românești*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca.

[14] Goethe, J. W. (1808, 1832), *Faust I, Faust II*, disponibil la <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/faust1/chap001.html>, [13 decembrie 2025].

[15] Hennig, C. (2005), *Die neue Gnosis im Kinderbuch: Michael Endes unendliche Geschichte*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.

[16] Hoffmann, E. T. A. (1817), *Der Sandmann*, disponibil la <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/sandmann/sandman1.html>, [13 decembrie 2025].

[17] Hoffmann, E. T. A. (1970), *Elixirele diavolului*, traducere de I. Cassian-Mătășaru, prefața de Ion Biberi, Editura Minerva, București.

[18] McHale, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York & London.

[19] Mendlesohn, F. (2008), *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Connecticut.

[20] Nikolajeva, M (1990), „How Fantasy is made: Patterns and structures in «The Neverending Story» by Michael Ende”, *Merveilles & contes*, 4 (1), pp. 34-42.

[22] Novalis (1802), *Heinrich von Ofterdingen*, disponibil la <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/ofterdng/ofter111.html>, [13 decembrie 2025].

[22] Schikora, F. (2005), *Metaphern des Mangels: Michael Ende Phantasien in der Tradition der deutschen Romantik*, Iudicium Verlag, München.

[23] Scholes, R. (1975), *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, Indiana.

[24] Todorov, T. (1973), *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București.

[25] Tolkien, J. R. R. (2012), *Despre basme. On Fairy-Stories*, Editura RAO, București.

Résister ou vendre ? La controverse des *manele* : marginalité, politique du goût et industries culturelles en Roumanie



Resist or Sell? The Controversy of Manele: Marginality, Politics of Taste and Cultural Industries in Romania

Raluca-Isabel BLEIER

University Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Email: ralucaisabelbleier@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1945-3258>

Abstract

This article analyses the contemporary controversy around the manele genre of popular music in Romania. It nuances how this genre is situated in between cultural marginality and integration within the entertainment market. Although often discredited as ‘vulgar’ or ‘immoral’ artistic expressions, manele are at the same time widely consumed and politically instrumentalized in Romania, which turns them into a paradoxical cultural phenomenon. The study starts from the hypothesis that the ambivalence of manele – simultaneously subversive and co-opted by the market – reflects the social, ethnic, and symbolic tensions of post-communist Romania. The analysis unfolds along four directions. First, it discusses the provocative aesthetics of the cocalar, through which manele articulate an ostentatious masculine identity and an aesthetics of excess, opposed to the dominant values of Orthodox religious values. Second, it addresses taste as a social boundary, from the perspective of Bourdieu’s theory of distinction, showing how anti-manelism functions as a

mechanism of exclusion and cultural legitimacy, but also how the excess present in manele’s message showcases a desire for social ascension. In this context, money is the main vector towards a better life. Third, the article examines the electoral use of manele, whereby politicians of various parties instrumentalize the genre’s popularity despite the continued marginalization of Roma communities, done by the same parties. Finally, it explores the limits of emancipation offered by manele, highlighting the contradiction between their potential for cultural resistance and the reproduction of dynamics of sexism, standardization, and integration into the logic of the culture industry. The methodology employed is interdisciplinary, combining cultural sociology, aesthetic analysis, and political analysis, with a corpus composed of viral YouTube songs, lyrics, video clips, and public discourses. The main contribution of the article lies in proposing a dialectical reading: manele are simultaneously the expression of a subaltern culture and the product of a globalized entertainment market. They constitute a contested ground between resistance and co-optation, visibility and discredit,

emancipation and reinforcement of dominant logics.

Keywords: manele, Romania, cultural industries, postcommunism, popular culture

Grande controverse contemporaine en Roumanie, les *manele* incarnent un genre musical profondément conflictuel. Décrites comme vulgaires ou immorales, mais aussi célébrées comme expressions d'une culture populaire authentique, les *manele* divisent autant qu'elles fascinent. Elles révèlent des tensions sociales, ethniques et politiques qui façonnent la société roumaine contemporaine. Issues principalement des communautés roms et populaires urbaines, les *manele* sont définies par les musicologues comme un phénomène culturel complexe et syncrétique, mêlant chant, accompagnement instrumental, danse et performance scénique. Musicalement, elles associent des traits balkano-orientaux (modes modaux, rythmes syncopés) à des influences roumaines et occidentales contemporaines, comme les synthétiseurs, les violons électrifiés, et une forte expressivité lyrique (Giurchescu & Rădulescu, 2016 : 17-31). Le terme *manea* (fém. pl. *manele*) apparaît pour la première fois au milieu du XIX^e siècle et désignait probablement une musique orale alors en vogue en Moldavie quelques décennies plus tôt. La *manea* est « la forme chanson-danse ethno-pop "orientale" des Balkans, originaire de Roumanie » (Beissinger, 2016a : xxv). Les *manele*, aujourd'hui omniprésentes en Roumanie, se développent à partir des années 1970–1980 dans la scène musicale urbaine rom, puis explosent après 1989, dans la Roumanie postcommuniste, comme forme de contestation et de libération. Historiquement portées par des *lăutari* roms (musiciens roms traditionnels, spécialistes des fêtes et célébrations), elles sont rapidement perçues dans l'espace public comme une musique « orientale » et « tsigane », étrangère à l'image d'une culture nationale roumaine supposée homogène

(Beissinger, 2016a : xxv-xxxiii). Elles puisent leurs origines lointaines dans la musique aristocratique ottomane du XIX^e siècle, influencée aussi par des éléments grecs. Si leur nom apparaît encore dans la presse et la littérature du début du XX^e siècle, les *manele* actuelles mélangent des influences balkaniques, locales et euro-américaines (Giurchescu & Rădulescu, 2016 : 3-4). Une *manea* se compose d'une mélodie et de paroles : la mélodie est généralement très entraînante et facile à retenir, ce qui explique en partie l'attrait du genre pour les auditeurs non roumanophones. En revanche, en Roumanie, les critiques visent surtout les paroles (jugées souvent vulgaires) plutôt que la dimension musicale elle-même. Ainsi, alors que les *manele* s'inscrivent dans un paysage ethnopop balkanique comparable au turbo-folk serbe ou à la chalgă bulgare, leur réception en Roumanie est largement façonnée par un rejet moral ou esthétique du contenu verbal, alors même que la musique est souvent perçue comme entraînante (Beissinger, 2016a : xxx).

Cette étude part de l'hypothèse que la controverse autour des *manele* révèle une dynamique paradoxale où un genre musical peut simultanément incarner une forme de résistance culturelle et s'intègre aux logiques du marché du divertissement (Mihăilescu, 2016 : 247-256). Alors, comment penser un genre à la fois marginalisé et omniprésent, subversif et intégré dans les logiques marchandes, rejeté par les élites mais massivement consommé ? Cette ambivalence constitue le point de départ de ma réflexion : En quoi la controverse autour des *manele* met-elle en évidence la dualité d'une culture populaire oscillant entre résistance subversive et récupération marchande ? La culture populaire désigne ici des formes d'expression issues des classes populaires, ouvrières, portées par leurs goûts, leurs aspirations et leurs luttes sociales. Les *manele*, musique souvent associée aux groupes marginalisés comme les Roms, en offrent un exemple emblématique. Dans cet article, le terme *résistance* désigne, au sens de Stuart Hall (1981),

la capacité d'une culture subalterne à contester les normes de légitimité imposées par les groupes dominants. Dans le cas des *manele*, il s'agit d'une résistance à la culture majoritaire roumaine, structurée par des hiérarchies ethnoraciales et des codes de respectabilité qui excluent les expressions Romani. À l'inverse, récupération marchande renverra au processus par lequel ces expressions contestataires sont intégrées et exploitées par l'industrie culturelle ou les stratégies politiques, perdant ainsi leur potentiel critique au profit d'une valorisation commerciale. Il s'agit d'analyser et de comprendre comment les *manele* peuvent représenter simultanément une forme de contestation de l'ordre culturel établi et un produit formaté par et pour le marché du divertissement.

Le contexte roumain postcommuniste (1989 à nos jours) – marqué par une recomposition des hiérarchies sociales, une montée de l'orthodoxie conservatrice et une occidentalisation des normes culturelles – est essentiel à la compréhension de cette tension. Le terrain d'enquête est centré sur l'espace roumain, avec des comparaisons ponctuelles dans les Balkans – la Serbie et la Bulgarie – choisies pour leur réception similaire de la musique populaire. Je mobilise une méthodologie interdisciplinaire croisant sociologie de la culture, esthétique musicale (analyse des clips et des paroles) et études politiques. Le corpus est composé de clips musicaux, paroles de chansons particulièrement virales sur YouTube, et discours médiatiques ou électoraux. Les artistes choisis sont emblématiques pour la scène actuelle de *manele*. L'analyse s'appuie sur une lecture croisée des paroles, des éléments visuels dans les clips et des contextes de diffusion, en lien avec les discours publics dominants. Cette approche vise à comprendre non seulement les contenus, mais les usages sociaux de ces œuvres dans l'espace roumain contemporain.

Ce travail se distingue des recherches existantes en proposant une lecture transversale et dialectique de la controverse autour des *manele*.

Alors que les recherches antérieures s'étaient souvent focalisées sur leur stigmatisation comme musique « vulgaire » ou sur leur ancrage ethnique rom, cette étude interroge la tension entre affirmation culturelle et logique de marché. L'originalité de cet article réside dans trois dimensions complémentaires. Premièrement, il s'appuie sur un corpus inédit constitué de clips YouTube, de paroles virales et de *manele* mobilisées en contexte électoral. Deuxièmement, il articule des approches théoriques rarement croisées dans les études est-européennes : Hall pour la résistance et l'incorporation, Bourdieu pour les hiérarchies de goût, et Adorno pour la logique de l'industrie culturelle. Troisièmement, il propose une analyse dialectique d'un genre populaire oscillant entre affirmation subalterne et intégration marchande dans la Roumanie postsocialiste.

Cette recherche s'organise autour de quatre axes : l'analyse de l'esthétique provocante du *cocalar*, l'étude du goût comme frontière sociale, l'usage politique opportuniste des *manele* et les limites de l'émancipation par l'intégration dans le marché du divertissement. À travers cette enquête, il ne s'agira pas de défendre ou de rejeter les *manele*, mais plutôt de comprendre ce qu'elles disent des fractures d'une société postcommuniste en recherche d'identité culturelle, entre visibilité d'une culture marginalisée, reconnaissance symbolique et récupération par le marché.

HYPE AUTOUR DES MANELE : BLING, MASCULINITÉ ET PROVOCATION

Pour comprendre la dimension perçue comme « de mauvais goût » des *manele*, il faut expliquer le terme roumain *cocalar*. Il s'agit d'un argot populaire, dont les définitions du terme sont plusieurs, mais surtout on l'utilise en Roumanie pour désigner une sous-culture masculine stéréotypée : vêtements voyants et kitsch, goût jugé vulgaire, fascination pour les voitures BMW, bijoux ostentatoires et tatouages (Schiop, 2011;

Aesthetics Wiki, n.d.). De plus, le genre musical emblématique associé à cette figure est précisément le *manele*. L'esthétique du *cocalar* incarne une caricature culturelle dont les élites intellectuelles cherchent à se distancier. Les *maneliști* (chanteurs de *manele*) adoptent régulièrement ce style, tant visuellement – dans leurs clips – que symboliquement, à travers les paroles de leurs chansons.

Parmi les cinq *manele* les plus populaires sur YouTube on retrouve *Toate diamantele* (2020) de Luis Gabriel, *Saint Tropez* (2013) de Florin Salam (l'un des *maneliști* les plus connus des années 2000), et *Banii* (2021), de Tzanca Uraganu (l'un des *maneliști* contemporains les plus connus). Ces chansons promeuvent un mode de vie fondé sur la richesse ostentatoire, la fête et la séduction. Dans *Banii*, le narrateur revendique sa réussite sociale en affichant (tant visuellement que symboliquement) ses femmes, ses bijoux et son argent : « Je suis toujours entouré uniquement de femmes... Tu sais que je fais de l'argent – les papiers en sont la preuve »¹. Le refrain « L'argent, l'argent, l'argent... Deux places dans la voiture comme les millionnaires », souligne le fétichisme de la possession matérielle (Tzanca Uraganu, 2021)². La dimension visuelle incarne bien cette esthétique dans le clip de cette *manea* : une voiture de luxe, les vêtements voyants du star Tzanca avec les jeunes femmes qui l'entourent et bien sûr des liasses de billets en euros. D'autres chansons comme *Toate Diamantele* (2020) mettent en scène un amour quantifié sur la capacité à consommer (« Je t'achète la planète et je te donne l'alliance »), tandis que *Saint Tropez* évoque les voyages, l'alcool et les femmes comme emblèmes d'une virilité conquérante (Luis Gabriel, 2020; Florin Salam, 2013)³. Ces *manele* célèbrent une masculinité provocatrice et un

modèle de réussite fondé sur la prospérité économique. Comme l'a montré Adrian Schiop, on ne peut pas réduire le rejet de *manele* à un simple « mauvais goût » populaire. Il repose plutôt sur un code social spécifique, celui de la *șmecherie* (« la ruse » ou « la tromperie »), qui valorise la capacité à se débrouiller, à contourner les règles et à retourner l'humiliation en fierté ostentatoire dans un environnement perçu comme *lume rea*, « un monde mauvais » (Schiop, 2017 : 158-163). Ainsi, Schiop montre que ce qui est en jeu n'est pas esthétique, mais moral et social. La valorisation de la *șmecherie* implique une tension normative avec les valeurs dominantes comme l'honnêteté et la confiance. Les mises en scène de la *șmecherie*, comme l'ostentation des *maneliști* (voitures, liasses de billets, domination virile), apparaissent ainsi à la fois comme mise en scène de puissance et comme réponse symbolique à une expérience de marginalisation.

Pourquoi alors ce style de vie et l'esthétique *cocalar* qu'il incarne, fait-il l'objet de controverses ? Il entre en opposition directe avec les valeurs promues par le récit orthodoxe dominant en Roumanie. Dans une société où 73,6 % de la population se déclare orthodoxe, et où la foi religieuse reste un pilier des représentations collectives du bonheur, les *manele* choquent par leur exaltation de l'excès (Commission européenne, 2008). Comme le rappelle Lucian Boia, la culture roumaine est profondément imprégnée de valeurs chrétiennes orthodoxes : modestie, retenue, pardon (Boia, 2022 : 79). C'est précisément contre cet imaginaire que les *manele* s'érigent, en assumant le luxe, la vengeance et la compétition virile (Mihăilescu, 2016 : 247-256). Cette dernière dimension – la compétitivité – s'exprime par une violence symbolique omniprésente dans les textes. De nombreux *maneliști* (chanteurs de *manele* ; sg. *manelist*) promeuvent une logique de domination, où la réussite personnelle passe par l'humiliation des ennemis. Dans *Popa și Poliția* (2008, « Le prêtre et la police ») de Nicolae Guță, le chanteur

¹ « Nu stau decât înconjurat de femei, / Da, mie-mi plac doar bijuteriile / Știi că produc – dovadă-s hârțiile ».

² « Banii, banii, banii / Două locuri în mașină ca milionarii ».

³ « Îți cumpăr planeta și-ți dau verigheta ».

souhaite que ses adversaires soient publiquement détruits : trahison conjugale, châtement social, intervention des forces de l'ordre – tout cela mis en scène comme une revanche sur l'exclusion (Nicolae Guță, 2008). La chanson construit un univers sans pardon, où la virilité s'exprime par la capacité à écraser l'autre. De même, dans *Și când mor am valoare* (2007, « Même mort, j'ai de la valeur »), le *manelist* Guță proclame une valeur personnelle supérieure à celle des diamants, de l'or et du platine (Nicolae Guță, 2007). Il imagine avoir des poches sur son cercueil pour emporter sa richesse dans la tombe et menace même d'emmener avec lui tout voleur potentiel. Cette obsession du pouvoir posthume illustre une masculinité fondée sur la possession, la vengeance et la pérennité de la domination – jusqu'au-delà de la mort.

Malgré leur esthétique provocante, les *manele* trouvent une résonance profonde auprès des classes populaires. Elles offrent une forme de modernité alternative, un contre-récit de la réussite dans une société postcommuniste marquée par la précarité et la mobilité sociale bloquée. Pour Vintilă Mihăilescu, les *manele* canalisent les désirs d'un « prolétariat du désir », privé d'accès aux richesses symboliques et matérielles, et constituent un espace où se négocient visibilité, reconnaissance et revanche sociale (Mihăilescu, 2016 : 251-252). Ce qui rend les *manele* particulièrement séduisantes, c'est aussi leur esthétique *cocalar* : tape-à-l'œil, excessive, elle valorise la richesse immédiate, l'ascension fulgurante, la transgression des codes bourgeois – autant de marqueurs d'un rêve postsocialiste de réussite individuelle. Leur musicalité entraînante, leurs refrains simples et répétitifs, leur imagerie spectaculaire permettent une identification directe et émotionnelle, surtout dans un contexte de frustration sociale, de marginalisation à la fois sur des bases socio-économiques et ethniques. Cette culture des *manele* est aujourd'hui centrale dans l'espace festif roumain : les *maneliști* remplissent

les mariages, dominent les vues sur YouTube, et continuent d'attirer une large partie de la jeunesse.

LA CONTROVERSE : GOÛT COMME FRONTIÈRE, LÉGITIMITÉ ET DOMINATION

La disqualification des *manele*, loin d'être un simple rejet esthétique, fonctionne comme un acte de distinction sociale. Ce rejet s'appuie sur des catégories intériorisées du « bon goût », soutenues par les institutions médiatiques, politiques et culturelles, qui perçoivent les *manele* comme étrangères à l'idéal culturel occidental, blanc et orthodoxe-chrétien. Des deux côtés du Danube, un consensus général se dégage : les *manele* (comme la *chalga* en Bulgarie) sont perçues comme « le fond du fond » de la musique, une sorte de « décharge » sociétale (Mihăilescu, 2016 : 247-256). Pourtant, ce même genre est massivement consommé, intégré aux logiques de marché et même instrumentalisé dans les campagnes électorales, dimension qu'on va explorer plus tard. Comment expliquer alors qu'un genre à la fois marginalisé et omniprésent, subversif et standardisé, soit à la fois rejeté et sollicité ?

Pour analyser cette ambivalence, il est essentiel de mobiliser la théorie de la distinction proposée par le sociologue français Pierre Bourdieu. Selon lui, le goût ne relève pas d'une préférence individuelle, mais d'un système de dispositions socialement produites, qui fonctionne comme un principe de différenciation et de hiérarchisation symbolique entre les groupes sociaux (Bourdieu, 1979 : 110-111). Cette logique s'applique clairement aux *manele* : leur esthétique *cocalar* bruyante, bling-bling et émotionnelle les rend doublement illégitimes, parce qu'elles sont perçues comme « vulgaires » et qu'elles sont associées à une minorité stigmatisée, les Roms. Après 1989, les Roumains ont connu ce que Vintilă Mihăilescu appelle une « accumulation primitive du désir ». Les *manele* ont canalisé les aspirations et les frustrations d'un « prolétariat du

désir » privé d'accès à la richesse et au prestige. Mihăilescu interprète les *manele* comme une culture carnavalesque : elles inversent les normes, ridiculisent l'autorité et affirment une joie populaire incarnée. L'anti-*manélisme* devient alors un outil de légitimation des élites, un miroir par lequel la société officielle affirme sa supériorité morale sur « les autres » (Mihăilescu, 2016 : 255).

Trois exemples récents illustrent cette politique du goût et l'anti-*manélisme* récent. En 2019, le maire de Timișoara, Nicolae Robu, interdit les *manele*, les dedicaces et même les barbecues dans les lieux publics, au nom de la « civilité » urbaine (Digi24, 2019). En 2023, un concert de *manele* à la Philharmonie Banatul de Timișoara provoque un scandale : musiciens classiques et responsables culturels dénoncent une atteinte à l'intégrité de la « haute culture ». Par conséquent, le concert du *manelist* Jador, pour lequel on a vendu déjà des billets, est annulé (Digi24, 2023). Enfin, en 2024, lors d'un concert de Coldplay à Bucarest, la performance surprise du *manelist* Babasha, invité du même Coldplay, déclenche une vague de huées immédiatement relayée sur les réseaux sociaux. Pour une partie du public, ce rejet a été interprété comme une simple inadéquation stylistique. Selon cette lecture, les *manele* n'auraient pas leur place dans un contexte musical associé à la pop-rock internationale ou à l'esthétique « sophistiquée » d'un concert de Coldplay. Cependant, cette justification apparemment « neutre » s'inscrit dans un discours du goût qui masque souvent des préjugés sociaux et raciaux plus profonds. Comme l'ont relevé de nombreux commentateurs, l'épisode révèle aussi une anxiété raciale diffuse parce que les *manele* sont perçues comme incompatibles avec un imaginaire culturel présenté comme moderne, civilisé ou européen (The Fader, 2024). En addition, plusieurs travaux ont montré que ce type de justification esthétique masque souvent des tensions sociales plus profondes. Comme le souligne Margaret Beissinger, les *manele* restent perçues comme un genre fondamentalement Rom,

dans un contexte où la culture Romani n'est pas pleinement acceptée en Roumanie : « le public associe généralement les *manele* aux Tsiganes ; pour la plupart des auditeurs, ces chansons sont de la “musique tzigane”, incarnant des valeurs et une esthétique tziganes » (Amy de la Bretèque & Stoichiță, 2012 : 329, cités dans Beissinger, 2016b : 107).

Dès lors, l'épisode Babasha–Coldplay peut difficilement être réduit à une divergence de goûts : le rejet exprime également une anxiété raciale diffuse, les *manele* étant perçues comme incompatibles avec un imaginaire culturel présenté comme moderne, civilisé ou européen. Ce mécanisme de disqualification fonctionne comme une pratique de distinction sociale, permettant aux classes moyennes et supérieures de se différencier des groupes populaires et des Roms en définissant les frontières de ce qui est jugé légitime dans la culture roumaine contemporaine. Ces réactions montrent que le rejet ne relève pas seulement d'une divergence esthétique, mais d'un mécanisme de distinction sociale dans le sens *bourdieusien* (Bourdieu, 1979). Ce mécanisme de distinction par le « bon goût » permet aux classes dominantes de se différencier des classes populaires et des Roms, en traçant une frontière symbolique entre ce qui est jugé culturellement légitime et ce qui ne l'est pas. Cette frontière sépare les pratiques culturelles légitimes de celles associées aux groupes populaires et roms.

En Roumanie, les genres musicaux légitimés sont le folklore traditionnel, le pop (souvent anglophone, mais roumain aussi) et même la musique classique, qui est un peu plus populaire que les *manele* (INSCOP Research, 2023). Tous les trois bénéficient d'une forte présence dans les médias, d'un soutien institutionnel et d'un prestige culturel. À l'inverse, les *manele* – bien que très populaires sur YouTube, TikTok et lors d'événements privés – sont quasi absentes des chaînes de télévision et des festivals publics, même si elles sont le quatrième plus écouté genre (INSCOP Research, 2023). Leur invisibilisation

dans l'espace officiel marque une volonté politique et symbolique de les exclure du patrimoine culturel national.

Enfin, cette dynamique n'est pas propre à la Roumanie. En Serbie (turbo-folk) ou en Bulgarie (chalga), des genres similaires issus des classes populaires et liés à des minorités ethniques subissent les mêmes formes de rejet symbolique. Comme le montre Margaret Beissinger, ces musiques sont à la fois massivement écoutées et violemment disqualifiées dans l'espace public, reproduisant la tension entre culture légitime et culture populaire subalterne (Beissinger, 2016b : 95-132).

Le goût, loin d'être neutre, fonctionne ici comme un outil de domination. Il permet aux élites roumaines majoritaires de préserver leur position en rejetant des formes culturelles perçues comme menaçantes. C'est cette logique de hiérarchisation des goûts, à l'intersection du racisme structurel (contre la population rom) et des inégalités sociales, que ce travail de recherche entend explorer. Ainsi, les *manele* se situent à la croisée des chemins : d'un côté, elles incarnent la fierté d'une culture populaire affirmée ; de l'autre, elles subissent une disqualification systémique fondée sur des critères esthétiques, ethniques et sociaux. C'est dans cette ambivalence que se joue leur rôle symbolique dans la Roumanie contemporaine.

Ainsi, les *manele* contestent les hiérarchies de goût non pas par un programme politique explicite, mais par leur existence même : elles proviennent de groupes minoritaires, circulent hors des institutions, mobilisent des codes esthétiques dépréciés par la culture majoritaire et rendent visibles des identités périphériques que l'imaginaire national tend à effacer. Leur popularité met en tension l'association entre valeur culturelle, respectabilité et appartenance majoritaire, révélant le caractère socialement construit (et profondément hiérarchisé) des normes du « bon goût ».

MANELE ET POLITIQUE : USAGE ÉLECTORAL ET CONTRADICTION

Sur le plan politique, les *manele* sont instrumentalisées, étant objets de dégoût officiel mais mobilisées de manière opportuniste par certains hommes politiques à des fins populistes. Cette contradiction souligne l'hypocrisie d'un système politique qui exploite la culture qu'il disqualifie publiquement, révélant la puissance symbolique et politique de ce genre marginalisé. Malgré l'absence de politiques inclusives envers les Roms, des figures emblématiques comme Florin Salam et Nicolae Guță ont soutenu Traian Băsescu (l'ancien président de la Roumanie entre 2004 et 2014) en 2004 et 2009 avec des *manele* de campagne électorale. Dani Mocanu (l'un des *maneliști* contemporains les plus connus) et Tzanka Uraganu ont repris cette stratégie récemment (2024), en soutien à Nicolae Ciucă (ancien premier ministre et alors candidat à la présidence) et George Simion, générant des millions de vues. Pourtant, ces artistes restent exclus des sphères de pouvoir. Aucun des candidats n'a reconnu avoir financé ces chansons, bien que de nombreux observateurs soupçonnent des paiements informels, ce que corroborent des enquêtes comme celle de Radio Europa Liberă România (Radio Europa Liberă România, 2024).

Ensuite, la « *manea* électorale » repose sur la capacité de ce genre à mobiliser émotionnellement les classes populaires, notamment les Roms, souvent écartés des circuits politiques traditionnels. En cultivant une image publique de *self-made men* charismatiques, modernes et connectés aux réalités sociales, les *maneliști* acquièrent un capital symbolique que certains politiciens cherchent à instrumentaliser. Comme le décrit Speranța Rădulescu, ces artistes incarnent à la fois le businessman prospère, l'homme viril, le père de famille affectueux, le citoyen connecté et, parfois, l'allié stratégique des figures politiques, qu'ils soutiennent publiquement dans des contextes électoraux (Rădulescu, 2016 : 143-144).

Néanmoins, les acteurs politiques choisissent de détourner le regard face à la marginalisation systémique que connaît la communauté rom en Roumanie : seuls 18 % des enfants roms accèdent à l'enseignement supérieur, 63 % des jeunes roms sont considérés comme NEET (ni en emploi, ni en études, ni en formation), et à peine 43 % des adultes roms disposent d'un emploi rémunéré (Parlement européen, 2020). Les politiques publiques discriminatoires qui perpétuent ces inégalités coexistent donc avec l'exploitation opportuniste des expressions culturelles associées aux Roms lorsqu'il s'agit de séduire électoralement certaines catégories sociales. Dans ce contexte-là, ce recours à la « *manea* électorale » brouille les frontières entre culture dominée et culture dominante : il transforme un marqueur de marginalité en outil performatif de conquête électorale. Mais cette utilisation stratégique neutralise aussi le potentiel contestataire des *manele*, les réduisant à une fonction d'appel populiste sans revalorisation réelle de la culture rom dans l'espace public.

Le cas de George Simion, président de parti populiste et nationaliste de droite AUR, est emblématique, qui a affirmé que les *Roms n'ont pas besoin d'aide sociale car ils souhaitent travailler pour la reconstruction du pays* – une déclaration qui occulte les discriminations systémiques et les barrières structurelles à l'emploi, et qui conditionne la valeur d'une minorité à son utilité économique (Simion, 2024). Malgré ses propos condescendants envers les Roms et les positions xénophobes de son parti AUR, il a reçu le soutien de Tzanca Uraganu dans une *manea* virale en pleine campagne électorale en 2024 (G4Media, 2024). Dans cette *manea*, Tzanca le décrit comme *un sur un million, le plus grand patriote et lutteur pour la justice* (Tzanca Uraganu, 2024)⁴. Mais la récupération politique des *manele* ne s'arrête pas à l'extrême droite. Le

PNL, parti dit modéré dont le candidat Ciucă a été soutenu par la *manea Generalu'* de Dani Mocanu, a aussi fait l'objet de controverses concernant ses positions envers les Roms (Dani Mocanu, 2024). En 2013, un sénateur PNL a proposé que les Roms reprennent l'appellation stigmatisante de « Țigan », insinuant qu'il faut *éviter la confusion avec les Roumains dans les pays étrangers* (Ziare.com, 2013). Ce type de rhétorique est problématique car il nie les efforts des communautés roms à se réapproprier un terme respectueux (sg *rom*/pl *romi*) et à se détacher d'un mot historiquement associé à la marginalisation, au racisme et à la violence symbolique. Et pourtant, Dani Mocanu a affirmé qu'ils ne veulent pas influencer les gens dans leur choix électoral, sa *manea* n'étant qu'un acte artistique (Digi24, 2024).

Dans ce contexte, le soutien des *maneliști* à des figures politiques qui promeuvent ou tolèrent un discours discriminatoire contre les Roms soulève un paradoxe fondamental : alors même que les *manele* émergent d'un espace culturel rom, leur portée contestataire est neutralisée par des alliances électorales qui légitiment l'ordre établi. Même dans le cas où ces chansons ne seraient pas directement commandées par les partis, leur diffusion en période électorale profite indéniablement aux politiciens, qui gagnent en capital symbolique auprès des classes populaires et des jeunes grâce à leur association avec des artistes populaires. Il s'agit donc d'une instrumentalisation politique, avec ou sans contrat formel. En d'autres termes, la *manea* électorale n'est pas seulement une opération de communication populiste : elle brouille les frontières entre culture dominée et culture dominante, tout en affaiblissant le potentiel critique et émancipateur des *manele*. Le coût symbolique de ces soutiens politiques est élevé : en échange d'une visibilité ponctuelle, les *maneliști* renforcent des discours qui continuent à marginaliser les communautés dont leur art est pourtant issu.

⁴« Unu' la un milion [...] / Cel mai mare patriot [...] / Și luptă pentru dreptate ».

LIMITES DE L'ÉMANCIPATION : ENTRE CAPITALISME, SEXISME ET INSTRUMENTALISATION DU MARCHÉ

Si les *manele* peuvent être interprétées comme un vecteur d'affirmation identitaire pour des groupes marginalisés, leur pouvoir réellement émancipateur reste à nuancer. Dans *Notes on Deconstructing "the Popular"*, la figure majeure de *Cultural Studies* britannique Stuart Hall insiste sur le fait que la culture populaire n'est pas un terrain « pur » ou authentiquement « du peuple » au sens romantique. Elle est plutôt un champ de bataille, une zone d'affrontement entre forces de résistance et forces d'incorporation. « La culture populaire est l'un des lieux où se joue la lutte pour ou contre une culture des dominants » (Hall, 1981 : 239, traduction de l'auteur). Dans le cas des *manele*, la résistance s'exerce à l'égard de la culture dominante roumaine, qui définit la légitimité artistique selon des normes majoritaires et exclut structurellement les expressions Romes du champ culturel reconnu. À travers leurs codes esthétiques et leurs circuits de production populaires, les *manele* contestent, même indirectement, les hiérarchies de goût qui associent valeur culturelle, respectabilité et appartenance majoritaire. Dans cette logique, les *manele* sont une forme de culture populaire porteuse de résistance, mais leur succès peut aussi les rendre vulnérables à une forme d'appropriation neutralisante, que ce soit par le marché, les médias ou les élites politiques.

D'abord, parfois leurs paroles et clips manifestent fréquemment un sexisme explicite, avec une représentation des femmes réduite à des rôles subalternes ou décoratifs. Un exemple frappant est fourni par Dani Mocanu en 2019, dont la chanson *Curwa* (« putain ») dépeint les femmes comme traîtresses, manipulatrices ou inférieures intellectuellement. Le vocabulaire – « pute », « va au diable »⁵ – et les injonctions à la soumission

illustrent une vision sexiste et méprisante en contradiction avec toute visée émancipatrice (Dani Mocanu, 2019). D'autre part, les clips objectivent les femmes de manière très évidente : dans les vidéos de *Curwa* comme de *Banii* (2021), les femmes portent des tenues très sexualisées, leurs corps mis en scène autour du *manelist* dans une posture de soumission silencieuse ou de désir disponible (Tzanca Uraganu, 2021). Ces femmes ne parlent pas, et n'agissent pas, n'étant là que pour confirmer la virilité du chanteur, son pouvoir, sa richesse et sa domination. Ce type de représentation participe d'un imaginaire hyper-masculinisé où la réussite de l'homme s'incarne par la possession matérielle, incluant les femmes comme marqueurs de pouvoir, au même titre que les voitures de luxe ou les liasses de billets. Ce schéma esthétique et narratif renforce un ordre symbolique sexiste, dans lequel les femmes sont soit fétichisées, sans jamais échapper au regard dominateur du protagoniste masculin. Une telle mise en scène, très fréquente dans la *nouvelle vague* des *manele* post-2010, tend à anéantir toute possibilité d'agentivité féminine, et constitue l'un des principaux freins à une lecture politique progressiste du genre.

Par ailleurs, le succès économique des *manele* les inscrit pleinement dans les logiques de marché du divertissement. Malgré leur marginalisation médiatique, elles génèrent d'importants profits à travers les plateformes numériques et les circuits privés. Cette marchandisation affaiblit leur portée critique initiale. Toutefois, la majorité des revenus générés par les *maneliști* provient de sources informelles, voire illégales : ils ne paient généralement pas d'impôts, car les dédicaces lors des mariages sont souvent rémunérées en espèces, sur place, sans déclaration. De plus, leurs prestations dans les événements privés sont fréquemment réglées au noir, c'est-à-dire rémunérées de manière dissimulée, échappant ainsi à tout cadre fiscal. Cette discrepance entre leur succès économique et leur exclusion des circuits officiels révèle une tension fondamentale :

⁵ « Curvă » ; « dă-te dreacu' ».

en demeurant en grande partie en dehors des structures économiques déclarées, ils restent perçus et traités comme des acteurs périphériques, même dans un domaine qu'ils dominent économiquement. Cela constitue aussi un cercle vicieux, dont il est difficile de sortir : restant en dehors du système, il devient de plus en plus compliqué de gagner l'argent légalement. Les *maneliști*, tout en réussissant sur le plan financier, restent ainsi enfermés dans une forme de marginalité symbolique et administrative.

Cette reproduction paradoxale s'observe à plusieurs niveaux. Sur le plan social, les *manele*, tout en donnant une voix aux classes populaires et aux minorités ethniques, renforcent des stéréotypes négatifs – ostentation, violence symbolique, sexisme – qui reconduisent les représentations dominantes. Sur le plan économique, la professionnalisation du genre a conduit à sa standardisation : l'esthétique provocante devient un produit marketing, dont la transgression est monétisée. Ce glissement vers une consommation de masse soulève une tension théorisée dès les années 1940 par Adorno et Horkheimer. Pour eux, l'industrie culturelle n'est pas un simple vecteur de divertissement, mais un mécanisme de normalisation qui transforme les œuvres en produits standardisés, reproductibles, dépouillés de leur potentiel critique pour mieux répondre aux exigences du marché (Adorno & Horkheimer, 1974 : 129-135). Dans cette perspective, les *manele* deviennent elles aussi vulnérables à cette logique : leur singularité contestataire est intégrée, puis neutralisée, au sein d'un marché culturel gouverné par la répétition et la rentabilité. Enfin, sur le plan symbolique, certains artistes participent à la perpétuation de l'ordre dominant sous des formes renouvelées en reproduisant des dynamiques internes d'exclusion – qu'il s'agisse de sexisme (domination masculine, marginalisation des femmes), de hiérarchies sociales (glorification de la richesse), ou encore de normes virilistes et homophobes. Le fait que plusieurs figures majeures de la scène

manele (Dani Mocanu, Florin Salam) soient impliquées dans des affaires de criminalité (tentative de meurtre, violence contre les femmes, proxénétisme) organisée complexifie cette ambivalence (Digi24, 2025; G4Media, 2023).

Et pourtant, cela ne signifie pas que toute capacité subversive disparaît : il existe des *manele* à tonalité plus critique ou socialement engagée, même si elles demeurent marginales dans la production dominante, en particulier dans le contexte de la « nouvelle vague » post-2010. Les *manele vechi* – celles développées avant la transformation du genre en une industrie commerciale fortement standardisée, c'est-à-dire avant les années 2010 – mobilisaient parfois un registre explicitement lié à l'expérience romani. Adrian Copilul Minune, figure centrale de cette première période (ainsi que Guță et Salam discutés avant), interprétait des *manele* au timbre vocal plus proche de celui du *lautariat* (genre musical d'origine Rom), construit autour de thèmes identitaires et de revendication sociale. Des titres comme *Tu româncă, eu țigan* (2004) ou *Made in Romania* (2008) articulent directement la dénonciation de la discrimination et la fierté identitaire Rom. Leur réception a été façonnée aussi par des représentations culturelles plus larges de la musique Rom, notamment par le film *Gadjo Dilo* (Gatlif, 1997), qui a contribué à diffuser une esthétique romantisée du « musicien tzigane ». Dans ce cadre, certaines *manele* de la période ancienne peuvent être comprises comme des formes de résistance symbolique, au sens où elles rendent visibles les expériences Roms de discrimination et proposent une appartenance nationale inclusive.

La première *manea* d'en haut, comme le titre dit (« toi roumaine, moi gitan »), raconte une histoire d'amour entre un Rom, l'auteur, et une Roumaine, dans laquelle les parents roumains ne veulent pas que leur fille soit avec un homme rom. En plus, le *manelist* affirme dans les paroles que sa copine a honte de lui parce que ses parents l'ont

vu un « gitan pauvre » (Liviu Puștiu, 2004)⁶. Cette chanson montre la difficulté des relations interethniques dans une société marquée par les préjugés, où l'amour se heurte à la hiérarchie raciale implicite entre « Roumains » et « Roms ». Le *manelist* ne se contente pas de raconter une histoire personnelle, il met en scène un stigmat collectif : être pauvre, Rom et rejeté, non pas à cause de ses actes, mais à cause d'une identité assignée. Ce récit tragique mais intimiste constitue une forme de témoignage affectif, révélant les blessures sociales souvent invisibilisées dans la culture dominante. En ce sens, malgré son caractère marginal dans l'espace médiatique, cette *manea* garde une portée critique, en exposant la violence symbolique qui structure les rapports sociaux entre majorité et minorités.

D'autre part, *Made in Romania* a un message plus positif et collectif, montrant une image idéale d'une Roumanie dans laquelle toutes les régions roumaines, avec ses spécificités culturelles, et la population rom conviennent ensemble, parce qu'on est tous *made in Romania* (« fait en Roumanie »). Les paroles ici sont bien émancipatrices, amenant un message d'égalité : « Peu importe qui tu es, ou la langue que tu parles, / Ça c'est ton pays, Roumanie » (Ionuț Cercel, 2008)⁷. À travers cette déclaration d'appartenance commune, le morceau défend une vision inclusive de l'identité nationale, en rupture avec les discours ethno-nationalistes dominants. Cette *manea*, bien qu'exceptionnelle dans le paysage actuel dominé par les chansons de fête et les récits de réussite individuelle, rappelle que le genre peut aussi porter un projet social d'unité et de dignité partagée.

Enfin, les *manele* se situent dans un entre-deux : entre affirmation identitaire et récupération marchande, entre critique sociale et reproduction

des normes. Cette dialectique fragile constitue le cœur de leur ambivalence contemporaine. Prenant l'*incorporation* définie par Hall comme stratégie hégémonique qui vide la culture subalterne de sa charge politique tout en en maintenant la façade spectaculaire, on voit que c'est exactement ce qui se passe avec les *manele* (Hall, 1981 : 227). Le plus souvent, elles sont utilisées dans des campagnes politiques, ou promues sur YouTube/TikTok comme divertissement, sans reconnaissance réelle de leur origine rom ou de leur contenu critique. On assiste alors à une domestication du genre : on garde l'esthétique bling et festive, mais on évacue la critique sociale ou la charge identitaire.

CONCLUSION : RÉSISTANCE CULTURELLE OU MARCHÉ DE DIVERTISSEMENT ?

Les *manele* constituent un prisme fascinant pour penser la culture populaire dans une société postcommuniste fragmentée. Loin de n'être qu'un divertissement stigmatisé ou une forme de contestation brute, ce genre révèle une dialectique instable : il incarne à la fois une affirmation identitaire venue des marges et une intégration dans les logiques du marché et de la récupération politique. Leur popularité massive parmi les jeunes et les classes populaires, malgré leur rejet par les élites, confirme leur place centrale dans l'imaginaire social roumain. Mais ce succès se fait souvent au prix d'une dilution critique : sexisme, ostentation, violence symbolique – autant d'éléments qui renforcent, parfois involontairement, des structures dominantes.

Si les *manele* peuvent encore porter des récits de résistance, notamment dans leurs expressions marginales ou alternatives (*manele vechi*, morceaux à visée inclusive), elles nous forcent à réinterroger l'idée même de culture subalterne dans l'ère de la marchandisation globale. En ce sens, les *manele* ne sont ni à idéaliser, ni à condamner en bloc. Elles incarnent une lutte

⁶ « De când m-ai dus la ai tăi / M-ai cam băgat la idei / Cred ca te-au îmbârligat / M-au văzut “Țigan” sărac ».

⁷ « Nu contează cine ești sau ce limbă vorbești / Asta e țara ta, România ».

permanente pour la visibilité, la dignité et la reconnaissance – une lutte profondément ambivalente, mais d'autant plus révélatrice des tensions culturelles, sociales et politiques qui traversent la Roumanie contemporaine.

Enfin, on a vu différents aspects entourant le sujet de *manele* en Roumanie. Il y a une forte tendance quand on analyse une subculture au début d'idéaliser sa force émancipatoire, le potentiel de résistance culturelle qu'elle aurait. Mais, si l'on prend en considération la popularité de *manele*, leur succès malgré leur rejet par les élites et la partie plus conservatrice de la population, il devient de plus en plus visible que la manière dont les *manele* s'insèrent dans le marché du divertissement témoigne de leur intégration structurelle au capitalisme culturel, notamment via YouTube, TikTok, les campagnes politiques. En définitive, elles demeurent un produit de l'industrie culturelle. Cela n'empêche pas qu'elles restent une forme de culture populaire issue des marges, portée par une communauté rom qui reste fortement discriminée dans la Roumanie contemporaine, malgré la popularité croissante de ce genre. À l'issue de cette recherche, plusieurs tensions se dessinent autour des *manele* : entre rejet esthétique et instrumentalisation politique ; entre reconnaissance populaire et disqualification symbolique ; entre potentiel subversif et normalisation marchande.

Cette ambivalence soulève des enjeux plus larges sur la culture populaire dans les sociétés postcommunistes : comment les formes culturelles issues des marges peuvent-elles survivre à leur succès sans perdre leur force politique ? À l'ère des algorithmes et de la marchandisation culturelle, les *manele* nous forcent à repenser les frontières entre culture résistante et culture intégrée.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et chapitres dans ouvrages collectifs

[1] Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1974), *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Gallimard, Paris. [1^{re} éd. 1944].

[2] Amy de la Bretèque, E. & Stoichiță, V. A. (2012) « Musics of the New Times », in Biliarsky, I., Cristea, O. (eds.), *The Balkans and the Caucasus: Parallel Processes on the Opposite Sides of the Black Sea*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 321-335.

[3] Beissinger, M. H. (2016a), « Introduction », in Beissinger, M. H., Rădulescu, S., Giurchescu, A. (eds.), *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. vii–xx.

[4] Beissinger, M. H. (2016b), « Romanian Manele and Regional Parallels », in Beissinger, M. H., Rădulescu, S., Giurchescu, A. (eds.), *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. 95-138.

[5] Boia, L. (2022), *Istorie și mit în conștiința românească. Ediție aniversară*, Humanitas, București.

[6] Bourdieu, P. (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris.

[7] Giurchescu, A., Rădulescu, S. (2016), « Music, Dance, Performance », in Beissinger, M. H., Rădulescu, S., Giurchescu, A. (eds.), *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. 1-44.

[8] Hall, S. (1981), « Notes on Deconstructing “the Popular” », in Samuel, R. (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, London, pp. 227-240.

[9] Mihăilescu, V. (2016), « Turbo-Authenticity », in Beissinger, M. H., Rădulescu, S., Giurchescu, A.

(eds.), *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. 247-258.

[10] Rădulescu, S. (2016), « Actors and Performance », in Beissinger, M. H., Rădulescu, S., Giurchescu, A. (eds.), *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. 139-162.

[11] Schiop, A. (2017), *Șmecherie și lume rea. Universul social al manelelor*, Cartier, Chișinău.

Articles de presse en ligne

[12] Digi24 (2024), « Dani Mocanu i-a dedicat o manea lui Nicolae Ciucă: “Pe buletinul de vot eu nu am rival, Nicolae Ciucă general” », disponible sur: <https://www.digi24.ro/stiri/actualitate/dani-mocanu-i-a-dedicat-o-manea-lui-nicolae-ciuca-pe-buletinul-de-vot-eu-nu-am-rival-nicolae-ciuca-general-3011201> [1 mai 2025].

[13] Digi24 (2019), « Manelele, dedicațiile și grătarele interzise la Timișoara », disponible sur: <https://www.digi24.ro/stiri/actualitate/manelele-dedicatiile-si-gratarele-au-fost-interzise-in-timisoara-decizia-primarului-robu-1222939> [29 april 2025].

[14] Digi24 (2025), « Manelistul Dani Mocanu, condamnat à 6 ans et 5 mois de prison pentru proxenetism și spălare de bani », disponible sur: <https://www.digi24.ro/stiri/actualitate/manelistul-dani-mocanu-condamnat-la-6-ani-si-5-luni-de-inchisoare-pentru-proxenetism-si-spalare-de-bani-3074885> [29 april 2025].

[15] Digi24 (2023), « Scandal la Filarmonica Banatul Timișoara din cauza unui concert de manele », disponible sur: <https://www.digi24.ro/stiri/scandal-la-filarmonica-banatul-timisoara-din-cauza-unui-concert-de-manele-1906269> [29 april 2025].

[16] G4Media (2023), « Surse: Manelistul Florin Salam, acuzat că a lovit o femeie într-o cameră de hotel. A fost deschis dosar penal », disponible sur: [https://www.g4media.ro/surse-manelistul-florin-salam-](https://www.g4media.ro/surse-manelistul-florin-salam-acuzat-ca-a-lovit-o-femeie-intr-o-camera-de-hotel-a-fost-deschis-dosar-penal.html)

[fost-deschis-dosar-penal.html](https://www.g4media.ro/surse-manelistul-florin-salam-acuzat-ca-a-lovit-o-femeie-intr-o-camera-de-hotel-a-fost-deschis-dosar-penal.html) [29 april 2025].

[17] G4Media (2024), « Tzanca Uraganu a lansat o manea care îl promovează pe George Simion și Nicolae Ciucă », disponible sur: <https://www.g4media.ro/tzanca-uraganu-a-lansat-o-manea-care-il-promoveaza-pe-george-simion-si-nicolae-ciuca-are-manea-dedicata.html> [29 april 2025].

[18] George Simion (2024), « M-au întrebat ce e de făcut cu minoritățile naționale. Ajuțați să se integreze și să producă », disponible sur: <https://georgesimion.ro/m-au-intrebat-ce-e-de-facut-cu-minoritatile-naționale-ajutati-sa-se-integreze-si-sa-produca-video/> [29 april 2025].

[19] Parlement européen (2020), « Discriminarea romilor – în ce constă și cum răspunde UE », disponible sur: <https://www.europarl.europa.eu/topics/ro/article/20200918STO87401/discriminarea-romilor-in-ce-consta-si-cum-raspunde-ue> [29 april 2025].

[20] Radio Europa Liberă România (2024), « Maneaua electorală: Un nou instrument de campanie », disponible sur: <https://romania.europalibera.org/a/maneaula-electoral/33211782.html> [1 mai 2025].

[21] Schiop, A. (2011), « Cum au îngropat elitele României manelele. O poveste cu cocalari », CriticAtac, 25 ianuarie 2011, disponible sur: <https://www.criticatac.ro/cum-au-ingropat-elitele-romaniei-manelele-o-poveste-cu-cocalari/> [1 mai 2025].

[22] The Fader (2024), « How a manele performer at a Coldplay concert exposed Romania's racial tensions » disponible sur: <https://www.thefader.com/2024/06/18/how-a-manele-performer-at-a-coldplay-concert-exposed-romania-s-racial-tensions> [29 april 2025].

[23] Ziare.com (2013), « Un senator PNL: Rromii trebuie să devină țigani », disponible sur:

<https://ziare.com/pnl/stiri-pnl/senator-pnl-rromii-trebuie-sa-devina-tigani-1227139> [1 mai 2025].

Rapport institutionnel et ressources en ligne

[24] Aesthetics Wiki (n.d.), « Cocalar », disponible sur: <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Cocalar> [1 mai 2025].

[25] Commission européenne (2008), *Eurobaromètre 69*, Commission européenne, Bruxelles, novembre 2008, disponible sur : <https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/742> [14 decembre 2025].

[26] INSCOP Research (2023), *Sondaj de opinie – Consum cultural și preferințe muzicale*, sondaj realizat la comanda News.ro, novembre 2023, disponible sur: <https://www.inscop.ro/noiembrie-2023-sondaj-de-opinie-inscop-research-realizat-la-comanda-news-ro-partea-a-vii-a-a-viii-a-consum-cultural-si-preferinte-muzicale/> [1 mai 2025].

Paroles de chansons en ligne

[27] Dani Mocanu (2019), *Curwa* (paroles), disponible sur: <https://genius.com/Dani-mocanu-curwa-lyrics> [1 mai 2025].

[28] Dani Mocanu (2024), *Generalul Nicolae Ciucă* (paroles), Trăiește Muzica, disponible sur: <https://traiestemuzica.ro/versuri/dani-mocanu-generalul-nicolae-ciuca-versuri/> [29 avril 2025].

[29] Florin Salam (2013), *Saint Tropez* (paroles), Genius, disponible sur: <https://genius.com/Florin-salam-saint-tropez-lyrics> [29 avril 2025].

[30] Ionuț Cercel (2008), *Made in Romania* (paroles), Genius, disponible sur: <https://genius.com/Ionuț-cercel-made-in-romania-lyrics> [1 mai 2025].

[31] Liviu Puștiu (2004), *Șuşanu – Tu româncă, eu țigan* (paroles), Versuri.ro, disponible sur: <https://www.versuri.ro/versuri/liviu-pustiu-shushanu-tu-romanca-eu-tigan/> [1 mai 2025].

[32] Luis Gabriel (2020), *Toate diamantele* (paroles), Genius, disponible sur: <https://genius.com/Luis-gabriel-rou-toate-diamantele-lyrics> [1 mai 2025].

[33] Nicolae Guță (2007), *Și când mor am valoare* (paroles), Versuri.ro, disponible sur: <https://www.versuri.ro/versuri/nicolae-guta-brazilianul-si-cand-mor-am-valoare/> [29 avril 2025].

[34] Nicolae Guță, Florin Universalul (2008), *Popa și Poliția* (paroles), Versuri.ro, disponible sur: <https://www.versuri.ro/versuri/nicolae-guta-florin-universalu-popa-si-politia/> [29 avril 2025].

[35] Tzanca Uraganu (2021), *Banii* (paroles), Genius, disponible sur: <https://genius.com/Tzanca-uraganu-and-manele-mentolate-banii-lyrics> [29 avril 2025].

[36] Tzanca Uraganu (2024), *George Simion – Un Președinte Model* (paroles), Trăiește Muzica, disponible sur: <https://traiestemuzica.ro/versuri/tzanca-uraganu-george-simion-un-presedinte-model-versuri/> [29 avril 2025].

Vidéos en ligne

[37] Dani Mocanu (2019), *Curwa* (clip vidéo), YouTube, disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=bKB1USWjfyY> [29 avril 2025].

[38] Dani Mocanu (2024), *Generalul Nicolae Ciucă* (clip vidéo) YouTube, disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=nZ-hHx9yh0s> [29 avril 2025].

[39] Tzanca Uraganu (2021), *Banii* (clip vidéo), YouTube, uploaded by Manele Mentolate, 6 May 2021, disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=JTagf9g0Eq0> [29 avril 2025].

[40] Tzanca Uraganu (2024), *George Simion – Un Președinte Model* (clip vidéo), YouTube, disponible

sur: <https://www.youtube.com/watch?v=rF5jEtrq8jU>
[29 avril 2025].

Films

[41] Gatlif, T. (1997), *Gadjo Dilo* (film), Lazennec
Films / Canal+ / Arte France Cinéma.

***Nadia Comăneci and the Secret Police: A Cold War Escape,*
by Stejărel Olaru.**

**Translated by Alistair Ian Blyth,
Bloomsbury, London, 2023, 312 pp.**



Book Review

Brendan Humphreys

University of Helsinki, Finland

E-mail: brendan.humphreys@helsinki.fi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4271-6149>

This engaging book begins with an account of Nadia Comăneci's dramatic defection from Romania in 1989. The gymnast, then aged 27, found life unbearable in Ceaușescu's police state, and took the courageous decision to leave. Such an escape – with few exceptions, Romanians were forbidden to travel abroad – was risky and dangerous.

The cover of the book is already telling. It is a close-up of the gymnast's face, with the chains of five Olympic medals around her neck. The chains are one symbolic takeaway. The other is the mirthless look in her eyes. She was only 14 years old, but there is little that is youthful in her demeanor. Rather, a resigned melancholy. Those chains were weighing rather heavily upon their holder. *Holder* rather than *owner*, because the child athlete had to share her unprecedented achievements with the oppressive regime that that would publicly showcase her and privately suffocate her.

Her achievements were indeed unprecedented. She scored the first even perfect 10 in Olympic history, at the Montreal Olympics of 1976. She left that tournament with five Olympic medals, three of them gold, and had become one of the most famous, and beloved, sporting icons of her century. She would go on to win two more golds at the 1980 Moscow Olympics, two World Cup

golds, two World Championship golds, as well as many other medals, both individual and part of the national team. Trained from the age of seven, she participated in her first international competition in 1971, aged 10. In only a few years, she would for gymnastics what Muhammad Ali would do for boxing, or Jonah Lomu would do for rugby, she would become the face of her athletic discipline, even to people with no interest in sport.

Much attention in Olaru's book is given to the complex relationship between Comăneci and her Svengali-like coach Béla Károlyi (1942 – 2024) and to his wife Márta (born 1942). The husband-and-wife team were extraordinarily successful in coaching female gymnasts – they would defect in 1981 and train many successful American gymnasts such as Olympic gold medalist Mary Lou Retton. (The Károlyis' American reputation had been retrospectively damaged by association with the disgraced sexual predator Larry Nasser, whom they employed as a medic). Béla Károlyi was not even a gymnast, his sport was handball, but he evolved into a coach of undoubted success. But at what cost? Many of his charges spoke of mental and physical violence, and the book carries many examples. Obsessed with the girls gaining weight, he put them on the strictest diets, even denying them water for long periods. Olaru even

suggests that Nadia may have suffered a form of Stockholm Syndrome, regarding Károlyi.

He plainly saw himself as the reason for Nadia's success and he clashed with anyone who came close to the prodigy, including Nadia's mother, Ștefania, who did not agree with his assessment. For her, it was 'thanks to her talent Nadia has made Károlyi the world's most famous gymnastics coach, while Károlyi claimed that it was the opposite, that thanks to his talent Nadia had become the world's top sportsperson' (p. 109).

The Károlyis established in the town of Onești a school of gymnastics that became much admired, especially after Comănesci's triumph at the 1976 Olympics. Prior to that, Nadia's hometown was some sort of experiment in statist planning, and became a place of socialist pilgrimage. Visitors would include Walter Ulbricht, Tito, even Khrushchev.

That the Károlyis were ethnically Hungarian did present some challenges. In Ceaușescu's state, overt nationalism was more on display than in the other People's Republics, and the country's ethnic minorities, Roma, Germans, and especially Hungarians were often treated with suspicion. Or better to say with heightened suspicion, because the state, with its huge security apparatus and network of informers, was suspicion itself. And a peculiar paranoia that haunted the USSR and People's Republics was the fear of their prominent personalities defecting to the West.

To offer one example, describing the entourage of the Romanian gymnastics team that went to Moscow in 1980, Olaru states that there was only one formal Securitate officer; 'However, he was backed by fifty-four informers, sportspeople, journalists and officials within the four-hundred strong Romanian delegation' (p. 189).

The sources of the book include Comănesci's own memoirs, which seem conciliatory in tone, and Károlyi's more self-serving autobiography, multiple interviews, and several archives,

domestic and foreign. The single biggest source, appropriate to the title of the book, is the archive of the Securitate. This seemingly vast store of documents continues to be gift to historians of Communist Romania, and to related disciplines. A most distinguished scholar of the country – Katherine Verdery – has written superbly on the 'anthropology of secrecy' drawing on the 3,000 pages of documentation dedicated to her 'case' (Verdere, 2014).

Olaru has been able to draw on numerous reports and transcripts of telephone calls, as the phones of anyone connected with Comănesci were listened to by the Securitate. Furthermore, official minutes of meetings throw more light on the personal interest that Nicolae Ceaușescu and his wife Elena took in the young gymnast. The prominent role of Elena Ceaușescu is attested by some transcripts here, and she has rightly been subject of a serious biography (Popa, 2021), taking her out of the zone of gossip and ridicule to where she was relegated by the popular imagination (albeit with a little help from herself). It was her personal directive that Nadia was expected to win three gold medals at the 1980 Moscow Olympics (in fact, she managed to win 'only' two golds).

One strength of the book is an insight to the horse-trading that went on among judges from the communist 'bloc' in order to secure as many medals as possible. The Romanians, and Nadia herself, felt they were treated dishonestly by the Soviets in 1980. Yet Olaru notes a long-standing tendency to complain of unfair scoring, going back to the 1952 Helsinki Olympics, and from there to Melbourne in '56, and so on.

As this is a specific study and not a biography, Comănesci's private life is left tactfully unexplored. This is justifiable, given that the topic is the years of spying and intrusion the young athlete suffered at the hands of the state. He does, however, make one exception. That was, Nadia's friendship with Nicu Ceaușescu, noting that, 'at

the time people regarded him as his father's successor' (p. 208).

In the archives there is no information about the relationship between Nadia Comăneci and Nicu Ceaușescu for the simple reason that the Securitate was not allowed to gather information about the members of the family that ruled Romania. For Nadia's part, when asked to comment on the subject; she has refused to admit that she had any personal relationship with the youngest son of Nicolae and Elena Ceaușescu. She has confirmed that she met him and knew him [...] but their relationship was strictly professional. But there are a number of accounts of a personal friendship between them that have become public. These accounts were given by people who were close to Nadia at the time, including members of her family, and we do not doubt their veracity, even if she herself has denied them and regards them as 'clumsy tales' (p. 219).

This friendship, such as it might have been, dates to the late 1980s, when Nadia had retired from gymnastics. Yet the state still surveyed her, often justifying their actions in protective terms. From her rapid ascent to world fame in the mid-1970s, Comăneci has been seen as vulnerable to kidnapping – there was one very amateurish plan hatched – and, more vaguely, to the attentions of sinister foreign agents. This was the domestic paranoid corollary to the fear of cross border defection. Her last trip to the West was in 1985, although she was allowed to visit other countries in the Eastern Bloc on occasion. She was invited to numerous events in Western countries but was denied the right to travel. As Olaru puts it, she who 'had travelled all over the world since the age of ten was a prisoner in her own country' (p. 220). In 1989 alone, she had to decline twelve invitations to travel.

Her courageous decision to take matters into her own hands, which necessarily entailed taking the risk of trusting people to help her, took place in late November of that year. She crossed the border into Hungary, a country that was cautiously reforming under Kádár, but which might still have repatriated her. Luckily it did not. She went on to Austria and then the USA and Canada. That the regime she fled collapsed only weeks after her defection, does not make her courage any less admirable. As she put it herself, she chose freedom.

News of her defection – of which she had not even informed her own mother – infuriated the ruling elite. It also cast suspicion on everyone that knew Nadia. Police interrogations followed and might have led to sanctions or trials if the regime itself was not about to collapse suddenly. The revolution, as it became, began in unlikely circumstances, in the Banat. Fighting broke out in Timișoara in mid-December, but local security forces were unable to contain it. Returning from Iran, where a decade earlier another autocrat failed to read his own people, Ceaușescu famously lost control of a huge crowd that had gathered in the capital Bucharest on December 21. Fleeing the following day, he and Elena were arrested, put on dubious trial, and unceremoniously executed. It was Christmas Day. The chaos did not end immediately; in fact, more lives were lost after the Ceaușescus' execution than before. Because of the way that sport was organized by the state, many people in uniform who were involved in the fighting were athletes, and several prominent sportspeople paid with their lives. Like Nadia, they too chose freedom.

It is a fitting tribute to the gymnast that her homeland has decreed 2026 as 'the Year of Nadia Comăneci'.

BIBLIOGRAPHY

[1] Popa, C. (2021), *Elena Ceaușescu sau anatomia unei dictaturi de familie*, Editura Litera, București.

[2] Verdery, K. (2014), *Secrets and Truth: Ethnography in the Archive of Romania's Secret Police*, Central European University Press, Budapest.

Omul fără biografie.
***Cioran ou le gai désespoir* de Anca Visdei,**
L'Archipel, Paris, 2025, 300 p.



Book Review

Florin Oprescu

University of Vienna, Austria

Romanian Language Institute, Bucharest, Romania

E-mail: florinoprescu77@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2976-1439>

98

Parafrazând o axiomă celebră a lui Emil Cioran, cu privire la strămutarea sa din limba română în cea franceză, care ar fi „ca și cum ai trece de la o rugăciune la un contract”, mă poziționez și eu, *ab initio*, în comunitatea interpretativă generoasă a „cioranienilor”, ca un act de justificare inocentă a recitirii sale permanente. Așadar, revenirea din câmpul metafictional al narațiunilor la Emil Cioran este ca o trecere halucinantă de la geometria vizionară euclidiană a punctelor, liniilor, planurilor și figurilor la un proces faustic, în care te regăsești în boxa martorilor, mărturisitori ai Armaghedonului. Cincul procator Cioran, ca să folosim un ardelenism convertit în formulă taxonomică de filosofie amestecată cu un înțepător parfum local, este cel care te trezește la ora apocalipsei amare și te mută mereu, ca un păpușar nebun, din boxa martorilor în cea a acuzaților, apoi în cea a victimelor și înapoi, de la capăt, mereu de la capăt. Actul recitirii lui Cioran e și un fel de igienă spirituală periodică, atât de necesară, și un tip de paradoxală oroare voluptuoasă în fața prezentului.

Dar astăzi nu revin la Cioran doar recitind traseul emotiv al insomniacului din *Itinéraires d'une vie: E.M. Cioran – les continents de l'insomnie* (Gabriel Liiceanu, 1995), ci și printr-un exercițiu intermediar, de reconstrucție biografică a unei ființe, de fapt, fără biografie sau, în orice caz,

cu o biografie pe care și-a negat-o constant și cu obstinație. Mă refer la lectura biografiei realizate de Anca Visdei, cu titlul *Cioran ou le gai désespoir*, publicată recent la editura L'Archipel din Paris, în colecția „Essai et document”. „Unica” biografie completă a lui Emil Cioran a primit deja premiul Goncourt „Edmonde Charles-Roux”, certificând de fapt nevoia unei edituri prestigioase și a cititorilor săi de a reface un traseu biografic, și el fracturat, al nihilistului apatrid, agnostic, născut în 1911, sub Coasta Boacii, în Rășinariul de dinaintea primei conflagrații mondiale, în febrila anticameră a integrării Transilvaniei în Regatul României. De fapt, nevoia de biografie este mai mult a cititorilor avizi de senzaționalismul unei vieți excepționale, un oarecare model „eroic” pentru pragurile generaționale, tulburate de scindări biografice și emoționale. Și biografia omului Cioran se pretează la o astfel de analiză. De la Rășinariul frustrărilor politice de sub regimul austro-ungar, la Bucureștiul radicalismelor interbelice, culminând cu mansarda pariziană din Cartierul Latin, deci cu ultima vedere asupra războiului și supraviețuirii într-o lume animată de spectacolul biografic în a doua jumătate a secolului trecut, omul Cioran pare a fi eroul senzațional pentru orice biograf avid de senzaționalismul unei vieți între paranteze. Și totuși. Care ar fi motivul pentru care nu există

până în anul de grație 2025 nicio biografie amplă sau „completă”, orice va fi însemnând termenul „complet” asociat biograficului? O să încerc să o spun din capul locului: din biblioteca de studii Emil Cioran lipsește un astfel de instrument al cunoașterii sale tocmai pentru că este un om fără biografie, un Doppelgänger similar cu cel al lui Ulrich, eroul fără însușiri al lui Musil, și el un dublu al omului secolului trecut. Mai precis, desigur că putem invoca itinerariile biografice ale anilor '30 pentru a explica isteria *Schimbării la față a României*, cum suntem nevoiți să medităm la nostalgia amară din mansarda pariziană atunci când citim în paralel sau simultan *Țara mea*. Dar omul este un Doppelgänger al operei sale, adică biografia omului și cea spirituală pot să se oglindească mutual, își pot transfera reciproc din febrilitatea timpurilor și locurilor, dar merg mereu în paralel, coincid cu dificultate. Avem mereu impresia, citindu-l atent și cu reziliența redundanței ca formă de poetică cioraniană, că spiritul își asasinează dublul biografic. E un act fratricid, care pune biografii într-o mare încurcătură sau chiar într-o imposibilitate practică. În plus, ca lucrurile să fie și mai complicate în privința lui Cioran, nici fragmentarismul scrisului său nu este deloc generos cu cronologicul biografic. El nu respectă nici pactul cronologic, nici pe cel al simultaneității, așa cum detestă orice probă de coerență biografică. De fapt, „incoerența” lucidă și asumată, într-un deplin paradox cioranian, este a doua poetică a operei sale, căci ea reflectă exact acest conflict fratricid de care vorbeam.

Anca Visdei ne avertizează încă din „Avant-propos” că avem de-a face cu „un om în carne și oase” („Un homme de chair et de sang”), mai mult, asigurându-ne că nu avem în față o carte de exegeză cioraniană și, în plus, se bazează inclusiv pe cunoașterea personală a autorului. Avocatul domniei-sale este însuși Cioran, cu celebra replică din *Silogisme amărăciunii*: „Orice exegeză e profanare”. Dar, așa cum sugeram mai sus, cât de credibil poate părea ca avocat Cioran? Care

Cioran din panoplia de măști ale operei sale? Cât de silogistică poate fi chiar această formulă a sa, care mai degrabă provoacă la exegeză decât să o nege? Să nu uităm totuși că vorbim de un spirit paradoxal și negator, la care „contradicțiile sunt viața”, ca să îl parafrazăm pe Blaga. Așadar, biografia sa este cu precădere spirituală. Dacă ar fi să îi dăm crezare „avocatului” Cioran, de ce nu am crede mai degrabă astfel de formule: „Tocmai am citit o biografie. Ideea că toate personajele evocate nu mai există decât în această carte mi s-a părut atât de insuportabilă, încât a trebuit să mă întind în pat ca să nu leșin.” (*Mărturisiri și anateme*, Humanitas, 2003, pp. 10-11); „Să devorezi biografie după biografie ca să te convingi și mai bine de zădărnicia oricărei făptuiri, a oricărui destin.” (p. 109); „Pentru un filozof obiectiv, numai ideile au biografie; pentru unul subiectiv numai autobiografia are idei.” (*Amurgul gândurilor*, Humanitas, 1991, p. 53); „Suferința este singura biografie a omului precum voluptatea ei, a sfântului.” (*Lacrimi și sfinți*, Humanitas, 1991); „Iar sfinții nu sunt cu desăvârșire lipsiți de interes, tocmai pentru că sublimul lor alunecă în roman, și eternitatea lor se pretează la biografie; viețile lor arată că au părăsit lumea pentru un gen care ne poate captiva din când în când.” (*Tratat de descompunere*, Humanitas, 1992 p. 36) sau, în fine, „o biografie nu e legitimă decât dacă pune în evidență elasticitatea unui destin, suma de variațiuni pe care o comportă.” (p. 152). Așadar, amăgitorul Cioran poate fi invocat drept avocat atât de pasionații biografi, cât și de iconoclaștii biografiei deopotrivă. Spun amăgitor pentru că mi-am amintit de o altă axiomă provocatoare din *Cartea amăgirilor*, unde, pentru filosofi, „filozofia nu poate fi decât un capitol al biografiei lor” (*Cartea amăgirilor*, Humanitas, 1991, p. 161).

Construit din 38 de capitole, cu „Avant-propos”, un „Epilog”, o cronologie și o bibliografie, dar și o „Anexă”, în care autoarea îi dă voce lui Cioran („Cioran vorbește”), pentru a certifica și legitima intersecția dintre biografia autoarei și a autorului, volumul Ancăi Visdei,

Cioran ou le gai désespoir, este o construcție eclectică, în spirit cioranian, combinând traseul omului prin timpuri și locuri, destinul operei, influențele ideologice, dilemele identitare, prietenii, iubirile, trădările, izolările, histrionismele. Adică o hartă ce se vrea completă sau, în orice caz, care își propune să conțină și să epuizeze, pe cât posibil, biografia. Eclectismul nu are aici o conotație critică, negativă, ci l-aș plasa în armonie cu biografia operei lui Cioran. Deși pare că întreaga sa operă gravitează în jurul unor obsesii centrale, deja arhi-uzate de hermeneutica operei sale, cred că variația de teme este extinsă, că stratul cult al operei e extrem de dens, că dinamica elementelor culturale ce instrumentalizează procesele negației are rădăcini adânci, de la misticii germani la filosofii noului existențialism și că, în ciuda redundanțelor, transformările și varietatea stilistică sunt atribute fundamentale în creația lui Cioran. Așadar, o creație eclectică, în sensul deplin al atributului suprem al modernității. Iată că biografia Ancăi Visdei operează în sincronie cu modelul, un prim acord operativ recognoscibil.

Cioran ou le gai désespoir debutează cu prima secvență biografică, recurentă în amintirile lui Cioran, și anume cu paradisul copilăriei de la Rășinari, în capitolul intitulat: „Paradisul pierdut al Carpaților (1911-1921)”. Aici, aflăm despre interesul copilului pentru „marginalii societății: cerșetori, proștii satului, păstori analfabeți sau Vasile Nebunul («le fou»)”, fapt confirmat cu recurență de Cioran pe parcursul vieții sale, mai ales în fragmentele epistolare sau în interviul eveniment din 1995, intitulat „Apocalipsa după Cioran”, regizat de către Sorin Ilieșiu, după un scenariu construit împreună cu Gabriel Liiceanu. Aceasta este o primă secvență de natură autobiografică, dramatizată de către însuși autorul nihilist în cauză, căci principalul artizan al acestei autobiografii scindate între operă, viață și lumea românească în anii '30 este Cioran însuși. Dar intenția autobiografului amărăciunii este de a produce o „mare harababură” din însăși propria-i

biografie, ca formulă a distanțării și teatralizării intenționate.

Meritul biografiei de față constă și în ușurința autoarei de a ordona narativ acest destin eclectic și fărâmițat, de a-l reda într-o cronologie a maturizării, într-un limbaj pitoresc și plastic pe alocuri, cu multe argumente intertextuale, unde scrisorile către Relu, Bucur Țincu, Acterian sau diverși apropiați legitimează biografia. Pe lângă referințele epistolare, parțial legitimizează, țesătura biografică este dublată și de relevante contexte socio-culturale sau chiar politice. Bunăoară, în capitolul intitulat „Căderea în lume (1921-1928)”, dedicat anilor de studiu de la Sibiu, cititorul interesat de reconstrucția mediului cultural transilvănean poate afla diversificarea etnică a României de după Trianon (1920), în contextul dublării populației și teritoriului, pentru a putea înțelege ulterior tensiunile anilor '30 și destinul românesc al lui Cioran. Aceste convulsii politice sunt urmărite de altfel în capitole precum „În micul Paris al Balcanilor”, „Garda de Fier”, „Pe culmile disperării”, în timp ce capitolele „Capcana nazistă” sau „Orbirea (1934)” descriu experiența berlineză a autorului supus disecției biografice.

În „Transfigurarea României (1935-1936)” aflăm despre prima sa aventură pariziană și despre primul impact al Cartierului Latin „pe care îl va iubi toată viața”, dar și despre „obsesia românească” a lui Cioran, mai mult decât una identitară, ce îl va urmări în întreaga sa creație. De altfel, tema identității scindate traversează biografia de față, această obsesie identitară, ea însăși în „transfigurare” permanentă, de la *Schimbarea la față a României*, până la *Țara mea*, va fi mereu cercetată de autoare și în lectura articolelor de presă ale lui Cioran din perioada românească. A doua temă majoră pe care Anca Visdei încearcă să o epuizeze prin explicații directe sau colaterale este cea a „angajamentului” și criticii antisemite ale lui Cioran, cu precădere în anii tinereții sale. De la spiritul timpului, la „orbirea” ideologică, la avântul tinereții și la

mirajul istoriei, Anca Visdei distinge, pe urmele Martei Petreu, modul în care diferă reproșurile aduse evreilor de către legionari și de către Cioran, dar nici nu încearcă să mascheze compromisul, acuzarea, excesul, revenirea, negarea, adică sinuozitatea mai degrabă emoțională decât conceptuală, etică, a acestui mare poet al deznădejdiei secolului trecut. Căci distructivitatea sa nu este permanent ideologică, chiar dacă în câteva rânduri ale tinereții sale, care nu pot fi în niciun fel scuzate sau recuzate, în referințele la „Profilul interior al Căpitanului” și la visul unui destin istoric în siajul nazist al României, tendințele antisemite sunt de netăgăduit. Așa cum o demonstrează documentarea bogată și relevantă a Ancăi Visdei, și primul, și ultimul Cioran se hrănesc din negație, din dinamitarea tuturor elementelor culturale sau personale care îi stau în față. Distructivitatea operează ca principiu poetic al creației în cazul dat. Și această negație are o funcție poetică implicită și infinită, așa cum o regăsim în biografia de față și într-un capitol ulterior, unde este redat un celebru fragment din 1970, regăsit în *Caiete* de altfel: „Țara mea: nu este o patrie, este o plagă, o rană care nu se vindecă. (Un evreu ar putea spune același lucru: a fi evreu nu este o condiție, ci o plagă.)”. Deci destinul său și al României este echivalent cu cel al iudaismului. Antisemitismul este și anti-biografism, iar această formulă nu are nimic legitimator, ci este o ecuație a efectelor devastatoare ale substanțialității negativității sale autodistructive.

Destinul lui Cioran este strâns legat de cel al textelor sale, fie de traseul românesc, recognoscibil în cele patru volume dintre 1934 și 1940, fie în lungul și erozivul episod biografic francez, în volumele dintre anii 1949 și 1986. Acest mod de analiză intercalată cred că salvează, pe de-o parte, cartea Ancăi Visdei de căderea în biografism pur, ceea ce, așa cum spuneam la început, ar fi însemnat un spectacular, dar inefficient travaliu biografic, pe de altă parte, se concentrează mai mult pe traseul spiritual al eseurilor

cioraniene, în tumultul pre- și post-belic. Și dacă ne referim la acest aspect, cred că destinul cărților sale este, până la un punct, și cel puțin în prima parte a creației, strâns legat de cel al congenerilor săi, Eliade, Ionescu, Noica sau Sebastian. Ei nu pot fi scoși în afara mirajului degradant al anilor '30 românești. Și biografia de față este parțial și una generațională dar și una a ideologiei „românității” refulate a autorului.

Cartea nu evită nici subiectele „prea” biografice, adică exact cele care coboară și degradează imaginea filosofului într-un joc de vodevil, unde speculația ia deseori locul translucidității aforismelor, traseului spiritual. În capitolul „Femeile, românii, francezii (1970-1972)”, Anca Visdei se oprește, cu o oarecare voluptate, aș spune, pentru detaliile biografiei spectaculare, inclusiv la misoginia lui Cioran. Aflăm că „Pentru Cioran, femeile sunt de două feluri: cele care îi trezesc dorința și celelalte, pe care le etichetează drept «femei bune» sau «curve» (fr. «pouffiasses»)", iar prin acest gen de detaliu încărcat de vulgaritatea misoginului de mahala, care privește cu o descendență ridicolă femininul, coborâm și mai mult în bolgiile dominantei instinctualități.

În a doua parte a volumului, biografia instinctului ia treptat locul celei spirituale și al celei culturale. Rolul lui Simone Boué reiese din mai multe capitole, dar mai ales din ultimele două, al 37-lea, „Căderea cortinei (1987-1995)” și al 38-lea, „Emil și cele două Simone B. (1997-2005)”. În ultimul capitol, autoarea realizează o scurtă fișă de inventar a scandalului post-mortem al trecerii caietelor lui Cioran de la legatară Simone Boué, moartă la doi ani după Cioran, la proprietara hazardului ultimelor manuscrise cioraniene, „cealaltă Simone”, vânzătoarea de antichități, „la brocanteuse” Simone Baulez, cea desemnată pentru golirea apartamentului. Însă o altă fișă de inventar se desfășoară lent în penultimul capitol, sub privirea avidă de senzațional a cititorului indiscret. Este vorba despre „inventarul” decesului, adică de detaliile

acaparante ale ultimelor clipe din viața marelui cinic al disperării, iar această imagine, a unui Cioran de-cioranizat, a omului din fața cortinei, este persistentă și îl alienează pe cititorul biografiei spirituale. După ce ai trăit cu convingerea aproape gnostică din *Tratatul de descompunere*, conform căreia „adevărata moarte [nu este] putreziciunea, ci dezgustul față de orice strălucire” (Humanitas, 1992, p. 79), este extrem de dificil să înghesui descompunerea spirituală în cadrele strâmte ale celei organice. Cele două nu coincid deloc. Dimpotrivă.

În orice caz, revenind la ideea omului fără biografie, invocată în prima parte a analizei de față, volumul Ancăi Visdei, pe lângă realele calități, unele enumerate aici, de la vigoarea narațiunii, la competența analizei contextuale, de la confruntarea operei cu viața la argumentele solide ale excepționalismului destinului cioranian, își stigmatizează cititorul cu un virus letal, cel al descompunerii. Adică ne stigmatizează cu imaginea unui om cu biografie tocmai prin detaliul excesiv al bolii și prin cronologia detaliată, prea detaliată, a morții. Înțeleg că o biografie, pentru a trece dincolo de rafturile librăriei, are nevoie de o doză suficientă de senzațional; că este mai spectaculoasă moartea unui filosof decât nașterea, pentru că moartea îi confirmă întrucâtva opera; că a face biografie înseamnă a broda pe marginea unei vieți care nu ne aparține, în timp ce opera da, este a noastră în totalitatea ei; că Cioran este mai atractiv pentru publicul larg prin iconoclasmul său atitudinal, de etern adolescent rebel, cu orgoliul rănit de ignoranța părinților. Pentru mine însă, un cititor sporadic, dar existențial al lui Cioran, după ce am ajuns la el în acest moment al vieții mele pe traseul Eminescu, Blaga, această ultimă imagine a sa, fie în serviciul de geriatrie al spitalului Broca, totalmente de-cioranizat de Alzheimer, sau reflectată în piatra funerară din sectorul 13 al cimitirului Montparnasse, este esențialmente prejudiciabilă. Degradarea vieții în anticamera morții mă scindează, îndepărtându-mă exact de acel Cioran fără biografie organică, de ceea ce a

urmărit cu obstinație întreaga sa viață, el, care a trăit mereu în proximitatea, în căutarea și sfidarea morții. Nu cred, așa cum spuneam la început, în biografie, iar volumul de față mi-a produs un prejudiciu de lectură.

În „Abdicări”, din *Tratat de descompunere* (Humanitas, 1992) citim că: „La fel de inconștient în viață ca și în moarte, mă urăsc, și-n ura mea visez la altă viață, la altă moarte. Și, pentru că am vrut să fiu înțelept ca nimeni altul, nu-s decât un nebun printre nebuni...” (p. 265) – pentru a reveni la Vasile Nebunul de pe lângă Coasta Boacii. Acest gen de nebunie, de răzvrătire visată în fața morții este cea care rămâne singurul reper valid și de căpătâi în orice biografie.

BIBLIOGRAFIE

- [1] Cioran, E. (1991), *Amurgul gândurilor*, Humanitas, București.
- [2] Cioran, E. (1991), *Cartea amăgirilor*, Humanitas, București.
- [3] Cioran, E. (1991), *Lacrimi și sfinți*, Humanitas, București;
- [4] Cioran, E. (1992), *Tratat de descompunere*, Humanitas, București.
- [5] Cioran, E. (2003), *Mărturisiri și anateme*, Humanitas, București.
- [6] Cioran, E. (2016), *Caiete. 1957-1972*, Humanitas, București.
- [7] Liiceanu, G. (1995), *Itinéraires d'une vie : E.M. Cioran – les continents de l'insomnie*, Éditions Michalon, Paris, traducere în limba română de Alexandra Laignel-Lavastine.
- [8] Visdei, A. (2025), *Cioran ou le gai désespoir*, L'Archipel, Paris.

Vorbesc românește! Manual de limba română ca limbă străină (RLS) și caiet de exerciții, Nivel A1, vol. 1, Carmen Dura, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2025, 158 p.



Book Review

Oana Topală

Romanian Language Institute, Bucharest, Romania

E-mail: topala.oana.daciana@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4284-4513>

103

În ultimii ani, predarea limbii române ca limbă străină a cunoscut o diversificare semnificativă a resurselor didactice, care depășesc modelul tradițional, predominant gramatical, și se aliniază unor orientări metodologice moderne, centrate pe dezvoltarea competenței comunicative. În acest context se înscrie manualul *Vorbesc românește! Manual de limba română ca limbă străină (RLS), nivel A1*, publicat la Casa Cărții de Știință în anul 2025.

Manualul este structurat în șase unități de întinderi aproximativ egale (10-12 pagini) și cu titluri organizate în jurul unor teme generale și generoase: 1. *Bună ziua*, 2. *Eu, colegii și prietenii*, 3. *În București*, 4. *Poftă bună!*, 5. *Activități zilnice și familia* 6. *Timp cu prietenii*. Manualul conține, de asemenea, un caiet de exerciții organizat în funcție de cele șase unități, exerciții audio, de exprimare orală și de exprimare scrisă sinteze de gramatică, un dicționar alfabetic (cuvinte și structuri) și gruparea tematică a cuvintelor.

Remarcăm coerența structurală a celor șase unități de învățare atât din manual, cât și din caietul de exerciții. Fiecare unitate urmează aceeași arhitectură pedagogică, construită după standardele actuale ale predării limbilor străine și în acord cu nivelul A1 din Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi: vocabular, gramatică, pronunție, tehnici de scriere și de învățare, cultură generală/informații.

Prin această uniformitate metodologică, manualul răspunde nevoilor cursanților de nivel A1, oferindu-le un cadru stabil și ușor de parcurs. Fiecare secvență – indiferent dacă abordează salutarile, relațiile interpersonale, orașul, alimentația sau activitățile de timp liber – integrează funcții comunicative clare, pornind de la situații de comunicare reale, un vocabular tematic, selectat în funcție de tema unității, elemente gramaticale integrate, gramatica nefiind tratată ca un scop în sine, ci ca un instrument necesar îndeplinirii sarcinilor comunicative ale unității. Fiecare unitate include exerciții de pronunție, în special de intonație a frazei. Repetarea componentelor de pronunție în toate secvențele consolidează treptat competența fonologică a cursantului. Autoarea precizează încă de la început că sublinierea cu o linie indică accentul unic/principal și sublinierea cu două linii indică accentul secundar.

Fără a diminua valoarea sa pedagogică, manualul *Vorbesc românește!* ridică totuși un aspect care poate fi discutat din perspectivă didactică. Deși tendințele actuale în elaborarea manualelor de limbi străine privilegiază modelele comunicative, în care gramatica este prezentată sintetic și ocupă un loc secundar (așa cum se observă, de exemplu, în manualul *PULS. Manual de limba română pentru străini*, unde explicațiile gramaticale sunt concentrate pe spații restrânse),

manualul *Vorbesc românește!* acordă gramaticii un rol vizibil și consistent. Această opțiune metodologică poate conduce la o densitate vizuală ridicată a paginilor, ceea ce ar putea reprezenta un obstacol pentru cursanții care preferă o abordare predominant comunicativă. Pe de altă parte, pentru cursanții care preferă explicarea sistematică a mecanismelor gramaticale, această caracteristică constituie un avantaj semnificativ.

În ceea ce privește componenta vizuală, observăm utilizarea imaginilor generate cu ajutorul inteligenței artificiale, soluție care răspunde, fără îndoială, constrângerilor legate de drepturile de autor. Totuși, această opțiune poate conferi o ușoară senzație de artificialitate, care contrastează cu intenția manualului de a ancora învățarea în situații de comunicare autentice.

Integrarea constantă a unor strategii de învățare – note, dictări, exerciții de ortografie, formulare de texte simple – reprezintă o opțiune metodologică adecvată, toate unitățile de învățare contribuind la formarea autonomiei cursantului. Fie că este vorba despre orașe, obiceiuri culinare, forme de salut sau familie, fiecare unitate include elemente de cultură generală care contextualizează limba și facilitează integrarea socio-culturală a cursantului străin. Această dimensiune este aliniată cu orientările moderne din didactica limbilor străine, unde cultura este parte integrantă a competenței comunicative.

Cu toate acestea, observăm că manualul este conceput în mod evident pentru a fi utilizat într-un context de predare sub îndrumarea unui profesor. Absența explicațiilor metalingvistice într-o limbă de circulație internațională (precum engleza sau franceza) poate constitui un obstacol pentru cursanții de nivel A1 care urmăresc autoînvățarea sau care nu beneficiază de mediere didactică constantă.

Manualul include sinteze de gramatică ce permit recapitularea rapidă și eficientă a principalelor fenomene gramaticale introduse în unitățile 1–6: conjugarea unor verbe la indicativ prezent, la conjunctiv și la imperativ, alternanțele

fonetice care apar la formarea numărului plural al unor substantive, articolul hotărât și nehotărât, pronumele de politețe, adjectivul pronominal posesiv, numeralul ordinal și exprimarea datei, prepoziția.

Totuși, un aspect care poate fi supus discuției este momentul introducerii conjunctivului. În manualul *Vorbesc românește!*, conjunctivul este prezentat relativ timpuriu (în secvența de învățare 2. *Eu, colegii și prietenii*), în unele cazuri în paralel cu indicativul prezent, ceea ce permite cursanților să formeze fraze mai complexe, diferența dintre conjunctiv prezent și indicativ prezent fiind doar la persoana a III-a. Prin comparație, *Manualul de limba română ca limbă străină Al-A2* coordonat de Elena Platon propune o progresie diferită, introducând mai întâi alte categorii temporale și modale (indicativ prezent și perfect compus), înainte de abordarea conjunctivului.

Dicționarul alfabetic de cuvinte și structuri de la final reunește toate elementele lexicale și gramaticale relevante ale manualului. Informația este prezentată într-o manieră prietenoasă pentru cursantul străin: o linie sub vocală marchează accentul cuvântului, facilitând pronunția corectă; în dreptul fiecărui cuvânt sau al fiecărei structuri este indicată unitatea în care apare pentru prima dată, ceea ce permite navigarea rapidă în manual (*Bună dimineața!*, U1, *locul de naștere*, U2), pentru substantive sunt precizate genul și numărul, oferind informații morfosintactice esențiale fără a supraîncărca explicația (*fotografie*, s. f., pl. *fotografii*, U2, *moment*, s. n., pl. *momente*, U2).

Gruparea tematică a vocabularului subliniază caracterul aplicativ al manualului. Autoarea folosește câmpuri lexicale fundamentale pentru nivelul A1: țări și limbi, numere, lunile anului, zilele săptămânii, subdiviziuni ale timpului, părțile zilei, familia, ocupații, mijloace de transport, locuri în oraș. Faptul că lista lexicală include toate cuvintele și structurile relevante din unitățile 1–6, excluzând în mod justificat numele proprii și toponimele, demonstrează că autoarea a realizat o

selecție funcțională a materialului lingvistic, orientată spre relevanță comunicativă. Observăm că vocabularul folosit este modern, mult mai natural decât în alte manuale.

Manualul cuprinde 138 de înregistrări audio accesibile online (87 înregistrări pentru manual și 51 înregistrări pentru caietul de exerciții), disponibile gratuit pe site-ul editurii, fie prin intermediul unui cod QR imprimat pe prima pagină a manualului, fie prin accesarea directă a site-ului editurii.

În plus, structura manualului include secțiuni dedicate pregătirii pentru examen, aspect relevant pentru cursanții de română ca limbă străină care urmăresc certificarea nivelului A1. În aceste secțiuni, numite de autoare *Platforme*, sunt prezentate modele de examinare pentru cele 4 tipuri de competențe evaluate la A1, conform Cadrului European Comun de Referință pentru Limbi. Astfel, activitățile propuse sunt modele de examinare pentru tipurile de sarcini specifice evaluărilor standardizate și vizează dezvoltarea competențelor-cheie: lectură (*Partea 1*), exprimare orală (*Partea 2*), exprimare scrisă (*Partea 1*, completarea unui formular, de exemplu, sarcină frecvent întâlnită în evaluările de nivel A1, care dezvoltă competența de redactare funcțională).

Folosirea termenului *platformă* pentru ceea ce reprezintă, de fapt, niște fișe de lucru în care autoarea reunește exerciții și modele de examinare este ambiguă și ușor confuză. Este posibil ca autoarea să înțeleagă prin acest termen platformă de bază, ca punct de plecare pentru învățare și aprofundare.

Analizate în perspectivă comparativă, *Vorbesc românește! Manual de limba română ca limbă străină (RLS) și caiet de exerciții* de Carmen Dura, *Manualul de limba română ca limbă străină A1-A2* coordonat de Elena Platon și *PULS. Manual de limba română pentru străini* de Daniela Kohn evidențiază transformările semnificative survenite în didactica limbii române ca limbă străină în ultimele decenii.

Aceste lucrări reflectă etape distincte ale evoluției metodologice, de la abordarea structural-gramaticală, centrată pe acuratețea formală, la modele comunicative și, mai recent, la paradigme orientate spre autonomia cursantului.

Manualul coordonat de Elena Platon se caracterizează printr-o prezentare extensivă a structurilor morfosintactice, în care dezvoltarea competenței comunicative este mediată în principal prin explicație gramaticală și exercițiu structural. Acest model presupune un nivel ridicat de mediere didactică și oferă un grad redus de flexibilitate pentru autoînvățare.

Manualul PULS marchează o etapă intermediară, prin adoptarea unei abordări comunicativ-funcționale mai pronunțate și prin contextualizarea actelor de vorbire în situații relevante socio-cultural. Astfel, PULS este mai puțin flexibil pentru autoînvățare sau pentru cursanții începători. Deși manualul PULS cuprinde CD-uri cu înregistrări, concepția sa rămâne predominant legată de suportul tipărit, cu o integrare limitată a tehnologiilor educaționale, ceea ce îl plasează într-o zonă de tranziție metodologică.

În acest context, *Vorbesc românește! Manual de limba română ca limbă străină (RLS) și caiet de exerciții, Nivel A1* de Carmen Dura se afirmă ca un model didactic coerent și adaptat exigențelor actuale ale predării limbilor străine, prin structurarea predictibilă a unităților, integrarea sistematică a sintezelor gramaticale și a instrumentelor lexicale, precum și prin valorificarea tehnologiei digitale (accesarea înregistrărilor prin scanarea unui cod QR).

Accesul online la materialele audio prin intermediul codurilor QR și orientarea explicită spre tipologiile de sarcini specifice evaluărilor standardizate conferă manualului flexibilitate și adecvare la contexte educaționale diverse.

Totodată, dependența de medierea profesorului în absența explicațiilor metalingvistice într-o limbă de circulație internațională poate constitui o direcție posibilă de

optimizare în ediții viitoare. Acest aspect nu diminuează însă valoarea didactică a manualului, ci subliniază poziționarea sa ca instrument destinat predării ghidate. Deși poate părea un lucru de la sine înțeles, elaborarea unui manual implică o muncă uriașă de concepție, viziune, documentare și perseverență, așa că prezența unui nou manual de limba română ca limbă străină nu poate fi decât un lucru benefic și un instrument cât se poate de util atât pentru profesori, cât și pentru studenți. Drept urmare, demersul autoarei Carmen Dura nu poate fi decât unul mai mult decât lăudabil.

BIBLIOGRAFIE

[1] Kohn, D. (2009), *PULS. Manual de limba română pentru străini*, Iași, Polirom.

[2] Platon, E., Sonea, I., Vilcu, D. (2012), *Manual de limba română ca limbă străină A1-A2*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

Information about the authors

Raluca-Isabel Bleier is a second-year Master's student in Aesthetics at Université Paris 1 Panthéon — Sorbonne, specialising in Cultural Studies: Images, Spaces, and Media. Her research focuses on post-communist cultural practices, popular music, and the aesthetics of marginality in Eastern Europe. She is currently based in Helsinki, Finland, where she works as a political assistant at the Romanian Embassy, with professional experience in cultural and public diplomacy, including an internship at the Romanian Cultural Institute in Paris. She obtained her Bachelor's degree in Political Humanities from Sciences Po Paris in 2024.

Carmen Dura is a Romanian language lecturer at the Faculty of Philosophy, University of Novi Sad (Republic of Serbia). She holds degrees in literature, theology, and music from Alexandru Ioan Cuza University of Iași and the George Enescu University of Arts in Iași. Her doctoral dissertation, *Pragmatics of Romanian Dramatic Discourse in the 20th Century*, was defended in 2007 at Alexandru Ioan Cuza University of Iași under the supervision of Professor Constantin Frâncu. Her research interests include linguistics — particularly linguistic pragmatics — Romanian literature, with a focus on the works of Bartolomeu Valeriu Anania and Nicolae Steinhardt, as well as sacred music preserved in manuscript and early printed sources.

Brendan Humphreys is an Associate Professor of East European studies, based at Helsinki University's Aleksanteri Institute. He is a political historian and anthropologist, whose research interests include the Cold War, the Balkans, carceral studies, nationalism and exceptionalism, and the sociology of conflict. His works include *Russian Modernization, a New Paradigm*, (with Markku Kivinen, Routledge, 2021) and *From Gulag to Euro Prisons*, (with Judith Pallot, Palgrave, 2026).

Ioana Jieanu is a guest lecturer at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, where she teaches Romanian as a foreign language and coordinates teaching workshops based on games, translation, and theatre, within the framework of the Romanian Language Institute (Bucharest). She is also Lecturer in Contemporary Romanian Language in the Department of Philology, Faculty of Letters and Sciences, at the University of Ploiești (UPG). Her research focuses on language contact involving Romanian migrant communities in Europe, a topic developed in her PhD dissertation and postdoctoral research, as well as on the teaching of Romanian as a foreign language.

Rasmira Majetić-Ramić studied German and Spanish languages and literatures at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She is currently completing a Master's degree in Spanish Studies, with a thesis on the history, language, and literature of the Sephardim in Bosnia and Herzegovina,

focusing on the linguistic features of Judeo-Spanish through contrastive analysis with contemporary Spanish. Her Master's research in German linguistics addressed deontic modality in German, Spanish, and Slovenian legal texts, reflecting her interest in specialised and legal discourse. She began studying Romanian in 2020 and has since been actively involved in translation workshops, translating Romanian literary texts into Slovenian, and participating in projects that promote Romanian language, culture, and literature in Slovenia. She is currently employed at the Slovenian-German Chamber of Industry and Commerce, where she contributes to the development of bilateral cooperation between Slovenian and German institutions and companies.

Denisa Radu holds a Bachelor's degree in Cultural Studies, with a focus on ritual sacrifice in folklore and fairy tales, and a Master's degree from the West University of Timișoara (Romania), where her dissertation examined the social and psychological dimensions of Herta Müller's novels. She is currently a PhD student, working on a doctoral thesis dedicated to minor fantasy and postmodern imaginaries in the works of Michael Ende and Răzvan Rădulescu. She is also a German teacher at middle-school level.

Florin Opreșcu is a guest lecturer at the Institute for Romance Studies, University of Vienna, where he teaches Romanian Literature and Romanian Media Studies, within the framework of the Romanian Language Institute (Bucharest). He completed his BA, MA, and PhD at the West University of Timișoara (Romania). He has held research grants at the University of Paris IV (Sorbonne) and at the University of Vienna, and between 2010 and 2012 he carried out postdoctoral research on *Literature and Canon*. In 2017, he obtained the Habilitation at the Institute for Romance Studies, University of Vienna, in the field of Romance Literary Studies, with a thesis on *Literature and Power*. His research interests include canon formation, power relations in literature, and modern Romanian literary discourse. His publications include the co-edited volume *The Culture of (Im)Pudicity* (2018, with Lindenbauer and Metzeltin) and the monographs *Model și cataliză în lirica românească modernă* (2007), *(In)actualitatea lui Eminescu* (2010), *Romanul românesc și morfologia puterii* (2018), and *Power and Literature: Strategies of Subversiveness in the Romanian Novel* (2018).

Oana Topală is a teacher affiliated with the Romanian Language Institute (Bucharest, Romania) and with the Ministry of the Wallonia–Brussels Federation (General Administration of Education). She teaches Romanian language and culture in schools belonging to the French-speaking Community of Belgium. Her professional and research interests focus on intercultural and multilingual pedagogy, and she has coordinated numerous multilingual, multicultural, and interdisciplinary projects. Her areas of interest include intercomprehension, multilingualism, linguistic proximity, and sociolinguistics. Her publications include *French–Romanian Linguistic Interferences in Children Attending Romanian Language, Culture and Civilisation Courses in Belgium* (Brussels, 2021) and *Pluri-, Inter-, and Transdisciplinarity: An Example of a*

Multidisciplinary Project with an Intercultural Aim (La Pensée et les Hommes, Brussels, 2024).
Since 2024, she has been an editor at *HEROS Journal*.

Ioana Raluca Zaharia holds a PhD in Performing Arts and has an academic background in dramatic arts, puppetry, cultural management, and philosophy, acquired at the National University of Arts “George Enescu” (Romania), the Catholic University of Louvain (Belgium), and the Université libre de Bruxelles (Belgium). Since 2021, she has been a researcher at the Multidisciplinary Research Institute in Arts of the National University of Arts “George Enescu” in Iași. Her research interests include theatre and literature, interculturality, cultural patronage, Romanian and European dramaturgy, poetry, and Romanian artistic production in the diaspora. Committed to promoting Romanian theatre abroad, she published in 2024 the volume *Avec ou sans masque. Le personnage féminin dans les comédies de Ion Luca Caragiale* (EME Éditions, collection *Divin et Sacré*).

REVIEWERS OF ISSUE No. 3/2025

Olga BARTOSIEWICZ – Jagiellonian University, Kraków, Poland
Diana BURLACU – Leipzig University, Germany
Adina CHIRILĂ – West University of Timișoara, Romania
Roxana CIOLĂNEANU – University of Lisbon, Portugal
Camelia Sanda DRAGOMIR – University of Naples ‘L’Orientale’, Italy
Alina IFTIME – Ankara University, Ankara, Turkey
Ovidiu IVANCU – Vilnius University, Lithuania
Diana MIHUȚ – West University of Timișoara, Romania
Maria-Elisabeta MUREȘAN – University ‘1 Decembrie 1918’ Alba Iulia, Romania
Liliana SOARE – University of Pitești, Romania
Justyna TEODOROWICZ – Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland
Alice TOMA – Université libre de Bruxelles, Belgium