

STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

8

TÂRGU-MUREȘ

2009

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Nicolae Manolescu
Prof. univ. dr. Alexandru Niculescu –
Udine (Italia)
Dr. Vladimir Florea, IUFM Versailles
(Franța)
Dr. Nina Zgardan – Chișinău
(Republica Moldova)
Dr. Paulette Delios (Australia)
Dr. Ana Hoțopan – Szeged (Ungaria)
Prof. univ. dr. Ion Pop
Prof. univ. dr. Mircea Muthu
Prof. univ. dr. G. G. Neamțu
Prof. univ. dr. Virgil Stanciu

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor șef: Prof. univ. dr. Iulian Boldea

Prof. univ. dr. Cornel Moraru
Prof. univ. dr. Al. Cistelean
Conf. univ. dr. Smaranda Ștefanovici
Conf. univ. dr. Tatiana Iațcu
Conf. univ. dr. Luminița Chiorean
Conf. univ. dr. Eugenia Enache

Tehnoredactare: Korpos Csilla

ISSN 1582-9960

Published by

Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, România, 2009

Str. Nicolae Iorga, nr. 1.

540088, Târgu-Mureș, România

Tel./fax 0265/211838

e-mail : vbolos@upm.ro

dumitrubuda@gmail.com

STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

Redacția: 540088, Târgu-Mureș, str. Nicolae Iorga, 1, Telefon 0265/236034

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii și articole

Cornel MORARU , <i>Aforismul ca hermeneutică a misterului</i>	5
Alexandru CISTELECAN , <i>Dinspre cerbiști spre optzeciști, cu Cornel Regman</i>	18
Iulian BOLDEA , <i>Reprezentări ale imaginarului în avangarda poetică românească</i>	27
Dorin ȘTEFĂNESCU , <i>„Zarea dintre arbori”. Eshatologie și fenomenologie spiritualistă</i>	38
Nina ZGARDAN , <i>Despre semantic și conceptual. Definiție lexicografică</i>	54
Luminița CHIOREAN , <i>Călătoria alegorică și alegoristul. O hermeneutică a discursului postmodern cărtărescian</i>	61
Doina BUTIURCĂ , <i>Limba și mijloace retorico-stilistice în discursul sapiențial. Studiu contrastiv</i>	77
Eva Monica SZEKELY , <i>Elemente de retorică modernă. (2) Implicații în educația tinerilor și a adulților</i>	90
Valerica SPORIȘ , <i>Rolul stilistic al articolului în limba română</i>	109
Dumitru Mircea BUDA , <i>Războinici invizibili. Preliminarii pentru o fenomenologie a exilului</i>	117
Maria Laura RUS , <i>Ion Creangă – Dinspre biografie spre operă</i>	124
Emilia ALBU , <i>Trei scrisori nedescăcute. Povestire de Irvin D. Yalom</i>	133
Eugenia ENACHE , <i>Reécriture d'une biographie</i>	137
Alexandru LUCA , <i>Les degrés de lecture de Citadelle d'Antoine de Saint-Exupéry</i>	143
Corina BOZEDEAN , <i>L' „autre” de la marge : L'enfant bleu d'Henry Bauchau</i>	152
Tatiana IAȚCU , <i>Changing Meanings Due to Particle Use (“In” and “At”)</i>	158
Smaranda ȘTEFANOVICI & Cristiana LĂPUȘAN , <i>The Metaphor of the Circle in the Writings of Nathaniel Hawthorne and Liviu Georgescu</i>	164
Paulette DELLIOS , <i>Karagöz: Master of Words, Puppet of Shadows</i>	174

Dan H. POPESCU & Liliana TRUȚĂ , <i>The Ideolo(Ma)Gical Mirror</i>	179
Iustin SFĂRIAC , <i>Women in Melville's Shorter Fiction</i>	187
Ramona HOSU , <i>Art, Culture and Self-/Representation in America: Conceptual Snapshots</i>	194
Dana RUS , <i>The American Dream or the Quest for the American Utopia</i>	201
Corina PUȘCAȘ , <i>Identity Construction in Philip Roth's American Trilogy: Self-Invention and Historical Determinism</i> .	209
Bianca-Oana HAN , <i>Traducerea – formă de comunicare</i>	214
LAKO Cristian , <i>Reference Error Occurrences and How They Affect Communication</i>	221
ZOLTÁN Ildikó Gy. , <i>Controversial Issues of Slang. Etymology and Definition</i>	228
Daniela DĂLĂLĂU , <i>Business English Needs Analysis – A Case Study at "Petru Maior" University</i>	235
Nicoleta MEDREA , <i>A Journalist in India</i>	244
Susan HOOVER , <i>Enriched and Deprived Symbols in Second Language Acquisition</i>	250

Recenzii

Cornel MORARU , Dorin Ștefănescu, <i>Heliade Necunoscutul. Ontologie și poetică</i> , Editura Paralela 45, 2007	263
Alexandru CISTELECAN , Ion Pop, " <i>Echinox</i> " <i>Vocile poeziei</i> , Editura, Tribuna, Cluj, 2008	268
Iulian BOLDEA , Nicolae Balotă, <i>Caietul albastru</i> , I-II, Editura Ideea Europeană, București, 2007	272
Iulian BOLDEA , Gheorghe Crăciun, <i>Aisbergul poeziei moderne</i> , Editura Paralela 45, Pitești, 2002	275
Eugenia ENACHE , <i>Dialogues francophones 14</i> , Editura Universității de Vest, Timișoara, 2008,	279
Corina BOZEDEAN , Marius Daniel Popescu, <i>Simfonia lupului</i> , Humanitas, 2008.....	283

AFORISMUL CA HERMENEUTICĂ A MISTERULUI

Cornel MORARU

"Literatura aforistică e sarea gândirii."
(L. Blaga)

Abstract

As subject of a Hermeneutical approach focused on mystery, the aphorism is, in L. Blaga's case, an endless apology of itself, a tensionate positioning of the spirit in the virtual thought or in the purity of problems, closer to silence and interrogation rather than explicitly articulated philosophical discourse. Blaga believes that, by its very essence, « the aphorism hesitates between statement and allusion ». The object – the theme of immediate reflection – is less important, being cut from the sphere of culture, poetry, philosophy, Ethics, Metaphysics, etc.

Keywords: aphorism, mystery, interpretation, metaphor, metaphysics

Lucian Blaga a scris și publicat aforisme încă înainte de debutul cu *Pietre pentru templul meu*, care, nu întâmplător, este simultan cu debutul poetic. De fapt, toată viața a scris aforisme, paralel cu eseurile filosofice din "faza pregătitoare", continuate apoi cu reflecția sistematizată în seria *trilogiilor*. Gândirea aforistică își are specificul ei, nu este redundantă în raport cu discursul filosofic propriu-zis al lui Blaga. Acesta a scris aforisme din necesitate, articulând idei și sugestii imposibil de exprimat altfel. Încât notațiile abrupt-extatice din *Pietre pentru templul meu*, *Discobolul*, *Elanul insulei* sau *Din dubul eresului* trebuie considerate creații distincte, evidențiind un aspect substanțial al gândirii sale filosofice. Aforismul e o metodă de investigare și sondare a misterului deloc neglijabilă, o replică dată gândirii manifestate ca argumentație logică și sistematică, în măsura în care, într-adevăr, "aforismul ia în răspăr un sistem sau ține loc de sistem". Ar putea fi invocate și unele modele avute în vedere, măcar la început, precum Nietzsche, Lao-Tse, Pascal, Goethe, Novalis și, eventual, Schopenhauer (aforismele acestuia din *Parerga und Paralipomena* fuseseră traduse în românește de T. Maiorescu). Dar aforismele lui Lucian Blaga se disting atât prin obiectul tematizării filosofice, cât și prin modalitatea expresivă propriu-zisă, pe bună dreptate considerate deopotrivă "momente de concentrare ideatică (și de grație verbală)"(1)

Ca heremeneutică a misterului, aforismul este o apologie infinită a acestuia, adică o situație tensionată a spiritului în gândul virtual sau în problematicul pur, învecinat mai mult cu tăcerea și interogația decât cu demersul filosofic transparent, explicit articulat. Prin însăși natura lui, crede Blaga, "aforismul ezită între formulă și aluzie". Are mai puțină importanță obiectul, adică tema sau motivul de reflecție imediată, toate acestea decupate din sfera culturalului, a poeticului, filosoficului, moralei, a metafizicii etc. Fragmentarismul inevitabil al aforisticii lui Blaga este proiectat în perspectiva totului existenței și al spiritului, are consistență și anvergură metafizică. Nici de astă dată metafizicianul-artist nu se pierde în mărunțișuri, împinge cât mai departe, pas cu pas, bornele cunoașterii, cu precizarea că dezavuează, totuși, "turmentarea metafizică" fără nici un suport, devenită "la cei mai mulți gânditori actuali un scop în sine". *Febra existențialistă*, bunăoară, i se pare întreținută "artificial", mai degrabă dintr-un deficit de creație și construcție filosofică organică, asemenea moluștelor care "sfātuiesc vertebrele să refuze a-și alcătui un schelet".⁽²⁾ Hermeneutica blagiană a misterului este una prin excelență creativă: ceva de esență revelației neîntrerupte. Aforismul, adică felul abrupt, concentrat și inefabil de articulare a unui gând, a unui "adevăr", corespunde chiar acestei naturi revelatorii, mai ușor de prins *instantaneu* în fragment, într-o clipă de grație, când *singularul* se regăsește - în sens hermeneutic - în *întreg*, iar întregul în singular. Detaliul devine astfel oglinda întregului, iar adevărul concret, fragmentar, are ceva din aura Adevărului pur și simplu, a *adevărului* fără adjective.

Chiar dacă filosoful, spune Blaga, de regulă "năzuiește să devină autor al unei lumi", aceasta își găsește expresia "fie sub modul unui «sistem», fie sub modul unor gânduri rostite «fragmentar» sau «aforistic»". Diferența dintre cele două modalități de a filosofa ține de înclinația genuină creatoare a fiecăruia, dar "e dictată și de felul viziunii de ansamblu asupra lumii, pe care autorul a izbutit s-o închege".⁽³⁾ Aforisticul are, deci, o valoare în sine, corespunde unei viziuni *simple și adânci*, care se revendică neapărat de la viziunea unitară a Totului. Iată cum comentează Blaga însuși aforismele "misticului" chinez Lao-Tse din *Cartea despre sens și virtute*: "Ni se vorbește în aceste aforisme despre tâlcul tainic al lumii, despre eficacitatea rodnică a negativului, a golului, în Cosmos, despre natura matern-feminină a sensului existenței, despre desăvârșirea germinativului și a tuturor lucrurilor fragede."⁽⁴⁾ Este un comentariu pro-domo de un vădit caracter autoreferențial. Spre aceleași coordonate ale gândului inefabil concentrat tinde și aforistica lui Blaga. Mai ales că aforismele înțeleptului chinez "nu au de fapt un caracter fragmentar, fiecare oglindește în felul său întregul sens al lumii". Iar această lume "e completă în felul ei, dar ea e simplă, firesc adâncă și firesc înaltă, și mai ales tainică, încât pentru rostirea ei nu e nevoie decât de cele câteva cuvinte ale unui «aforism»".

Lucian Blaga încearcă să formuleze și o tipologie a aforismului, cu mostre definitorii, caracteristice pentru fiecare gen de aforism în parte, de natură să reziste oricărei confruntări,

de la Heraclit la Pascal, Novalis, Kierkegaard, Nietzsche. Destinul a făcut ca Heraclit, bunăoară, să supraviețuiască numai prin câteva aforisme, restul operei prăpădindu-se. Opțiunea lui Blaga merge neîndoios către aforismele în care "se întruchipează o viziune filosofică-metafizică asupra existenței ca 'Tot'". Cu tot interesul special arătat lui Novalis, din care citează cel mai mult (în *Despre conștiința filosofică*), singurul care a reușit în chip desăvârșit, făcând din aforism un echivalent al unei viziuni metafizice, a fost tot Lao-Tse: "Izbânda chinezului se explică probabil prin aceea că el face din «taina» existenței un permanent dat *sine qua non* al sensului cosmic, așa încât paradoxia lapidară, izbitoare, plastică, devine de la sine mijlocul de expresie cel mai indicat al filosofiei sale."⁽⁵⁾

Aforistica lui Blaga vine, cum spuneam, dintr-un impuls cogitativ neîntrerupt. Îi corespunde o hermeneutică implicită, de tip creativ: nu e simplă interpretare de sensuri preexistente, ci mai degrabă creatoare de sensuri noi, care potențează *metaforic, trans-semnificativ* și *revelatoriu* misterele. Chiar va preciza, la un moment dat: "Există o incompatibilitate între a «crea» o idee și a o «interpreta». În general un autor nu poate să fie și cel mai bun interpret al său propriu." La Blaga, așadar, *a interpreta* nu se opune lui *a explica*, ci lui *a crea*. Ca unul care a respins sistematic prejudecățile scientismului pozitivist, el nu crede în descrierea «obiectivă» a realității, operațiune absolut fără sens, redundantă. Privită mai adânc, realitatea e cu totul neverosimilă, o înlănțuire de miracole și paradoxuri. Mai aproape se află Blaga de înțelegerea hermeneuticii ca autointerpretare, prin actul autoreflexiv al spiritului adâncit *creator* în sine însuși, deci ca aplecare asupra propriei ființe, asupra propriei concepții. După cum, la fel de bine, l-am putea situa și în direcția unei «ontologii hermeneutice» moderne, având în vedere că "în orizontul ontologiei principiului identității și al non-contradicției, se poate gândi numai în termenii unei colosale dilatări tautologice". Ceea ce, măcar pe jumătate, încercase să evite și Blaga cu ajutorul intelectului ec-static și al cunoașterii luciferice. Deja Heidegger "ne-a învățat - consideră Gianni Vattimo - să refuzăm comoda identificare a structurilor ființei cu structurile gramaticii noastre istoric constituite și ale limbajului dat efectiv; și încă, identificarea imediată a ființei cu ceea ce poate fi rostit fără contradicții preformative în cadrul limbajului în care noi locuim și vorbim"⁽⁶⁾

Sau și mai aproape s-ar situa, poate, Lucian Blaga de hermeneutica lui Richard Rorty, cu distincția mai nuanțată, dar fermă, a acestuia între «*hermeneutică*» și «*epistemologie*», respectiv între "adevărul filosofic (și al științelor spiritului) și adevărul științifico-pozitivist".⁽⁷⁾ Numai în interiorul unei paradigme, adică al "unei deschideri istorico-culturale" deja stabilizate, "se poate vorbi de adevăr în sensul de conformitate cu regulile, care se instituie odată cu deschiderea însăși". Deschiderea ca atare, echivalentă cu chiar schimbarea de paradigmă, nu poate fi considerată ca adevărată în baza criteriilor de *conformitate*, în spiritul metafizicii tradiționaliste. Ea este "adevăr originar, pentru că instituie orizonturile în care orice verificare sau falsificare este posibilă". Instituie adică alte criterii, *inedite*, de adevăr și acesta e, firește, un

adevăr originar. Altfel zis și continuând ideea până la capăt: "Despre deschidere noi avem o experiență «hermeneutică» în termeni mai mult sau mai puțin explicit «estetici»: ceea ce e cât se poate de clar la Rorty, care concepe întâlnirea cu alte paradigme ca întâlnirea cu un nou sistem de metafore, ca o creație poetică".(8)

Dar chiar și Gadamer (altfel, mai rezervat, cantonat în pura *lingvisticitate - Sprachlichkeit*) evidențiază, la rândul-i, un tip de adevăr și de criterii de adevăr extrapolate din sfera artisticului. Numai că, la el, întâlnirea cu alte deschideri de tip hermeneutic se constituie în "experiență estetică în măsura în care aceasta e apoi gândită esențial în termeni istorici, ca integrare sau mai bine zis ca «aplicare» în prezent a unui apel provenind din trecut".(9) Adevărul hermeneutic al deschiderii, al unei noi paradigme, poate fi gândit mai ales în baza metaforei heideggeriene a «locuirii». Fiind în interiorul paradigmei, pot enunța propoziții valide conform regulilor și codului acestui "univers lingvistic determinat" care e paradigma însăși. Acest «a locui» e prima condiție a modului individual de a spune adevărul. Faptul presupune o competență, firește, cunoașterea codului adică, dar adevărul hermeneutic propriu-zis e mai mult o virtualitate. La metafora «locuirii» Vattimo adaugă metafora *bibliotecarului*: "Am putea spune că a locui, ca metaforă pentru a rosti adevărul hermeneutic, ar trebui înțeles ca și cum ai locui într-o bibliotecă: în timp ce ideea de adevăr ca și conformitate reprezintă cunoașterea adevărului ca posesie certă a unui «obiect», prin intermediul unei reprezentări adecvate, adevărul locuirii e mai degrabă competența bibliotecarului, care nu posedă în întregime, printr-un act punctual de comprehensiune transparentă, totalitatea conținuturilor cărților printre care trăiește și nici măcar principiile prime de care acele conținuturi depind. Competența bibliotecarului nu se poate compara cu o astfel de cunoaștere-posesiune prin intermediul principiilor prime. El pur și simplu știe unde să caute, deoarece cunoaște cotele volumelor și are în plus o idee sigură a «catalogului tematic de subiecte»".(10) Datorită multiplicității perspectivelor și orizonturilor culturale specifice instituirii paradigmei, a noii deschideri, metafora invocată aici ne duce cu gândul la borgesiana Bibliotecă Babel. Aceeași multiplicitate presupune și o multiplicitate a paradigmelor, precum și ideea de bun simț că nu există, propriu-zis, paradigme privilegiate, cum e considerată adeseori paradigma epistemologică. Mai mult, chiar Thomas Kuhn "observa că o teorie, pentru a fi acceptată ca paradigmă, trebuie să pară mai bună decât alte teorii aflate în competiție, dar nu trebuie obligatoriu să explice toate faptele cu care are de-a face." Eventual - trebuie să adăugăm - nu e permis, totuși, "să explice mai puțin decât teoriile precedente".(11)

Acuza de relativism și iraționalism adusă hermeneuticii astăzi, consideră Vattimo, e cu totul arbitrară și nefondată. Mai ales acuza de iraționalism s-ar baza pe faptul că "hermeneutica implică un refuz mai mult sau mai puțin explicit al argumentării, căruia i se

substituie un mod de a filosofa de tip poetico-creativ sau pur narativ". Dincolo de riscul real însă și, în parte asumat nu o dată, "hermeneutica poate și trebuie să respingă această acuză, dezvoltând mai explicit, pe baza supozițiilor sale originale, o noțiune a sa specifică de raționalitate, care, fără a se reîntoarce la procedurile fondatoare ale tradiției metafizice, să nu șteargă de tot caracterele specifice ale discursului filosofic întrucâtva distinct, de bună seamă, de poezie și de literatură."⁽¹²⁾ Însăși experiența originară a adevărului "devine fatalmente o experiență poetică sau estetică", în virtutea metaforei heideggeriene a *locuirii*, cuprinsă în mult comentatul vers al lui Hölderlin: «dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde».

De fapt, orice interpretare este creativă și deci, se remarcă printr-o participare activă la propria constituire, ca discurs eminent deschiș. Blaga ar spune autorevelare. Chiar și acest *concept specific de raționalitate* hermeneutică este unul lărgit. Deschide calea pentru reluarea unor noțiuni clasice de raționalitate: "aceea istorică și științifică" (în viziunea lui Vattimo). Unifică domeniul filosofiei culturii și desființează falia mai veche între *Geisteswissenschaften* și *Naturwissenschaften*, operată de Dilthey. La acesta din urmă, cunoașterea hermeneutică era un tip de «cunoaștere noologică» intuitivă, o formă de empatie, care transcende dualitatea subiect-obiect: «Nu este aici deosebirea dintre un obiect, care este privit, și ochiul care-l privește». Această cunoaștere funciar intuitivă este o cunoaștere originară și elementară. În trăire, subiectul cunoscător și obiectul de cunoscut, *cogito* și *cogitatum*, sunt una; formează un tot, o unitate dinamică de nedesfăcut.⁽¹³⁾ Deși prin excelență intuitivă, fiindcă e *trăire*, cunoașterea de tip *noologic* poate fi transpusă în *expresie*, care este prima treaptă spre *înțelegere*, alcătuiind toate împreună verigile cercului hermeneutic: trăire - expresie - înțelegere - retrăire (Erlebnis - Ausdruck - Verstehen). Firește, stadiul acesta "vitalist" e demult depășit în hermeneutică, dar pentru înțelegerea lui Blaga oferă unele indicii relevante. Mai ales faptul că, în domeniul cunoașterii hermeneutice, opuse la acea dată destul de rigid cunoașterii științifice, realul este realul întreg, totalitatea însăși, iar omul este și el tot omul întreg, omul total, cu impresiile lui obscure, cu miturile și creațiile lui. Numai așa este posibil accesul la totalitate. Trăirile sunt cunoașteri ale unicului, dar prin expresie și înțelegere se deschid către totalitatea - recte, către "obiectivitatea" - vieții înseși. Cu alte cuvinte, spiritul cunoaște numai ceea ce a creat el, "viața sesizează viața". Înțelegerea nu e ceva subiectiv, pur și simplu. Ea înaintează progresiv în linia evenimentului, a faptului însuși, adică în linia sau starea lui naturală.⁽¹⁴⁾ Paradoxal, în acest context tocmai "prestările gândirii exacte poartă un caracter ezoteric". Blaga însuși va încerca să atenueze ruptura dintre cele două tipuri de cunoaștere, în sensul că și cunoașterea științifică este modelată, în concepția sa filosofică, tot de categoriile stilistice abisale. Creația științifică este creație stilistică, nu una a-stilistică. Cităm aproape la întâmplare din eseul său *Știință și creație*: "Plăsmuirile teoretice ale științei poartă stigmatul inevitabile ale categoriilor stilistice, ceea ce e un semn că ele se produc de fapt în ordinea

specifică a spiritului uman, privit în plenitudinea ființei sale, și nu în ordinea biologicului și a pragmaticului".⁽¹⁵⁾

Revenind la distincția lui Rorty între "hermeneutică" și "epistemologie", cu recursul la unele caracteristici ale experienței estetice, al instituirii unui veritabil "sistem de metafore" cu fiecare nou început de paradigmă, se face simțită nevoia unei nuanțări de principiu. Nu e vorba de întoarcerea la perspectiva poetică "modern-tardivă", cum o numește Vattimo. Ar fi cu totul "anacronică, iluzorie, de-a dreptul *Kitsch* conceperea întâlnirii cu opera de artă în termenii clasicizanți ai perfecteii identificări dintre conținut și formă, ai împlinirii și desăvârșirii operei (de-acum, numai marfa se prezintă de-o așa manieră, în scop publicitar)..."⁽¹⁶⁾ Chestiunea e, într-adevăr, de o reală gravitate, cu imprevizibile consecințe până la un punct. Însăși "experiența estetică" ar trebui eliberată de mai vechile criterii de exemplaritate, o asemenea formulă creativă e considerată deja ca fiind de domeniul "tardo-modernității". Astăzi criteriile împlinirii formale sau ale unei expresivități bazate exclusiv pe armonie, ritm, cadență extatică etc. pot fi foarte bine receptate drept *emfatice*, judecate aspru oarecum în termeni *Kitsch*. E un aspect de-a dreptul devastator pentru o bună parte a liricii moderne, a discursului "tardiv-modern" sau "modern-tardiv", preluând termenul lui Vattimo, în toată ambiguitatea lui. Blaga stabilea esența *Kitsch*-ului în termeni definiți cu destulă precizie, ca expresie a «*para-esteticului*», pornind de la principiul sau legea *non-transponibilității* criteriilor intrinseci frumosului artistic, deplasate apoi abuziv în sfera extra-artistice. "Dar aceste criterii sunt practicate, iar nu gândite", recunoaște Blaga însuși. ⁽¹⁷⁾

Desigur, fenomenul *Kitsch* propriu-zis, ne asigură Matei Călinescu, "sugerează repetiție, banalitate, trivialitate". Sau, și mai pe larg: "Esența kitsch-ului o constituie, probabil, indeterminarea sa fără limite, forța vag «halucinatorie», reveria neautentică, făgăduința unui «catharsis» facil."⁽¹⁸⁾ Adorno, la rândul său, definea *Kitsch*-ul ca "parodie a catharsis-ului".⁽¹⁹⁾ Adică, «*falsă conștiință estetică*» sau «*parodie a conștiinței estetice*», parafrazează M. Călinescu.

Problema e însă că discursul lui Blaga (filosofie, lirism, aforistică - toate, deopotrivă) nu se pretează la ironie, dar nici nu rezistă la proba necruțătoare a ironiei. Acesta e punctul său cel mai vulnerabil, care s-ar putea dovedi, într-un moment dat, fatal pentru receptarea în actualitate, mai mult sau mai puțin dominată de o paradigmă a ironicului și a prozaicului, de factură postmodernă (cel puțin în lirică). Negreșit că e vorba de stări de spirit incompatibile, mai ales la nivel de registru liric sau fior metafizic. Dezgolate de aura lor de vrajă și spiritualitate, versurile sau aforismele, dar și marele edificiu al trilogiilor, cel puțin jumătate din semnificația lor se pierde. Acea jumătate care reclamă credința/ "încrederea" în semnificația însăși. Adevărata miză a filosofiei bliagene e proiectată cu deosebire în sfera metafizicului și acolo trebuie căutată și identificată. Chiar când folosește ironia, Blaga nu e pe

deplin conștient de funcția ontologică a acesteia. Poate doar când o pune, strict, în relație cu demonicul și lucifericul. O asemenea ironie este ea însăși sacralizată, asemuită cu "un răs înalt al spiritului, care descrețește uneori și frunțile sfinților". Altfel, aceștia ar rămâne mereu "serioși ca animalele".(20)

Sau, altădată, ironia rămâne pur și simplu doar implicită, mai mult o vagă precauțiune "de principiu" în vederea unei posibile disculpări, sporind și mai mult ambiguitatea contextului: "Metafizicienii cari nu pun o bună doză de relativism în concepțiile lor sunt oameni lipsiți de umor, ca dictatorii." Exceptând unele secvențe din *Hronicul și cântecul vârstelor*, lui Blaga îi lipsește propriu-zis exercițiul spontan al ironiei. Poate și datorită rezervei sale față de caricatural și grotesc (încă din faza începutului sub semnul formulei expresioniste de creație). Acestea sărăcesc realul și, mai ales, nu se află în relație cu absolutul.

De altfel, "vocația antimetafizică" *nihilistă* a hermeneuticii moderne e vădit atenuată mai ales de poziția lui Rorty, convins fiind, la un moment dat, că ideea sa de hermeneutică e cel mai bine reprezentată de Jacques Derrida - "cu toate că nu e clar până în ce punct Rorty consideră deconstructivismul un mod exemplar de întâlnire cu noi sisteme de metafore sau, dimpotrivă, și-l asumă drept unul din aceste noi limbaje metaforice". (21) Or, Derrida recurge frecvent la arhetipul mallarmean *coup de dés*, vădind legături strânse cu experiența literară a simbolismului și chiar a curentelor de avangardă ce au traversat secolul al XX-lea. Faptul pare să confirme, la acesta, "credița simbolistă în posibilitatea de a ajunge «la esențial»" sau "de a spune ceva semnificativ, pornind de la nu importă care element al tradiției textuale". Un asemenea demers exclude "argumentarea, demonstrația, reflecția logică", ceea ce comportă "o revenire puternică la perspective metafizice - simboliste, înainte de toate". (22)

Nu înseamnă însă că demersul hermeneutic propriu-zis se reduce la colecția de imagini "poetice" rezultate în urma operației statistice efectuate. Într-o eră declarată a post-metafizicii, hermeneutica nu poate ocupa decât un loc central. Toate contribuțiile lui Heidegger, Gadamer, Rorty etc. sunt, în esență, contribuții notabile ale deconstrucției metafizicii occidentale. Devin însă tot mai explicite implicațiile ontologice ale discursului hermeneutic. Fără ontologie, avertizează Vattimo, hermeneutica ar fi doar o teorie a multiplicității schemelor conceptuale, ea însăși riscând să fie confundată pur și simplu cu una dintre acestea. După cum, pe de altă parte, a argumenta și a intui (*fühlen, einfühlen*) nu sunt termeni incompatibili. Ca, de altfel, nici adevăr rațional și autenticitate sau explicație și înțelegere. Gadamer însuși oferă în *Adevăr și metodă* un exemplu de "argumentare narativ-interpretativă" perfect coerentă. Concluzia pare a fi tot una de bun simț: "Noutatea și importanța hermeneuticii consistă, în definitiv, în afirmarea că interpretarea rațională (argumentativă) a istoriei nu e «științifică» în sensul pozitivismului și nici, cu atât mai mult,

pur «estetică»". (23) Aspectul acesta ultim al unui demers hermeneutic propriu-zis pare a fi confirmat și de Umberto Eco. Chiar și în "practicile interpretative mai mult sau mai puțin ezoterice" ale unor critici deconstrucționiști, "jocul hermetic nu exclude prezența de reguli pentru interpretare". (24)

De altfel, metafizica lui Blaga nu este o formă de "iraționalism" și nici o variantă de "estetism", cum a fost etichetată nu o dată. În mod constant gânditorul român s-a revendicat de la un trans-raționalism modern, ceea ce-l face compatibil cu multe dintre exigențele hermeneuticii actuale. Numai premisele sunt altele, ducând la dezechilibrul de-acum bine cunoscut în favoarea reconstrucției finale a propriei metafizici în termeni de sistem filosofic riguros și pertinent încheiat, prin care discursul însuși dă impresia că se închide hermetic în sine. Orientarea spre mister face din metafizica lui Blaga, inclusiv din aforistică, un exercițiu hermeneutic de nivel ontologic, nelipsit cătuși de puțin de o anume rigoare a gândului esențializat: "Filosofia mea este un fel de pozitivism al misterelor. Așa cum filosofia lui Mach este un pozitivism al senzațiilor, și cum filosofia lui Husserl este un pozitivism al esențelor." (25) Deocamdată, accentul se pune pe construcția sensului, care este nu *sensul unic*, ci adâncire ineputabilă a problematicului, într-un discurs fragmentar caracteristic, circular în esență și de expresie apăsător *aluzivă*, dar tinzând nu mai puțin spre o "concizie de epitaf", cum se exprimă singur într-un alt loc. (26) Logica adevărată, după Blaga, «*consistă în procedeele implicite ale gândirii, de natură foarte discretă*». Perspectiva metaforică a *gândirii rodnice* exclude dogmaticul, dar și discursul de tip argumentativ. Este de preferat ca silogismele să aibă o prezență mai mult *latentă, de nereمارcat* în chip explicit: "A gândi o idee până în ultimele consecințe implică evitarea plină de tact a silogismului. Altcum consecințele cu adevărat rodnice nici nu s-ar declara." (27) În sfârșit, cele mai *puternice* sugestii metafizice, care conferă realmente *forță* fragmentului aforistic, dar și un anume *patos* al autenticității, vin aproape exclusiv din sfera provocatoare a *ideilor negative*: atunci când scrie despre «plasticitatea morții», «demonia rădăcinilor», «Nimicul - o garanție», «geneza limbii», timpul ca "dimensiune a întineririi", «terapie negativă», nebunia lui Hölderlin sau despre «Plotin și Klages». Și asta, dacă ne mărginim numai la aforismele din *Discobolul*, din care am mai spicuit și acest arhetip - i-am putea spune - al intuiției demonice, la Blaga: "*Nemo contra deum nisi deus ipse*. - Nimeni și nimic n-ar putea înfrânge pe Dumnezeu decât Dumnezeu însuși". (28)

Chiar și "moralistul" Blaga, temă de neevitat într-un comentariu aplicat al aforismelor, e atașat demonicului, vocației luciferice. Creația nu e un dar al lui Dumnezeu, iar eventualul sentiment al vinei are un sens funciar ontologic, cum aflăm dintr-o *inscripție pe poarta rainului*: «Lumina naște vina». Cum *creația* precede morala, nu înseamnă că ea se substituie divinului. Spiritul creator demiurgic, asemeni Creatorului însuși, nu-și pune probleme de conștiință morală decât, eventual, la urmă. Oricum, nu-și ia dinainte precauțiuni morale. Premisa

creației umane, în sens ontologic, este un anumit raport dintre *adevăr* și *libertate*: "Cât timp nu suntem în posesia «Adevărului absolut», toți indivizii au un drept la libertatea creatoare de a-l căuta, fiecare în felul său."⁽²⁹⁾ Ca și în alte contexte de reflecție filosofică, primordial este pentru Blaga principiul vieții. Concepția kantiană despre posibilitatea unei morale autonome îi amintește "de visul unor Sfinți Părinți cari credeau că înmulțirea genului uman ar fi fost posibilă și pe o cale nesexuală". Sau, într-un alt aforism: "Imperativul categoric este numai scheletul moralei. Morala vie este organică, are carne, inimă, creier și viscere."⁽³⁰⁾

Cum vedem, lectura aforismelor se constituie, din orice unghi am porni, într-un discurs perfect coerent, la acest nivel explicit. Problema e în ce măsură este și legitimă o asemenea manieră de interpretare. Implicitul refuză, de regulă, transparența gândului explicit, într-o expunere de argumente mai mult sau mai puțin metodică. Într-o dispută cu Umberto Eco, Rorty încearcă "să facă lumină asupra diferenței între lecturi metodice și lecturi inspirate".⁽³¹⁾ Lectura metodică, în opinia lui Valéry, citat în intervenția sa de Rorty, aparține de regulă celor lipsiți de «apetit pentru poezie». În schimb, critica non-metodică, "inspirată", se caracterizează prin subiectivism. Opera, textul constituie mai mult un pretext pentru "pulsunile incontrollabile" ale cititorului, respectiv ale criticului. O asemenea critică "e rezultatul unei întâlniri cu un autor, un personaj, o tramă narativă, cu o strofă, un vers ori un tors arhaic, întâlnire ce a produs o schimbare în concepția pe care criticul o are despre sine însuși, despre propria capacitate, despre ceea ce vrea să facă el însuși din sine."⁽³²⁾ Dincolo de nivelul cam general și destul de plat al discuției, motiv pentru care nici nu intrăm în detalii, hermeneutica blagiană a misterului se revendică mai degrabă de la un mod specific de a crea și de a filosofa: un fel de experiment metafizic în care nu atât "adevărurile" la care ajunge contează, ci exercițiul în sine al gândirii în continuitatea lui neobosită. Fragmentarismul ține de însăși formula acestei gândiri fulgurante, concentrată *expressiv* la nivelul ideii intuitive. A citi niște texte de Blaga, aforismele în speță, înseamnă a le citi în lumina altor texte, iar contextul e desigur unul infinit, de fiecare dată. Orice interpretare devine o suprainterpretare, echivalentă cu un act de totalizare metafizică a sensului fundamental. Hermeneutica misterului ca «pozitivism al misterelor», cum formula Blaga însuși, este inepuizabilă. Desigur, o interpretare e cu adevărat interesantă "numai când e extremă", în raport cu orice "interpretare moderată, aceea care articulează un consens".⁽³³⁾ În concepția lui Umberto Eco, a interpreta înseamnă "a reconstrui intenția textului". Restul, adică în ce relație se află textul respectiv cu alte texte sau ce ascunde și ce reprimă acesta, e suprainterpretare. Wayne C. Booth folosește alți termeni, poate mai potriviți, *comprehensiune* (*understandig*) și *supracomprehensiune* (*overstandig*). Pentru o hermeneutică a misterului, la Blaga, fiind o hermeneutică de gradul întâi, de tip ontologic, s-ar putea folosi foarte bine chiar termenul heideggerian de *pre-comprehensiune*. Pe de altă parte, același Umberto Eco nu e de acord cu distincția prea netă operată adeseori între textele teoretice și cele creative: "Cred că Aristotel

a fost la fel de creativ cât Sofocle, iar Kant la fel de creativ cât Goethe. Nu este nici o diferență ontologică misterioasă între aceste două moduri de a scrie, în pofida a multe și ilustre «Apologii ale poeziei». Iar, în acest sens, "un text creativ este întotdeauna o Operă Deschisă". (34)

Conceput și "definit", uneori, ca *paroxism al inefabilului*, aforismul vine direct în atingere cu natura însăși a poeticului, se înrudește profund cu structurile intime ale germinării lirismului. Oarecum, aceeași tehnică a extazului le este comună, încât redactarea sub formă versificată a unui aforism, ca *Inscripție la izvor* ("Prin luturi, zgură și putregaiuri,/ prin elemente străbat./ Călătorule, aibi încredere în graiuri/ cum este al meu./ Nu sunt un zeu,/ Dar ies curat.") nu poate constitui pentru nimeni o surpriză.⁽³⁵⁾ Cu atât mai puțin un act, un exces de poetizare. Altundeva ni se sugerează că aforismul "are aer de evidență numai când exprimă o ipoteză a inimii". Dar și «poemele luminii» erau, la limită, tot niște ipoteze ale inimii, ale iubirii extatice care vitalizează misterele ("căci eu iubesc / și ochi și flori și buze ori morminte"): exerciții de virtualizare demonică a realului, cum le-am mai putea numi. Bineînțeles, înrudirea cu poeticul este una de natură ontologică, cu tot riscul literaturizării. Un risc - am văzut - mai mult potențial decât real, în cazul lui Blaga. La acest nivel, discursul nici nu pare măcar diferențiat și, în realitate, nici nu este diferențiat. În ambele modalități de expresie, prin definiție congenere, autorul oscilează între apologia virtualului și apologia esențelor. Virtualul se opune excesului de virtuozitate, supărător în sine, iar cultul esențelor apără de agresiunea periferialului și a decorativului. Și "virtuozitatea supremă" și abuzul decorativist rarefiază discursul, îl golesc de substanța lui vie, "ca o rană" (își dorește Blaga). Cuvântul însuși ar trebui să nu fie nimic altceva "decât o rană a tăcerii". Sintagma apare, neschimbată, și într-un poem: "Dar numai rană a tăcerii / e cuvântul ce-l rostim." (*Psalm*) Nu o dată, granița dintre aforism și poem, textual vorbind, e de-a dreptul insesizabilă: "Caracterul poetic al aforismului lui Blaga e uneori atât de pronunțat încât distanța ce-l desparte de poezia propriu-zisă dispare cu totul: *Despre iubire* a putut fi reluat, fără nici o modificare, ca strofă primă a poeziei *Începuturi*."⁽³⁶⁾ Ne-am fi așteptat, poate, ca reflecția autoreferențială poetică să-l preocupe mai mult pe Blaga în aforisme. Se pare însă că poetul nu agreea asemenea modalități prea explicite de discurs programatic. Sau, și când aparent le acceptă, le exhibă cu aceeași grație specific-aforistică: "Există gânditori lirici care țin să-și expună ideile cu orice preț într-o formă rațională, silogistică. Pentru aceștia sofismul devine un mod permanent de a se rosti. Recunoaștem totuși că ne găsim aci în fața singurei justificări ce se poate da sofismului."⁽³⁷⁾ Aceasta e, în fond, strălucirea, dar și slăbiciunea hermeneuticii imanent creative.

Dar hermeneutica misterului, la Blaga, reclamă și o omogenizare sau măcar o apropiere a modalităților de discurs, între timp diferențiate de-o manieră tot mai radicală.

Într-un fel, aforismul ține de un mod specific de a gândi, prin excelență fulgurant, prin care se revelează una din fațetele de adâncime ale spiritului creator. Poate, cu vremea, acesta se transformă și într-un simplu mod de a scrie, dar și atunci nu e ceva absolut lipsit de suport metafizic. "Aforismele cele mai valabile - se autoexplică autorul - au un accent de descântec. Ele sunt gânduri care vrăjesc." Oricum, aforismul se află, ca tip de discurs, într-un punct intermediar între eseistica filosofică și creația poetică. Substanța reflecției filosofice, la Blaga, dincolo de ideile și conceptele puse efectiv în circulație, pare a fi ceva de natura imponderabilului, încercând să acopere de fapt *ruptura*, prăpastia "dintre noi și Tot". Sistemul filosofic tetralogic, oricât de impozant în alcătuirea lui finală, dar și fiecare eseu ori capitol în parte, e o "construcție" clădită din imponderabile: un amestec de arhitectură abstractă severă și îngrămădire de gânduri fulgurante, în care triumfă, într-adevăr, "paradoxia lapidară, izbitoare, plastică". Pentru o clipă miniaturalul și grațiosul, de o parte, și zidăria solemnă conceptuală, de alta, se întâlnesc din nou în procesul, altfel temerar, al deconstrucției și reconstrucției metafizicii: un fel de «arabescuri în jurul substanței»; totuși, mai mult decât simple arabescuri. Mai ales registrul conversiunii misterelor este același pentru poet și filosof: "În sens metafizic, această cunoaștere (cunoașterea luciferică - n.n.) e o imensă apologie a misterului existențial. Ceea ce numim «cunoaștere» e, ontologic vorbind, de fapt o transmutare, o «convertire apologică» a misterelor."(38)

Chiar și *Experimentul și spiritul matematic* - lucrare tardivă, oarecum mai specială, de vădită orientare și rigoare epistemologică «pozitivistă» și, deci, prin forța lucrurilor, mai "seacă", e scrisă *altfel*. Întâlnim destule pasaje scilicet, care dau strălucire și adâncime metafizică ideii, altfel destul de abstractă, a reflecției propriu-zise, minată de clișee și numeroase repetiții supărătoare. Tocmai aceste insulițe scânteietoare de sens și de vibrație metafizică ne amintesc că cel care a scris textul respectiv - e drept, în timpuri deloc favorabile metafizicii - e, totuși, Lucian Blaga. Filosoful, "metafizicianul-artist" cum i-am mai spus, după formula lui Nietzsche, începuse realmente în forță, depășind la un moment dat epoca. Dar aceasta, parafrazându-l pe Wittgenstein, îl va ajunge curând, cu brutalitate, din urmă.

Note:

1. George Gană, în prefața la *Elanul insulei. Aforisme și însemnări*, pref., text stabilit și note de George Gană, ed. îngr. de Dorli Blaga și George Gană, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977 [Colec. « Restituiri »], p. 5.
2. Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, ed. îngr. de Dorli Blaga și Ion Maxim, cuvânt înainte de Henri Wald. Timișoara, Editura Facla, 1974, p. 142 [Mai concentrat, aceeași idee apare într-un aforism, «*Existențialismul moluștelor*», din vol. *Elanul insulei*, ed. cit., p. 102]
3. Ibid., p. 134.

4. Ibid., p. 135.
5. Ibid., p. 138.
6. Gianni Vattimo, *Oltre l' interpretazione. Il significato dell' ermeneutica per la filosofia*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994, p. 97.
7. Ibid., pp. 98 – 100.
8. Ibid., p. 102.
9. Ibid., p. 102.
10. Ibid., p. 104.
11. Umberto Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*. A cura di Stefan Collini. Edizione italiana a cura di Sandra Cavicchioli. Milano, Bompiani, 1995, p. 73 [Cambridge University Press 1992]
12. Gianni Vattimo, *op. cit.*, pp. 121 – 122.
13. N. Bagdasar, *Teoria cunoștinței*, ed. a II-a, București, Casa Școalelor, 1944, p. 356
14. Ibid., p. 362.
15. Lucian Blaga, Trilogia valorilor. *Știință și creație, Gândire magică și religie, Artă și valoare*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946, p. 190.
16. Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 111.
17. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 605.
18. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism. Avangardă. Decadență. Kitsch. Postmodernism*. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin. București, Editura Univers, 1995, p. 190 și pp. 192 – 193.
19. Apud Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 203.
20. Destul de ambiguă, și o reflecție ca aceasta: "- Psihanaliza, dacă și-ar fi expus teoriile și opiniile cu un pic de autoironie, s-ar fi apropiat de adevăr neasemănat mai mult decât s-a apropiat." [*Elanul insulei*, ed. cit., p. 95]
21. Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 123.
22. Ibid., p. 127.
23. Ibid., p. 136.
24. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 73.
25. Lucian Blaga, *Elanul insulei*, ed. cit., p. 74.
26. Ibid., p. 43 și p. 74.
27. Ibid., p. 65.
28. Ibid., p. 30.
29. Ibid., p. 180.
30. Ibid., p. 229.
31. Richard Rorty, *Il progresso del pragmatista*, în vol. *Interpretazione e sovrainterpretazione*, ed. cit., p. 130.
32. Ibid., p. 131.

33. Jonathan Culler, *In difesa della sovrainterpretazione*, în vol. *Interpretazione e sovrainterpretazione*, ed. cit., p. 134.
34. Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 168 – 169.
35. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 133.
36. George Gană, în *Elanul insulei*, ed. cit., p. 262 [nota nr. 48]
37. Lucian Blaga, *Elanul insulei*, ed. cit., p. 155.
38. Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Lucian Blaga*, București, Cugetarea - Georgescu Delafras S. A., 1944, p. 35.

DINSPRE *CERCHIȘTI* SPRE *OPTZECIȘTI*, CU CORNEL REGMAN

Alexandru CISTELECAN

Abstract

The literary critic Al. Cistelean doesn't share the opinion most critics do, when discussing the "critical spirit" of the members of the Sibiu Literary Circle. He certainly "swims against the tide" when asserting that the most prominent figures of the Literary Circle, from Șt. Aug. Doinaș, Eugen Tudoran and Nicolae Balotă to Ion Negoitescu don't have "critical spirit", in the most orthodox meaning of the concept. The arguments don't fail to sustain the critic's main statement. From the very beginning, more precisely *The Manifesto of the Literary Circle*, the critics named above proved to have more "visionary spirit" than "critical spirit", which means that their projects were quite ambitious and aimed to change the face of the Romanian culture, not only that of the critical discourse. Although they believed in the necessity to give Romanian culture an axiological profile, the literary criticism they professed was more hermeneutic than axiological. The only critic who didn't fall in the trap of excessive hermeneutic criticism, according to Al. Cistelean, is Cornel Regman who fits in this "enthusiastic and pathetic" family picture as well as "the nut in the wall".

Keywords: Sibiu, literary circle, criticism, visionarism, aestheticism

Spiritul critic și cerchiștii

Nu sînt, firește, singurul care va fi remarcat delicatețea prepoziției din titlul colocviului nostru, suavitatea neutră a aceluia *la* prin care Cercul literar intră în relație cu spiritul critic. Acest *la* din „Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu” e destul de îngăduitor, întrucît nici nu postulează existența acestui spirit, nici nu impune vreo cotă anume, ci-i permite doar posibilitatea de existență și manifestare. Vine de la sine că respectul față de tema colocviului a orientat opțiunile participanților (totuși, doar în majoritate, nu în unanimitate, căci s-a vorbit și de *poetul* Doinaș și de I.D. Sîrbu) înspre partea exegetică a cerchiștilor și înspre activitatea teoretică și critică a acestora. S-ar putea chiar spune că opțiunile s-au focalizat asupra lui Ion Negoitescu, simțit, desigur, ca principal purtător al acestui spirit, de nu ca simbol al criticismului cerchist. Se-nțelege că spiritul critic al cerchiștilor a fost găsit, a fost identificat în cîteva din ipostazele sale și descris în cîteva din acțiunile sale. Tocmai de aceea îmi vine greu să enunț fără ezitări și muștrări (de conștiință critică) observația principală de la care voi porni. Dar cum n-am încotro, dacă tot am ajuns aici, voi spune din capul locului că, în realitate, Cercul literar n-a avut spirit critic; mă grăbesc să adaug, ca să nu pară un simplu afront, că a avut, în schimb, ceea ce aș numi spirit vizionar (și toată lumea știe – și e și de acord – că nu există spirit vizionar fără spirit critic). Concluzia

pe care o voi trage chiar de pe acum e că tocmai ceea ce păreau să aibă mai mult – adică spirit critic -, cerchiștii nu au prea avut.

Desigur, voi lua acest concept (dacă e) – de „spirit critic” – într-un sens mai tare, mizînd pe un miez ireductibil negator. Nu voi identifica (nu îndrăznesc) spiritul critic cu spiritul de negație, dar îl voi așeza pe acesta din urmă în miezul celui dintîi. Măcar ca dialectică: întîi negația și apoi construcția. N-am făcut cu asta nici o viteză în contra spiritului critic cerchist; dimpotrivă, abia dacă l-am descris, caricatural, în mecanismul lui de acțiune, așa cum se vede el din actul de naștere al Cercului. *Manifestul...* cerchist are o structură clasică de manifest: întîi neagă (vechile valori sau realitățile prezente) și apoi afirmă (noile intenții de valori). Emfaza lui e maioreșciană, căci manifestul se angajează de-a dreptul în bătălia pentru „sensul în care trebuie îndreptată tînăra noastră cultură”. [Ion Negoitescu, *În cunoștință de cauză*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 6] E vorba, prin urmare, de o critică de direcție, de un proiect „maioreșcian” în care e implicată necesar și partea negatoare, cea „în contra direcției de azi”. Și desigur că ea există, cu o retorică nu chiar atît de fulminantă ca a lui Maioreșcu, dar nici cu mult mai blîndă. Dar ce ținte își aleg cerchiștii pentru a le da jos? Căci eroismul unei schimbări a sensului culturii române presupune bravura unei negații substanțiale. Or, aici, eroismul cerchist trage, de fapt, asupra unor ținte gata căzute – și căzute de destulă vreme. El e un eroism de paradă, de vorbe, simplă retorică de revoluție. Prima țintă e „sămănătorismul” și recrudescența sa din anii războiului, văzută ca adevărat cataclism: „suntem în plin paroxism al acestei crize și opinia publică pare contaminată”, [Idem, p. 9] clamează *Manifestul*. Sămănătorismul, har Domnului, își dăduse duhul și a mobiliza contra lui la 1943 era mai degrabă act de viteză gratuită, fără riscuri (altele decît cele derivate din eroismul consumat pe mai nimic). Că-n chiar acei ani el trecea printr-o recrudescență, se poate înțelege de ce. Jalea de plai și exaltarea de meleag puteau fi teme și atitudini motivate de situația în care se găsea țara (ar fi fost, pentru literatură, o pată de conștiință să nu participe la drama generală; că n-a făcut-o pe placul junilor cerchiști poate fi o rușine, dar mult mai mică decît dacă n-ar fi jelit deloc). Mult mai excentrică putea părea în context – și a și părut – ocupația de artă pură, „studiul estetic” sau cel „aplicat fenomenului artistic”, „cu specialitate în literatură”. [Ibidem, p. 8] Nu-i de mirare că vor fi numiți „estetiști”, căci chiar asemenea paradă făceau. Discipolii ardeleni ar fi putut auzi chiar de la maestrul lor că-n vremuri de acest fel muzele trebuie să tacă; e ceea ce a făcut chiar Lovinescu în timpul primului război, îndemnînd și pe alții. Dar dincolo de izbucnirea sa conjuncturală, cu motivații ce pot fi admise și cu rezultate ce pot fi judecate și fără și cu clemență, sămănătorismul nu mai era o țintă demnă de a fi doborîtă din nou. A trage cu toată convingerea și cu toată setea asupra ei însemna a da glas unei simple exaltări fără riscuri. Ținta era de multă vreme la pămînt.

Și mai puțin eroism se cuvenea subspeciei ardeleni a sămănătorismului, pășunismul (cum zice Doinaș că l-ar fi botezat Radu Stanca). [Ștefan Aug. Doinaș, *Poezie și modă poetică*, Editura Eminescu, București, 1972, pp. 107-108]. Că ardelenii jeleau de plai și cultivau iredenta lirică e numaidecât de acceptat; ar fi fost de mirare să n-o facă. Dar și ei se mai emancipaseră de sămănătorism (dovezi erau măcar Blaga, Rebreanu, dar și alții) și scăpaseră de obsesia literaturii „regionale și *specifice*”, de care manifestul îi acuza scurt. [Ion Negoïtescu, *op. cit.*, p. 9] „Noul val de sămănătorism care pîrjolește țara întreagă” [Idem, *ibidem*] (de fapt, doar provincia) era spaimă dilatată catastrofic, iar primejdia de a deveni „o permanentă” [Idem, p. 10] era invenție de angoasă. În cel mai bun caz, așadar, revoluția „maioresciană” pornită de cerchiști era o adaptare locală, întârziată, a luptei „istorice” duse de Lovinescu în contra sămănătorismului (pe care el, totuși, îl îngăduise la ardeleni). Dar localizarea anti-sămănătorismului și „o cât mai grabnică liberare din crusta anacronică a sămănătorismului specificist” [Ibid, p. 11] a literaturii ardeleni nu reprezentau cauză de revoluție. Implicit, desigur, trebuia să se revină la principiile disociate de pe vremea lui Maiorescu și să se treacă la urbanizarea literară, amîndouă idei active cu ceva ani în urmă, cînd le mînuia Lovinescu. Proiectarea ca „ramură tînără a spiritualității continentale” [Ibid., p. 12] relua și ea o exigență maioresciană, dar, ce-i drept, dusă mai departe, spre radicalitatea antilocalistă. Una peste alta însă, țintele erau căzute cu toatele și doar retorica pornită contra lor mai putea părea vitejească; nu și acțiunea critică. Din această perspectivă, așadar, spiritul critic cerchist se luptă cu fantome reanimate chiar de el și *ad hoc*; iar cum fantomele sînt, de regulă, din trecut, și cerchiștii se străduiesc să refacă o luptă deja dată, hotărîți s-o mai cîștige o dată. Exaltarea critică e mult mai mare decît acțiunea critică în sine. Firește că exaltarea critică presupune ca materie de exaltat spiritul critic, dar cum acesta și-a inventat la cerchiști ținte facile nu rămîne decît că el a ales să se exercite ca retorică.

Se vede și din *Manifest* – și se va vedea pe parcurs tot mai pregnant – că cerchiștii năzuiau la o reorientare nu doar a literaturii, ci chiar a culturii, ca ansamblu, ba chiar a spiritualității românești. Dar miezul acestei porniri reformiste (implicit, desigur, critice) îl constituie întotdeauna literatura. Proiectul cerchist de la literatură pornește și se extinde apoi spre cultural și spiritual. Tocmai de aceea e important de văzut, mai întîi, partea literară a proiectului. Pe această parte, cerchiștii aveau – zice Doinaș [În studiul *Radu Stanca și spiritul baladesc*, din vol. *Poezie și modă poetică*, pp. 106-112] într-o recapitulare de mai tîrziu – două obiective de lichidat: pe de o parte, „pășunismul”, pe de alta – „purismul”. Pășunismul lui Doinaș e mai extins, conceptual, decît sămănătorismul din *Manifest*, incluzînd și „trăirismul”, adică „acel gen de lirism care-și face un titlu de noblețe din strigătul necontrolat, din materia unei afectivități directe, neprelucrate artistic, în numele unei sincerități care nu putea să fie – și n-a fost niciodată – criteriul de evaluare a unei poezii”. [Idem, p. 107]. E o nuanță importantă – și o extensie semnificativă – întrucît mută obiectivul de pe o manifestare circumstanțială și locală de artă, pe o dispută tipologică a discursurilor. Victima acestui refuz devine toată

poezia de spontaneitate, tot „primitivismul” liric, tot „autenticismul” brut. Nu e, însă, sigur că Doinaș avea mandat pentru această extindere și că ea nu reprezintă un abuz în cauză personală. În orice caz, poetica cerchistă e contra chiotelor și lacrimogeniei, optând pentru corelativ și pentru dimensiunea reflexivă a stărilor. În rest însă, chiar și în viziunea lui Doinaș cerchiștii se luptau cu două fantome, întrucât nu doar „pășunismul” devenise un *revenant*, ci și „poezia pură”. Mai reală – în sensul că putea fi efectivă – rămîne confruntarea tipologică și „resurecția baladescă” în calitatea ei de răspuns specific. Resurecția ducea poezia nu doar la revificarea unei forme „istorice”, ci și la recondiționarea sincretismului de fundament al literaturii. Dar oricâtă „actualizare” ar fi propus renașterea baladei, rămîne fapt că proiectul e o întoarcere în timp, o „retro-revoluție”. Demonstrația de virtuozitate în domeniul baladesc a cerchiștilor nu scoate balada din condiția ei muzeală. Nici poezia cerchistă nu înfruntă istoria poeziei cu spirit critic – înțeles ca „sinteză generală în atac”; și ea se mulțumește cu ajustări de conjunctură și cu proiecte de restaurație. A flutura flamura baladei ca noutate de artă a fost, desigur, o excentricitate, dar nu mai mult. Asta în privința negărilor de artă ale cerchiștilor, toate exersate asupra unor ținte deja destrămate.

Partea „pozitivă”, partea de propunere constructivă, e mult mai substanțială decît cea negativă în morfologia combativă a cerchiștilor. Firește că fiecă propunere „constructivă” se revendica de la constatarea unei carențe, deci de la o sancțiune critică. Dar ce propun – cine știe cît de serios?! – cerchiștii sînt simple himere. Rechimizarea spiritualității românești, astfel încît aceasta să se deschidă spre tragic, și „neo-clasicizarea” culturii românești, astfel încît aceasta să acceadă la o structură – prevederi ale proiectului *euphorionist* -, nu sînt obiective, ci pure fantasme ale nostalgiei de mare cultură. Cum ar veni, utopii de cabinet, dar nu acțiuni de pus în lucru.

Asta se petrece, pe scurt, în planul mare al proiectelor cerchiste: ținte căzute asupra cărora se trage din nou și himere care animă nostalgia. La acest palier, spiritul critic cerchist e curată iluzie de sine.

Rămîne, însă, șansa manifestării lui în domeniul strict al literaturii, unde cerchiștii s-au și ilustrat, nu numai în primul, dar și în al doilea rînd.

În orice caz, producția de comentarii literare e impresionantă; la ea au contribuit nu doar exegeții, ci și poeții. Doinaș în primul rînd, unul din cei mai substanțiali și subtili experți în arta poetică. Critica lui Doinaș, foarte aplicată interpretativ, foarte „hermeneută”, se bizuie pe principiul solidarității dintre poet și cititor. În cazul său, e vorba însă de o solidaritate aparte. Pentru Doinaș, o poezie își arată complexitatea și profunzimea în funcție de cultura cititorului. Desigur că așa e. Și desigur că Doinaș a fost cel mai cult cititor de poezie din ultima jumătate de veac (cel puțin). Numai că Doinaș se folosea, de fiecare dată, de toată cultura lui pentru a descifra complexitatea unei poezii. Or, de aici derivă întotdeauna la el un

proces de „suprainterpretare”, de natură să facă obeză complexitatea poeziei. Interpretul, de fapt, trebuie să fie exact atît de cult cît e poezia; nu mai mult, dar nici mai puțin. Doinaș fiind întotdeauna mai mult, a introdus o generozitate hermeneutică și unde nu era cazul. Dacă nu lipsă (sigur nu), măcar limită a spiritului critic (limită înspre generozitate) se vede aici.

Spirit mai degrabă „hermeneutic” decît strict „critic” relevă atît Eugen Todoran cît și Nicolae Balotă. Cel dintîi s-a și dedicat, aproape exclusiv, hermeneuticii literare, cu rezultate impresionante (și pe o parte și pe alta, calitativ și cantitativ). Nu-ncape vorbă că interpretările lui resping alte interpretări, dar mai niciodată nu avem de-a face cu o expertiză axiologică diferită. Dacă nu există interpretare fără spirit critic, ba nici fără evaluare, nu-i mai puțin adevărat că judecățile de valoare ale lui Eugen Todoran sînt deja făcute; ele sînt doar reconfirmate, re-demonstrate, ceea ce, orișicît, reduce din impactul spiritului critic; exercițiul interpretării scapă de o grijă și poate deveni pură euforie hermeneutică.

Lucrul e valabil și pentru Nicolae Balotă, deși nu fără nuanțe. Nicolae Balotă a făcut critică literară directă, chiar critică de întîmpinare. Dar chiar și cronicile sale literare (nu lipsite de obiecții), demareză aproape imediat spre operații hermeneutice. Și Nicolae Balotă sare spre a doua instanță a criticii, adesea peste cea dintîi, care implică judecata operei. Oricum, se simte în largul său abia acolo, abia în cîmpul vast al hermeneuticii, unde legăturile operei se pot face de-a lungul și de-a latul istoriei și unde dimensiunile ascunse ale acesteia pot fi date în vileag prin asociații cît mai îndepărtate.

Rămîne, desigur, să ilustreze spiritul critic (literar) al Cercului Ion Negoîtescu (Radu Enescu a scris incidental despre literatură, deși a făcut teoria „spiritului critic”; dacă am scoate însă definiția dată de el acestui spirit și am confrunța-o cu „opera” critică a cerchiștilor, ne-ar rezulta prea repede că nu se armonizează. Ovidiu Cotruș e, și el, în materie, un teoretician, dublat de un hermeneut, în cîmpul practic). În cazul său e limpede că s-ar putea vorbi mai degrabă de un exces de spirit critic (păstrînd miezul negator) decît de o debilitate a acestuia. Asta cel puțin luînd în calcul *Istoria literaturii române* [Editura Minerva, București, 1991] și *Scriitori contemporani* [Editura Dacia, Cluj, 1994], ambele opere care răresc cu severitate rîndurile valorilor românești. Judecățile sînt aici drastice și interpretarea merge în folosul lor (nu cred că și invers, deși ar fi mai potrivit). Și totuși...

Am auzit și din partea negologiei din zilele trecute că Negoîtescu practică un tip special de critică, numit în mai multe feluri. Cam toate felurile converg spre ceea ce aș numi o „critică orgasmică”. E o critică, în fond, de identificare, și încă de tip beatitudinal; o critică de entuziasm interpretativ și empatic, prin care Negoîtescu realizează, probabil, visul lui Susan Sontag de a trece de la simpla critică literară la „erotica” literară. E o critică „simțualistă”, senzuală, de voluptate (care nu se sfiește, desigur, de extazele spirituale), o critică, pe scurt, de „momente” savuroase. La Ion Negoîtescu nu contează mai niciodată

opera ca întreg neamputabil, ci doar versul, expresia, sintagma fericită a acesteia, „accidentul” fericit; fragmentul de entuziasm creativ, fragmentul care incită la entuziasm empatic și interpretativ. Nu e vorba de o critică richardiană, care explorează strict obsesiile ascunse în profunzimi și dă pe față un alt poet, ci de o critică-fluture, care se oprește doar asupra secvențelor de voluptate. E, deci, o critică de fragment, care manipulează opera în folosul imediat al voluptății, al juisării. Ea atentează programatic la organismul operei, pe care-l tratează fără scrupule. În acest sens, fenomenele literare nu pot decât să scape iar „monografiile” să se eufemizeze. Judecățile se scindează dramatic: cele care privesc ansamblul sînt de altă categorie decît cele care vizează fragmentul. Spiritul critic își permite, la Negoîtescu, prea multe libertăți față cu opera. Și în primul rînd libertatea de a o fragmenta. Nu cred că e o libertate permisă. În orice caz, nu cînd e metodică, excesivă. Și nu cînd inversează relațiile din interiorul operei, punînd ansamblul în subsidiaritatea fragmentului.

Neamțul în Bulgaria

Cam ca neamțul în Bulgaria se potrivește Cornel Regman, cu spiritul său de zeflemist, între ceilalți cerchiști, cu toții, în fond, niște patetici (cu toții, dar cu mari excepții, firește: măcar I. D. Sîrbu). Patetici chiar și în partiturile funambulești, interpretate nu doar cu rigoare, dar și pe un fond de tragism calculat, astfel încît jocul de artă să nu atingă niciodată chiar pura gratuitate și să iasă din circuitul de responsabilitate. E vorba, desigur, de un patetism structural, de o substanță romantică asumată, dar de unul ferit, în cele mai multe cazuri, de retorismul care duce spre pozele patetice (altminteri decît caricate cu știință). Chiar și cînd e jucăușă, poezia lor se joacă în interiorul gravității. Ludica sibiană e solemnă, articulată, cu reguli drastice și scrupulos îndreptată spre finalitatea simbolică. Ea nu e atît o formă de joc, indiferent de ce tip, cît o formă de reflecție, o modalitate a meditației cu răspundere, nu deresponsabilizată. Cerchiștii, oricît de „esteți”, nu fac artă pentru artă, ci artă cu deschidere spre existențial, spre participare. Jocul cerchist nu e decît o bonomie a gravității, o deritualizare aparentă a solemnității și o decomprimare a patetismului; dar lucrurile cu care el se joacă sînt „fundamentale” (e vorba, în fond, de un joc de fundamentaliști) iar ținta lui nu e mai prejos – și nici mai mică - decît cea a seriozității. Ironia cerchistă, mereu în pereche cu patetismul, e iremediabil ambiguă, fiind simultan de ambele feluri calificate de Radu Enescu în *Critică și valoare*. Ea e și *ironie socratică* (adică, „axiologică”, îndeplinind „o funcție etică”) și *ironie romantică* (adică, „în mod nepermis, ontologică” și degenerînd astfel „într-un estetism libertin care fuge de angajare și răspundere”). [Radu Enescu, *Critică și valoare*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 127]. Estetismul cerchist nu fuge de misiune; din contră; ceea ce rezultă e, probabil, un fel de estetizare a responsabilității, dar nicidecum o dezangajare.

Nici propriii lor exegeți, de altminteri, nu i-ar fi lăsat să consume rezervele de artă pentru gratuitate; toți cerchiștii exegeți pretind artei să treacă *dincolo* de artă, să satisfacă valențe mai complexe și exigențe mai profunde decât cele strict reductibile la estetică. Această supra – sau extra-literalitate e ceea ce a mai rămas din misionarismul ardelenesc al artei. Iar cum comandamentele de artă sînt undeva mult deasupra, curgînd din misiunea spirituală, și criteriile de judecată și interpretare se vor revendica de mai sus, făcînd din critica literară propriu-zisă doar un moment al desfășurătorului hermeneutic. Într-un fel, arta – literatura, în speță – le folosește cerchiștilor doar de pretext, căci ei nu fac critică literară, ci un fel (mai multe feluri, de fapt) de critică trans-literară. Cu excepția lui Cornel Regman, nu numai singurul critic (literar) dintre cerchiști, dar și singurul cu strict spirit critic și nimic mai mult.

Gelu Ionescu îl consideră, în *Dicționarul esențial al literaturii române*, [Editura Albatros, București, 2000, pp. 719-721] „cronicar prin excelență”, cu „alergie la teoretizare” și predispus mai curînd la o critică „descriptivă decât analitică”. Un „umorist al criticii” care transformă „operele în păpușile unui teatru critic de marionete” îi rezultă el lui Nicolae Manolescu [*Literatura română postbelică*, III, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 111], în vreme ce Gheorghe Grigurcu îl vede ca pe „o conștiință satirică”. [*Critici români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 290] Destul să mai consemnăm că în *Dicționarul general* [*Dicționarul general al literaturii române*, P-R, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, pp. 577-580] Mihai Iovănel îi consideră critica apreciabilă mai degrabă ca „spectacol literar”, dar nu uită să o acuze de o permutare perversă, în cadrul căreia „esențialul /.../ ține de accidental”. Oricît de diferite, sînt opinii convergente, toate apropiindu-se de portretul unui cîrcotaș rezolut, al unei lelițe iremediabile. Și ce e, mă rog, spiritul critic, în forma lui pură, altceva decât spirit de leliță?! Bîrfă permanentă, negație la orice, dacă nu la „esențial” măcar la „accidental”?! Departe de orice entuziasm spontan specific tuturor celorlalți experți în litere de la Cerc, la Regman spontaneitatea (absolut irepresibilă) se manifestă ca strîmbătură, ca obiecție imediată, instinctivă; ca maliție care-și inventează și arta și pretextele (acestea din urmă mai rar, căci nu e nevoie). Regman nu poate fi „generos” decât dacă se chinuie anume pentru asta; și nici atunci, de fapt, nu reușește. Las’că stilistica pozitivului e pentru el un handicap aproape insurmontabil, dar și laudele cele mai patente sînt simple aparențe. Chiar dacă ele sînt profesate, aproape exclusiv, pe seama cerchiștilor (sau afinilor). În cazul lor, Regman practică, prea evident chiar, ceea ce Zarifopol numea „critica mamițelor”, trecînd cu vederea – sau minimalizînd – scăderile și exaltînd orice posibilă – fie cît de virtuală – calitate. Asta în vreme ce, pe seama altora, e destul să dea peste cine știe ce detaliu nepotrivit ca să facă din el o catastrofă decisivă. Dar spiritul de maliție abuzivă răzbate și de sub laudele cele mai intenționate.

Iată, bunăoară, cum primește Regman *Istoria literaturii române* a lui Ion Negoițescu. Să notăm mai întii că e foarte nemulțumit de primirea făcută de restul criticilor, sub mîna cărora

Istoria... „a fost discutată chițibușărește, în loc să i se vadă noutatea cu care vine, bogăția de sugestii cu care contribuie la înnoirea perspectivelor”. [Dinspre „Cercul Literar” spre „optzeciști”, Editura Cartea Românească, București, 1997, p. 84] Dacă era cineva care n-avea drept să facă asemenea întâmpinare cu reproș celorlalți critici, atunci acesta era chiar Cornel Regman. Pentru că Regman chiar acest tip de critică, strict *chițibușărească*, îl cultivă. Nu prea vād cum le-ar putea refuza altora să facă ceea ce el face cu admirabilă și excesivă consecvență. Căci înainte de a apuca să atace frontal problematica unei opere (ceea ce adesea nici nu se mai întâmplă), fie că e vorba de sfera construcției, fie de cea a atitudinilor sau ideilor, Regman alcătuieste un baroc dosar de mărunțișuri, tratînd opera ca un chițibușar atroce. Cel mai la îndemînă e să înceapă cu un ritual filologic (să zicem), cu o listă de cuvinte și expresii care nu sînt în regulă. Acest ritual – de obicei saturat de artă corosivă – dă apoi tonul întregii interpretări, chiar dacă observațiile „filologice” se dovedesc pure scăpări de atenție. Să admitem însă că măsura de critică cu chițibușuri e potrivită în afara Cercului, înăuntrul lui operîndu-se cu altă măsură; o măsură mai substanțială, potrivit cu care lucrurile rezultă, regulat, mai bine făcute. Cu această măsură mare e judecată și *Istoria...* lui Negoîtescu, operă ce reiese de îndată „paradoxală și surprinzătoare” (ceea ce e bine); dar pentru ce reiese ea așa? Deoarece „cele mai sesizante capitole nu sînt nici pe departe cele consacrate poezilor (iar asta „la un critic împătimit de poezie, recunoscut pentru finețea gustului și harul nuanțării prin cuvînt”) ci prozatorilor în accepția cea mai largă a termenului”. [Idem, p. 19]. Nu-mi pare a bună o asemenea observație, oricît ar fi ea dedicată unei calități-surpriză. Dacă nu de alta, măcar pentru că decade din rangul întîi al performanțelor *Istoriei...* tocmai prima calitate a lui Negoîtescu. Lucrurile au însă bună rațiune, fiind vorba de „un caz de consecvență”, „o consecvență de astă dată metodologică” („și în același timp fatalitate”). [Ibidem, p. 20]. Cum lucrează aici consecvența conjugată cu fatalitatea? Oarecum interesant, întrucît, zice Regman, „comentariul analitic la versuri și tehnica fragmentarismului sunt, în sine, mai puțin propice sintezei, în timp ce proza /.../ înlesnește și chiar invită privirea sintetică să se fixeze”. [Ibid.] Să lăsăm virtuțile prozei să se dezvolte cum vor și să vedem ce obiecții se ascund sub lauda de consecvență cu fatalitate. Pe cît îmi pare Regman consideră critica lui Negoîtescu una de „versuri”, bazată de fragmente – și are toată dreptatea. Or, firește că nu se poate scrie o „istorie” cu asemenea metodă, care scapă, dacă-i consecvență, cu sau fără fatalitate, toate fenomenele. E drept că nu-i o observație „chițibușărească”, dar nici la lauda *Istoriei...* nu poate contribui. Mai grave observații nici nu cred că i s-au adus acestei istorii – și nici nu mai era cazul. Astea sînt, de fapt, cele mai clare dovezi ale spiritului critic malițios în acțiune: tocmai cînd se străduiește să fie mai binevoitor, Regman se dovedește mai sever. Nu doar că Regman are spirit critic, dar are unul mult mai puternic decît orice tentativă de a-l manipula prietenește.

Ceea ce nu înseamnă, firește, că asemenea ispite absentează. În *Dinspre „Cercul Literar” spre „optzeciști”* ele sînt, dimpotrivă, chiar privilegiate. Cartea nu se bazează pe vreo filosofie a

punții dintre cele două nuclee (sau fenomene), și nici pe una a transferului de valori ori simboluri structurante. E confecționată pur și simplu din comentarii dedicate cerchiștilor și optzeciștilor, fără vreo cauzalitate de proiect. Dar cele două reprezintă, probabil, „insulele” de simpatie ale lui Regman. Simpatia e vădită și în comentariile optzeciste, nu doar excesivă în cele cerchiste. Optzeciștii sînt tratați cu simpatie, dar fără empatie, în vreme ce pentru cerchiști empatia funcționează și cînd lipsește; optzeciștii sînt simpatizați cu condescendență, cerchiștii admirați fără limită. E mai bine, în critica lui Regman, să fii un cerchist mediocru decît un optzecist de prim rang. Cel mai grozav optzecist e mai neînsemnat decît cel mai neînsemnat cerchist. Sau, cum să zic, mai neîmplinit. Limita maximă la care pot ajunge optzeciștii e să manifeste „virtualități”, în vreme ce, evident, cerchiștii le-au actualizat pe toate cu onoare. Pînă și la Cărtărescu, în *Levantul* – deși carte admirată – se „dezvăluie potențialități de expresivitate nebănuite” [Ibid., p. 112], nefiind de tot sigur dacă s-au și actualizat. Ezitarea în fața admirației ține, desigur, și ea de excesul de spirit critic. Dacă celorlalți cerchiști acesta le-a lipsit, lui Regman i-a prisosit.

REPREZENTĂRI ALE IMAGINARULUI ÎN AVANGARDA POETICĂ ROMÂNEASCĂ

Iulian BOLDEA

Abstract

In Romanian poetry, the avant-garde is nothing else than the sign of an impetuous need for change. A mental change, a literary techniques change, a change in the order of values. And the writings of Ilarie Voronca, Ion Vinea and Geo Bogza genuinely reveal such a need for change on the level of language, artistic mentality and the horizons of imagery. The innovating action of the avant-garde, even though „shocking” or violent to the habits and expectancies of a comfortable reader, has nevertheless been a purifying one. The avant-garde assumed exactly this role: to refuse compromise, to un-mysticize any common place or aesthetic canon, to initiate a radical innovation in the poetic language.

Keywords: avant-garde, surrealism, constructivism, dada, protest

Introducere

Avangardismul nu poate fi înțeles în mod eficient decât ca un fenomen literar de ruptură, schismă și radicalitate. Desprinderea de tradiție se efectuează, în cazul avangardismului, într-un mod violent, în numele noutății absolute și al sincronizării cu datele civilizației moderne trepidante. Toate orientările de avangardă (futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul) au, cel puțin ca punct de plecare, o reacție netă, polemică, chiar virulentă, la adresa tradiției. Literatura trebuie pusă, cred scriitorii și artiștii avangardiști, pe un fundament cu totul nou, pornindu-se de la zero, punându-se, așadar, între paranteze tot ceea ce vine de la tradiție, de la experiențele deja consumate, care sunt, așadar, datate, clasificate. În *Manifestul Dada* din 1918, Tristan Tzara formulează cu evidentă și chiar cu vehemență aceste postulate ale avangardei: “Nici un pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranța unei umanități purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alții în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare își făurește arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și de spasme fertile (...). Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei care sunt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nici o teorie (...). Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curățăm (...). Abolirea memoriei: Dada; abolirea viitorului: Dada; credință fără

discuții în orice zeu produs imediat al spontaneității: Dada (...). Libertate: DADA DADA DADA, urlat de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe: VIAȚA”. Oricât ar părea de paradoxal, avangarda își extrage, cum observă Matei Călinescu, “toate elementele de la tradiția modernă, dar, în același timp, le dinamitează, le exagerează și le plasează în contextele cele mai neașteptate, făcându-le aproape de nerecunoscut”. Suprarealismul, de pildă, deși se definește la rândul-i în termeni de ruptură violentă față de tradiție, față de tiparele prestabilite, își extrage unele dintre principiile sale din onirismul romantismului german. Visul, ca imperativ al creației și al trăirii, alăturarea unor obiecte disparate, asocierea unor elemente incompatibile cu scopul creării unei frumuseți convulsive, dar cu atât mai autentice – toate aceste principii se regăsesc în estetica suprarealistă.

André Breton, în *Primul manifest al suprarealismului*, din 1924, definește orientarea suprarealistă astfel: “Suprarealism, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale (...). Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții”. Procedul literar prin care scriitorii suprarealiști căutau să redea autenticitatea primară a creației este dicteul automat, cu alte cuvinte transcrierea rapidă, fără oprire ori cenzură a factorului rațional, a celor mai spontane senzații și trăiri pornite din subconștient, prin asociații mentale netrucate, notate în stare nudă. Cele mai importante principii ale avangardei ar fi așadar: fronda împotriva închistării spiritului burghez, negarea vehementă a întregului edificiu cultural artistic dinainte, aderența la procedee artistice care stimulează hazardul, ilogicul, absurdul, depășirea barierelor dintre conștient și inconștient, cu scopul de a se ajunge la acea realitate integrală pe care Breton o numește *suprarealitate* etc. În literatura română avangarda s-a manifestat în diverse moduri și modele estetice. Constructivismul, de pildă, pune sub semnul îndoielii modelele tradiționale, mitizând în schimb tehnica modernă. Scriitorii constructiviști doreau să creeze forme noi, produse ale spiritului uman, care să nu aibă nici o legătură cu realitatea. În proză, constructivismul a militat pentru o sinteză a genurilor literare, apelându-se la procedee cinematografice, sau la tehnica reclamei luminoase. Constructivismul a fost promovat de reviste precum “Contemporanul”(1924), “75 h.p.”(1924), “Punct”(1924-1925), “Integral”(1925-1928), reviste ce au avut un anume impact în epocă. Reprezentanții cei mai importanți ai orientării au fost Ion Vinea, Marcel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Ion Călugăru etc. Suprarealismul românesc a fost reprezentat de scriitori precum Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Geo Bogza,

Sașa Pană, Gherasim Luca etc. Publicațiile suprarealiste cele mai însemnate au fost: “Unu” (1928-1932), “Urmuz” (1928) și “Alge” (1930).

Ilarie Voronca și exultanța imaginarului

Până la plecarea în Franța, Ilarie Voronca a publicat în țară zece volume de versuri, între care: *Restriști* (1923), *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Brățara nopților* (1929), *Zodiac* (1930) etc. Născut în 1903 la Brăila, Voronca moare la 5 aprilie 1946, la Paris. Studiază la Facultatea de drept din București. A debutat în revista "Sburătorul" (1921) cu versuri ce păstrau în ele ecoul melancoliilor bacoviene, apăsătoare și nevrotice. În 1926 pleacă la Paris, intenționând să obțină doctoratul în drept, după ce, în urmă cu doi ani, în 1924 întemeiasse, împreună cu pictorul Victor Brauner, revista dadaist-constructivistă "75 H.P.". Publică și în alte reviste de avangardă ("Punct", "Integral", "unu"). Fără îndoială, creația poetică a lui Ilarie Voronca oglindește în propriile sale structuri principalele trăsături ale avangardei românești. Dacă versurile de început se înscriu în tonalitatea sentimentală și melancolică a târgului provincial, pot fi întrezărite, totuși, unele semne ale imagismului luxuriant de mai târziu, semne pe care Lovinescu, de pildă, le receptează ca atare, atunci când remarcă "facilitatea aproape prodigioasă de a se exprima în comparații și imagini". Orientându-se spre constructivism, Voronca vedește, dincolo de practica unei scriituri fastuoase și trepidante, certe calități de teoretician al literaturii. Poetul repudiază, în această perioadă, sensibilitatea sentimentală și "dezagregarea bolnavă, romantică suprarealistă", propunând modelul "ordinii, esență constructivă, clasică, integrală". Construcția poeziei trebuia să fie fundamentată, în viziunea lui Voronca, atât pe un concept al ordinii și al geometriei suverane, cât și pe principiul "liberei înșiruirii a cuvintelor". Pe de o parte rigoare și plasticitate ordonată, pe de altă parte o mare libertate de asociere a enunțurilor și cuvintelor. Volumul *Invitație la bal* e reprezentativ pentru o astfel de viziune și concepție lirică. Decorul poetic e reprezentat de viața trepidantă a metropolei, iar versurile sunt concentrate, constrase la maximum, oarecum ermetice, în timp ce densitatea imagistică are rolul de a sugera ritmul rapid al existenței, dinamismul vieții citadine: "Supapă ora în alamă și zinc/ sângele face salturi de necrezut subteran/ acid pasul ca un cuvânt cub deschis/ câmpul între coaste curb sau plan.// Amazoană peste preerii în vis/ laț gândul răsturnat în oglinzi/ zgomotele descresc ca prețul cerealelor". Eterogenitatea imaginilor și a obiectelor pe care le surprind lyric vor să ofere cititorului impresia unei existențe trăite febril, dar și a asediului conștiinței sub imperiul unor senzații năvalnice.

Poemul *Colomba*, în cinci cânturi, e o celebrare a ființei iubite, efectuată într-o trambă de imagini fastuoase, aproape delirante, de un fior al ineditului incontestabil. Femeia iubită este, astfel, "iarnă tăiată-n fildeș cu norii-ntr-o căldare", "zvon răspândit în cerul strâns pe genunchi cu pled", "trup cu-arături cu-ntoarceri cu umăru-n fântână" etc. Sentimentul iubirii e o formă de trăire frenetică în cadrul unei naturi asimilate de simțurile îndrăgostiților cu patimă, o comuniune empatică ce transformă, cum precizează Ovid S. Crohmălniceanu

sentimentele în "însușiri fizice" ("Știu clopotu-ntre coaste și plantele marine,/ grădină-n os săpată cu brațele-n lămâi/ știu fructele rotunde ca mersul tău și pline/ de coacăze-n mireazma de buruieni în clăi" sau "te-apleci și-ntrebi privirea și degetu-n licoare/ mă-ncerci ca pe un lacăt și bați ca-n lăicer/ genunchiul ca o ușe mă umple de răcoare/ și sângele-n defaceri se reazimă de cer"). În volumul *Plante și animale*, poetul își exprimă aderența la frumusețea naturii, în poeme ce alcătuiesc arhitecturi somptuoase de imagini. Nu e vorba propriu-zis de descrieri de natură aici, ci, mai curând de o mare capacitate de absorbție senzorială ce se transpune în versuri plastice, evocatoare ("în ierburi alunecă tăciunii din privirea vulpilor", "trandafirii opresc vântul în agrafa rochiilor", "prin gratiile cerului zilele se dau peste cap ca maimuțele", "botul vacilor adulmecă munții ca alte ugere"). Comuniunea dintre ființa umană și armoniile naturii e desăvârșită aici. Poetul celebrează, de asemenea, cu duioșie și blândețe, frumusețile umile, lipsite de anvergură: "Ce melodios e piciorul asinului/ ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor/ coapsele au o legănare în mers ca apele/ asinul cunoaște pleoapa potecilor" (*Privește*). "Miliardar de imagini", cum l-a caracterizat Lovinescu, Ilarie Voronca recurge la metaforism ca la o modalitate de eliberare a resurselor subconștientului. G. Călinescu găsea la Voronca o "voluptuoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticii cuvântului excelent și o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepție". Pe de altă parte, poetul consideră că între trăire și cuvânt există o inacceptabilă inadecvare, o incompatibilitate ce ține de natura diferită, și chiar opusă, a celor două entități: "Hotărât lucru, între ceea ce se petrece în noi și ecoul fragmentar al cuvintelor, e o diferență de voltaj, e o insuficiență aortică (...). Dacă rostul cuvântului nu ar fi decât de a reproduce, atunci de la început reproducerea e mincinoasă. Iubesc în meșteșugul scrisului tocmai slăbiciunea lui, neputința de a reda cu precizie (precizia e întotdeauna îngâmfată și corsetul, fie el al matematicii, fie al prostituatei, îmi repugnă) ceea ce gândul a iscodit, ceea ce într-o scâpăre impalpabilă, nebuloasă din mine sau din spațiu a lăsat să se întrevadă".

Titlul poemului *Ulise* nu este deloc întâmplător, în măsura în care eul liric se definește pe sine prin periplul pe care-l efectuează într-o realitate polimorfă, descentrată și haotică, în care singurul fir ordonator e obsesia vizualizării unor noi spații, a descoperirii unor teritorii noi, a circumscrierii unor senzații inedite. Poetul e așadar un alter-ego al eroului homeric, un ins de o mare disponibilitate afectivă și senzorială, ce trăiește prin toți porii lumea, cu toate aspectele sale, de o uluitoare vehemență a empiricului. Evident, sintaxa textului poetic nu transcrie întocmai sintaxa lumii, dimpotrivă se petrec numeroase distorsiuni și falii între cele două domenii. Imaginarul poetic e, adesea, incongruent, sinuos, eliberat de ordinea realului, resemnat la statutul unei refracții, mai curând decât al unei reflecții a lumii în structurile textului. G. Călinescu surprindea, în *Istoria...* sa tocmai un astfel de imagism abundent, prin care sunt absorbite în structurile textului liric detalii dispartate, forme dispersate ale unei realități proteice: "În limitele acestui imagism nu se poate tăgădui lui Ilarie Voronca o voluptuoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticii cuvântului excelent și o aptitudine de

a ridica la rangul de material poetic orice percepție. De fapt, câtă impresie poetică este, nu vine din metafore înțelese ca niște analogii. Poezia stă în numărul extraordinar de obiecte și ființe al căror inventar s-ar putea face, care sunt evocate de poet cu o voluptate extatică”. Nimic mai străin spiritului lui Ilarie Voronca decât încremenirea într-un tipar, inertia, starea pe loc ori retractilitatea. Poetul e, dimpotrivă, un spirit pentru care explorarea e o formă de viață și asumarea concret-senzorială lumii o manifestare a unei propensiuni spre noutate, spre inedit, spre zone cu totul necercetate înainte. Pe de altă parte, Voronca e și un poet al vieții moderne, cu toate datele inerente acestei condiții: ritmul trepidant, alert, multitudinea de aspecte ale realului ce se înfățișează ochiului aproape instantaneu, succesiunea rapidă a evenimentelor, dinamismul mișcărilor – exterioare și interioare, ca în următorul fragment: “îți închin un imn ție veac al mediocrității/ nu mai vânăm ursul sur prin munții americii (...)/ clădim un cer peste acoperișuri ca mădulare/ pe bulevarde sirenele, autobuzele/ cum acompaniază concertul prin fără fir/ veac al asigurărilor și al reclamei luminoase/ e ora când englezii o aplaudă pe raquel meller/ și refuză buchetul de violete/ aruncă lumini jocurile de ape/ scrâșnesc din dinți marile cotidiene/ și iată: agenții companiilor de afișaj/ primenesc rufăria zidurilor”. Poetul e asemenea unui profet ce privește însă în viitor, încercând să refacă traseele propriei sale memorii și dimensiunile percepției sale uluitor de atente la detalii, dar și la fizionomia întregului existenței. Ca orice adept al avangardei, Voronca nu mai aderă la imaginea poetică tradițională, marcată de ordine, armonie și echilibru, tocmai pentru că o astfel de imagine e resimțită ca falsă, idilică și convențională. Poetul apelează, dimpotrivă, la imaginea convulsivă, asimetrică, sfărâmând armonia idilizantă a versului tradițional și desfigurând sintaxa proprie, să zicem, simbolismului. Elocventă în acest sens e partea a patra a poemului *Ulise*, în care regăsim frenezia senzorială atât de caracteristică lui Voronca. E vorba de descrierea unei piețe de legume, o descriere abundentă, în care formele și aromele se împletesc într-un peisaj cu un relief luxuriant, iar comparația enormă ori, dimpotrivă, de mare rafinament, e figura stilistică privilegiată: “te oprești la vânzătoarea de legume/ îți surâd ca șopârle fasolele verzi/ constelația mazărei naufragiază vorbele/ boabele stau în păstaie ca școlarii cuminți în bănci/ ca lotci dovleceii își vâra botul înaintea/ amurgesc sfecele ca tapițerii pătrunjelul mărarul/ iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele/ vinete înnoptază iată tomatele ca obraji transilvănenelor/ în broboade de mângâieri cristale pașii/ conopidele cât omăt întârziat pe boschetele de șoapte/ și sticle cu apă minerală morcovii oglinzi fluviul (...).” Imnul închinat cartofului ne oferă, s-ar zice, o contrapondere a deschiderii nelimitate spre lume din prima parte. Elogiul adus acestei legume umile se transformă într-o alegorie imagistică a întregii vieți ce se regăsește, condensată, în trupul neînsemnat al tuberculului. Ilarie Voronca e unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai avangardismului românesc, prin creația propriu-zisă, dar și prin vocația sa de teoretician al literaturii.

Poet, prozator, traducător și ziarist, Ion Vinea înființează, încă în 1912, împreună cu Tristan Tzara și Marcel Iancu, revista "Simbolul", în care debutează, de altfel, cu poezii originale și traduceri. În 1913 începe colaborarea la "Noua revistă română", apoi la revistele "Facla", "Rampa" și "Seara". De asemenea, colaborează la reviste precum: "Chemarea", "Cronica", "Gândirea", "Adevărul literar și artistic" etc. Conduce, între 1919 și 1931 cea mai importantă publicație a avangardei literare românești, "Contemporanul". Debutează editorial cu volumul de proză *Descântecul și flori de lampă* (1925). În 1930 apare un alt volum de proză, *Paradisul suspinelor*. Poeziile publicate de-a lungul timpului în periodice vor fi strânse în volum abia în anul morții scriitorului (*Ora fântânilor*, 1964). Tot postum e tipărit și romanul *Lunatecii*, conceput încă în deceniul al treilea al secolului XX. Ion Vinea a fost și un remarcabil traducător din literatura engleză. Marian Papahagi consideră că "în întregimea ei, opera lui Vinea poate fi înțeleasă ca un joc al unor măști pe care scriitorul le-a purtat sau abandonat, semn al unei accentuate tendințe spre dismulare, care sortește însă scrierile sale unei permanente și fecunde deschideri". Ceea ce este extrem de important e faptul că Ion Vinea și-a dublat fervoarea lirică printr-o deloc neglijabilă activitate de teoretician literar. Literatura însăși îi pare scriitorului greu de acceptat, din unghiul lipsei de autenticitate pe care o provoacă. Ea nu poate reda întru totul realitatea, deci e repudiabilă sub aspectul adevărului estetic. Uneori, formulele sunt abandonate, "pentru simplul fapt că au devenit formule" (Marian Papahagi). Pe de altă parte, timbrul poetic melancolic, retractat în sine al multor poeme ale lui Ion Vinea se dovedește a fi unul împrumutat; nu sunt greu de identificat, de pildă, accentele argheziene în versuri precum: "Să chemi din alte timpuri uitatele greșeli,/ să-ndemni tăcerea moartă din tine, să cuvinte,-/ și-n spaima ta să pregeți din nou și să te-nșeli,/ - același om de lacrimi, de rugă și jurăminte,-/ când mutele vedenii plutind fără puteri/ în soarta ta sunt încă și nu sunt nicăieri" sau: "De ce din drum vă-ntoarceți, minute de demult?/ Roi viu de nicăierea, purtat de-un cânt din vremuri/ și-al cărui viers din urmă n-am stat să-l mai ascult,/ de ce-i trezești din moarte și-n inimă mi-l tremuri/ și-mi turburi resemnarea cu vanul lui tumult".

Autentica revoluție a sensibilității ar consta, crede Ion Vinea, în "deliteraturizarea" poeziei. Poezia e un mijloc de comunicare extrem desubtil, ce nu are nevoie de aportul/ suportul cuvintelor pentru a exprima inefabilul afectiv. Pentru a înregistra în modul cel mai autentic simțirea și vorbirea de toate zilele, poetul recurge la cuvinte umile, lipsite de pondere figurată, cuvinte ce-și păstrează sensul lor propriu: "Am rătăcit împreună pe urma pașilor pierduți./ De o săptămână a plecat și muzica din chioșc, - pe vile s-a tras doliul/ verde al storurilor și crește liniștea din ospătăriile pustii și fiorul rece al fântânilor./ Îndărătnici la chemarea trenurilor,- am întârziat./ Școala de tir și de înot părea uitată, de zeci de ani uitată sub/ desfrunzirea curcubeului sfâșiat de arbori./ Paznicul a fost atât de mirat, - a descuiat cu

o cheie grea lacătul lanțului și ne-am dat seama că pe lanțuri mucenise toamna./ Și ne aduse rufe reci, într-un șir de chilioi din care am ales două” (*Pe urma pașilor*). Poezia lui Ion Vinea se situează între realizare și irealizare, între neant și epifanie, între absență și prezență. Ea e o încercare a poetului de a-și examina propriile limite, propriile trăiri subconștiente, la lumina conștientului. Creația lui Ion Vinea a avut o traiectorie destul de sinuoasă, de la simbolismul începuturilor, la avangardismul vehement de mai târziu. Matei Călinescu precizează că “s-a vorbit, în legătură cu poezia lui Vinea, de rezervă, discreție, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate, însă, nu ca niște calități prime, ci ca forme de reacție față de un fond sentimental foarte puternic. Intuiția e adevărată. Poezia lui Vinea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei regresii: confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se depersonalizează”. Poezia *Chei* e una dintre creațiile reprezentative ale lui Ion Vinea, atât sub raportul viziunii artistice, cât și sub acela al limbajului poetic. Regăsim aici toate datele liricii avangardiste, de la cenzurarea emoției lirice ori reducerea la maximum a fiorului afectiv, la esențializarea conținutului și imagistica inedită. “Impresionismul intelectualizat” de care vorbește Șerban Cioculescu se completează în această poezie printr-o însumare a unor imagini din sfere cu totul diferite, a unor metafore de maximă plasticitate, prin care autorul caută să redea nu suprafețele lucrurilor, nu aparențele lor liniștitoare, ci, mai curând, esențele și latențele lor, acele dimensiuni semantice și ontologice apte a le conferi o identitate adâncă.

În decorul marin desenat în peniță fragil-muzicală poetul imaginează un timp al înserării, pe jumătate real, pe jumătate fabulos, în care umbrele lucrurilor se profilează ezitant, iar stelele “sfințesc”. Decorul e mai curând un pretext pentru revelarea pe pânza poemului a unui trecut imemorial, în care se presimte un zvon de apocalipsă, de stingere a lumilor: “În portul vechi pogoară arborii numai noaptea,/ din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt,/ aici se sfințesc stelele fără pânze ale trecutului.// Cum s-a ivit de nicăieri în loc/ unde s-au limpezit și au stătut furtunile/ corabia-fantomă cu fulgerul ei mort/ scăldată în veninul verde al orelor...”. Peisajul cu sugestii marine pe care îl desemnează Vinea are, în ciuda sugestiilor sale de concret empiric, o anume de-materializare; el stă sub semnul idealității, al renunțării la detaliu în favoarea unei idei poetice totalizante, aptă să redea sensul decorului. Alăturările inedite de termeni ne transpun într-o lumină spectrală, cu imagini parcă halucinante, onirice, lipsite de orice pondere existențială. Un fel de sinestezie așezată sub semnul oniricului se străvede aici, în aceste tablouri fluctuante, mereu schimbătoare, marcate de indeterminare și cu reflexe fantastice (“Rar în vioara de pământ a digului/ fiorii aiurează aria frigurilor./ De farul orb stâncile păstorite/ pasc liniștile ce visează fanfare lungi de undă./ Pe treptele de mătase s-au prăfuit lunar sunetele.// E somnul lanțurilor roșii prin stingerea vremurilor,/ e toamna pietrelor în podgoria beznelor,/ e ochiul de cocleală al veșniciei/ în care s-au înecat poveștile”). Poemul se încheie într-o notă funebră, anticipată, de altfel, de cele câteva imagini cu iz de apocalipsă de la început. De altfel, frecvența termenilor cu sugestii thanatice e destul de mare, de la “umbre”, “noaptea”, “corabia-

fantomă”, “fulgerul ei mort” etc. la “stingerea vremurilor”, “ochiul de cocleală al veșniciei” sau “podgoria beznelor”. Finalul închide acest univers al umbrelor într-un cerc din care nu se poate ieși, un cerc infernal și tautologic, parcă, retransat perfect în sine (“La judecata din urmă/ de-acı au pornit sicriele”).

Poezia *Ora fântânilor* se impune, în primul rând, prin desenul ei delicat, de stampă japoneză, cu liniile detaliilor epurate de orice freamăt empiric. Doar conturul lucrurilor e desemnat în tușă fragilă, diafană, aproape imaterială. Versurile, purificate de orice emoție, eliberate de freamăt afectiv, au o limpezime extremă, o transparență și o suavitate imagistică ce mărturisește seninătatea viziunii și a atmosferei lirice. Momentul pe care îl transcrie autorul e unul al liniștii cosmice, al reculegerii în fața spectacolului unei naturi înfiorate, calme, serafice. E, ca în *Sara pe deal*, de pildă, un moment ce reiterează geneza lumilor, cu răsărirea stelelor marcate de liniște atemporală și cu o seninătate a viziunii parcă aspațială (“Oră de liniști stelare,/ clar semn de lumi fără nume,/ largul în ambru și-n jar e,/ Thalassa-n ritmuri apune”). Imersiunea în “ora de liniști stelare” se însoțește, în cugetul poetului, de un moment al echilibrului interior, al regăsirii identității sale profunde, a ființei lăuntrice autentice, care adastă îndărătul gesturilor profane, de fiecare zi. Liniștea ce pogoară asupra lucrurilor și ființelor se insinuează treptat în sufletul poetului, marcat de înfiorare în fața misterului nocturn. Între armonia celestă și armonia lăuntrică se instaurează o corespondență intimă, semnele lumii se lasă ghicite în lumina lor adevărată, simbolică și tainică în același timp, cugetul e “gol și curat”, pentru că și-a regăsit pacea dintâi, neprihănirea ce îi permite să vadă, dincolo de aparențe, esențele pure: “Vocile sfânt de curate,/ frunțile pure și ochii,/ cugetul gol și curat e,/ clopote când legărate/ trec în nunteștile rochii”. “Ora fântânilor” e ora când glasul naturii capătă tonalități sacrale și se întâlnește, în cugetul poetului, cu armonia gândului profund. Umbrele sunt parcă diafanizate, obiectele lipsite de pondere iar echilibrul între om și natură e desăvârșit. Poetul traduce acum, în cheie lirică, semnele naturii aflate sub imperiul misterului și al tainei nesublimite: “Ora fântânilor lunii,/ - inger – șoptește prin umbre/ vorbele rugăciunii/ netălmăcite și sumbre”. *Ora fântânilor* e un pastel interiorizat, transcrierea unui peisaj spiritualizat de un eu liric ce-și găsește, sub auspiciile tăcerii cosmice, atemporale, echilibrul și armonia. Fără a-și cenzura cu totul fiorul elegiac, Ion Vinea construiește în poemele sale un peisaj spiritualizat la maximum, oniric și himeric, peisaj marcat de disoluție și degradare continuă.

Geo Bogza - solemnitatea insurgenței

Geo Bogza s-a manifestat de la începuturile sale literare ca un aderent fervent al avangardismului, un scriitor ce și-a asumat propria creație din perspectiva trăirii intense, autentice a vieții, dar și prin prisma transcrierii unor experiențe inedite, necontrafăcute.

Scritorul a editat revista “Urmuz” în 1928 și a colaborat la publicații ale epocii precum “Bilete de papagal” sau “unu”. Volumele de versuri *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933) se remarcă prin coloritul intens al emoției lirice, prin intensitatea implicării eului în text și, mai ales, prin aspectul de frondă al imaginilor lirice. Ceea ce impresionează aici e tocmai efortul lui Bogza de a înregistra emoția “în stare sălbatică”, cu o intensitate a notației extremă. Poezia de acest tip e una născută din nevoia de legitimare estetică și de autentificare a scrisului văut ca transcriere nudă, netrucată a unor adevăruri esențiale ale ființei, a unor experiențe-limită. E o poezie ce denunță “abuzul de inconștientă” și preschimbarea inspirației în “indeletnicire egoistă”. Geo Bogza pledează, în fond, pentru o elementaritate a poeziei, în sensul întoarcerii la lucruri, la natură, la omul simplu, aparent banal: “Va trebui ca poezia să devină elementară în sensul în care apa și pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o întoarcere epocală a poeziei la viață. Atunci toți oamenii vor avea dreptul la pâine și la poezie”. Relația poetului cu lumea e așadar una tensionată, născută din revoltă și deznădejde, dintr-o anume solemnitate a viziunii și din gestul simplu al întoarcerii la elementar. Criticul Dan Cristea a surprins foarte limepede aceste aspecte ale scrisului lui Geo Bogza: “Împotrivirea, răzvrătirea sau deznădejdea sufletului cheamă în scrisul său imaginile reconfortante ale măreției omului și universului, producând liniștea, calmarea și consolidarea spiritului. Terapeutică grandiosului, tema devenirii prin contopirea cu priveliștile frumoase ale lumii, metamorfoza revoltei în viziune solemnă și izbăvitoare reprezintă o parte din revelațiile pe care i le oferă spectacolul bogat al realității”. Geo Bogza a abordat, în același spirit avangardist al revoltei și autenticității relatării și *reportajul*, care este înțeles “ca o școală a vieții adevărate prin care trebuie să treacă orice scriitor care vrea să fie un autor viu, în ale cărui cărți să se zbată de la pagină la pagină, viața”. Cele mai cunoscute reportaje, de la *Țări de piatră, de foc și de pământ* din 1939, până la *Cartea Oltului* (1945) pornesc din intenția de a cuprinde în adâncime și în extensie o întreagă lume, cu trăsăturile sale particulare, în spiritul autenticității și adevărului.

Sentimentul comunicării cu lumea și al refuzului încremenirii, credința simbolică în valorile absolute sunt de găsit și în volumul *Pașnic de far* din 1974. Aici, realitatea și versul sunt entități congenere, poetul creându-și un spațiu al său, propriu, în care oficiază, dezvăluind marginea de taină a lucrurilor, existența lor înfiorată. Criticul Aurel Sasu precizează că “opera lui Bogza tinde către o cuprindere în adâncime a lumii și propune ca soluție spațiul somptuos al unor existențe exemplare. În felul acesta literatura devine creație, în sensul originar al cuvântului, sugerându-ne o posibilă evoluție pe coordonatele largi ale cunoașterii arhetipale, sau, cum ar spune autorul, prin statui (...). Universul lui Bogza se naște nu prin estompare, ci prin sublimare”. Poetul Geo Bogza a trăit și a scris întotdeauna cu conștiința că șansa lui e aceea de a-și asuma cu luciditate propriul destin. Destinul e, crede Geo Bogza, situat între două “incendii”, “lumea de dinafară” și “lumea de dinlăuntru nostru” și de aceea singura șansă a eului de a se situa într-un spațiu optim în fața celor două

dimensiuni ale “arderii” e luciditatea, o luciditate necruțătoare, corosivă, neconcesivă. Literatura lui Geo Bogza pornește așadar dintr-un impuls demistificator și, oricât ar părea de ciudat, în același timp întemeietor. Pe de o parte scriitorul pune sub semnul întrebării chiar resursele literaturii de a transcrie în mod autentic relieful realității, pentru că ar deturna conflictul “pe un plan de dulce și scăzută înțelegere”, constituind o “lunecare comodă în satisfacții”. Autorul crede, în spirit avangardist, că menirea artistului nu e de a “povesti” viața, de a reda fluxul existenței, ci de a o trăi, scrisul devenind astfel o modalitate de acțiune și de trăire, de asumare în mod direct a experiențelor empirice cele mai diverse: “O exasperare și acțiune. O exasperare împotriva fiecărui lucru pe care îl învingem și nu i ne supunem. Totul cu o intensitate, cu un tumult făcând ravagii”. Mecanismul semantic și finalitatea poeziei *Descântec* pornește, s-ar spune, dintr-un impuls demitizant la adresa unei realități confortabile, cu sensuri prestabilite, o lume în care obiectelor le corespund cu o prea mare strictețe înțelesuri unilaterale. *Descântec* de dragoste, poezia are o sintaxă fracturată și o morfologie bizară, cu cuvinte inventate, cărora cititorul nu le poate bănui înțelesul. În această poezie, în locul unei semnificații unitare ori măcar coerente, înțelesurile se organizează în cercuri concentrice, ce se multiplică la infinit, în oglinzile paralele ale versurilor. Se produce în acest mod un fel de dispersare a percepției lirice, în timp ce lectura devine sinuoasă, problematică, neunitară. Limbajul poetic își asumă o stare de criză, iar cititorul trebuie să refacă mereu traseul sensurilor, să revină la punctul de pornire, să-și reconsidere propriul orizont al așteptării. Radicalitatea limbajului, viziunea halucinantă, ruperea legăturilor dintre cuvinte – sunt modalitățile de expresie cele mai importante ale poemului. “Hau! Hau! Hau!/ rota dria vau/ simo selmo valen/ fată cu păr galben/ vermo sista dur/ aici împrejur/ Klimer zebra freu/ nici tu/ nici eu/ rugări lui Dumnezeu/ klimer zebra freu/ ci noi/ o noi/ în noi/ da noi/ trebun cimat dur/ larg/ larg/ bolile se sparg/ durerile de cap/ leac ceresc/ în piept cresc/ simo selmo valen/ fată cu păr galben”. Imaginile poetice sunt – dincolo de invențiile lexicale stranii ce le generează – de o anume diafanitate. Repetiția cuvântului “noi” are darul de a induce atmosfera de vrajă, de armonie, de incantație afectivă în aceste versuri de extracție pur avangardistă. Spirit nonconformist, ce a refuzat dintotdeauna încremenirea în tipare și care, totodată, și-a asumat autenticitatea ca terapeutică a scrisului și a existenței, Geo Bogza ni se revelează deopotrivă ca un *scriitor* și ca o *conștiință* a vremii lui.

În concluzie, s-ar putea spune că avangarda nu e nimic altceva decât un semn al unei imperioase nevoi de schimbare. Schimbare a mentalității, a procedeelelor literare, a sensului valorilor. Iar creațiile poetice ale lui Ilarie Voronca, Ion Vinea și Geo Bogza reprezintă ilustrări suficiente de elocvente ale unei astfel de nevoi de schimbare, a limbajului, a mentalității artistice și a orizontului imaginar. Acțiunea de primenire întreprinsă de avangardă, chiar dacă “șocantă” ori virulentă pentru obiceiurile și așteptările unui receptor comod, a fost una purificatoare. De altfel, cum se știe, în orice mișcare distructivă adastă o

posibilă detentă creatoare, fapt observat, de pildă, într-un paradox, de scriitorul Ivan Bunin: “A distruge înseamnă a crea”. Avangarda și-a asumat tocmai acest rol, de a refuza compromisul, de a demitiza orice poncife și canoane estetice, de a întreprinde o radicală înnoire a limbajului poetic.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ:

- Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, București, 1976;
Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Polirom, Iași, 2005;
Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*, Editura Cartea Românească, București, 2007;
Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Ed. Minerva, București, 1989;
Eugen Ionesco, *Note și contranote*, Ed. Humanitas, București, 1992;
Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973;
Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic*, vol. II, Ed., Cartea Românească, București, 1986;
Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1999;
Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Atlas, București, 2000.

„ZAREA DINTRE ARBORI”.

ESHATOLOGIE ȘI FENOMENOLOGIE SPIRITUALISTĂ

Dorin ȘTEFĂNESCU

Abstract

Using as a pretext one of Hasdeu's poems, the study focuses its investigation on his philosophical conception. In its essence it's about a gnostic eschatology and a spiritualist phenomenology, in a tensional relation with the Christian dogma. A paradoxical approach interpreted according to three major aspects: 1. The lower one in sight of the upper one: death and revival; 2. Between the softness of the body and the hesitations of the soul; 3. Asomatism versus body wrapped up in immortality.

Keywords: gnosticism, eschatology, phenomenology, Christianity, archetype

După propria-i mărturisire, Hasdeu a avut intuiția supraorganismului spiritual și, implicit, a unui început de dezmarginire, într-un vis pe care l-a transpus în limbaj poetic. Cităm aceste versuri, (1) atrăgând atenția, pentru început, asupra unor teme ce urmează a fi discutate: moartea ca prag de trecere înspre o nouă viață; revelația de o clipă; dedublarea eului în „eu” terestru, prizonier în trup, și „eu” desprins din materie, a cărui viziune „de sus” reprezintă de fapt pluriconștiința ce rememorează ipostazele întrupărilor anterioare; transparentizarea și spiritualizarea imaginii sufletului, energie pură alcătuită din abur și lumină; vederea suprarățională ce deslușește tainele lumii și ale gândului, dincolo de spațiu și de timp: „Și am murit fără s-o știu; / Părea că-i adormire, / Căci nu eram nici mort, nici viu / Simțind o nesimțire; / Apoi o clipă n-a trecut / Și două firi depline, / Doi *eu* întregi s-au desfăcut / Dintr-un singur mine. // Eram un *eu* încremenit / Jos, cu condeiu-n mână; / Sus, *eu* celălalt priveam uimit / La fața-i de țarancă; / Și mă-ntrebam: cum de putui / Să-ndur, o, Doamne sfinte ! / Cincizeci de ani în pielea lui, / Eu – inimă și minte ! // Dar ce sunt eu ? Și m-am văzut / Icoană mult mai vie / A *eului* meu din trecut / Plăpândă, străverzie, / Elastică neînchipuit, / Neînchipuit de fină... / Un vis, de Mircea zugrăvit / Din abur și lumină ! // Ochirea-mi pătrundea ușor / Din zare până-n zare; / Citeam fățiș a tuturor / Ascunsă cugetare; / Eram stăpân să mânuiesc / Acel curent subțire, / Pe care oamenii-l numesc / Prevăz și presimțire...”. Pornind de la acest text, adăugăm succintelor

observații preliminare trei excursuri în care vom încerca să nuanțăm câteva aspecte legate de semnificația simbolurilor eshatologice în fenomenologia spiritualistă hasdeiană.

1. *Cel de jos în vederea celui de sus: moarte și înviere*

„Este o eclectică fuziune între paganism și creștinism în conștiința poporului. Și zicând acestea, noi nu avem în vedere – subliniază Hasdeu – paganismul grec sau latin, ci paganismul în genere, care – aproape pretutindeni, în regiunile cele mai diverse și la popoarele cele mai eterogene – stă în divergență cu tradițiunea creștină specifică asupra pozițiunii Paradisului. (...) Și nu este greu de ghicit originea cea antropologică a acestor credințe pagane generale. Imaginațiunea popoarelor primitive, în orice epocă și-n orice țară, vede un intim paralelism între *moartea Soarelui*, când se isprăvește, ziua, și între *apusul omului*, când se curmă viața. Ochiul privește luminosul glob dispărând în undele oceanului. Tot într-acolo dară, spre o binecuvântată insulă din sânul depărtatului Occidente, călătorește și sufletul răposatului: « Ei viețuiesc fără grijă în insula celor fericite / Lângă Oceanul adânc, cu valuri involburate, / Neînfricații eroi. Acelora roada cea dulce / Brazda le-o dă, fără muncă, din an, în trei anotimpuri. » (Hesiod, *Op. et dies*, 165). Tot așa la români, paradisul « în genoe în apusul soarelui » este un product indigen, un rest pagan, pe care creștinismul l-a găsit împietrit pe pământul Daciei, și pe care nu numai n-a putut să-l răstoarne, dar a mai fost silit de a lăsa Occidentului caracteristicul nume de *sfîntîl*”. (2)

Referindu-se la *Legenda lui Avram*, scriere apocrifă bizantină, Hasdeu constată, pe de o parte, că paradisul creștin se află la răsărit, dovadă și orientarea bisericilor noastre, pe când paradisul păgân e situat la apus. Pe de altă parte, „genoe în apusul soarelui”, imagine ce apare în legenda citată mai sus, ar fi genunea sau adâncimea, un lac mare, un ocean, înfățișându-se imaginației populare ca o „gură” a pământului, iar vechilor greci drept locuința fericitorilor, acolo unde apusul (atât cel al soarelui cât și cel al omului) este (*a*) *sfîntît*, ca atare consacrat, (3) printr-o inversiune de tip eshatologic, la nivelul liminar al maximei sale profanări. Hasdeu citează în acest sens – în capitolul intitulat *Migrațiunile postume ale sufletului* – și textul unui bocet bănățean (*Petrecerea mortului*): „Suflet despărțit, / De multe mâhnit, / Pleacă și se duce / Marea o ajunge”, marea la care ajunge sufletul mortului călătorind spre apus și peste care trebuie să treacă în lumea cealaltă fiind Oceanul grecilor. (4) În sfârșit, în creațiile populare, acea mare se numește Sorbul-pământului, care formează un hotar între cele două lumi: „Lumea noastră și lumea cealaltă, către care moartea mână pe om, sunt despărțite prin « Sorbul-pământului », adecă printr-o adâncime care soarbe sufletele”, așa cum menționează versurile bocetului: „Vine Marea mare, / Vine-n tulburare, / Greu urlând / Și urducând, / Toată lumea spăimântând: / Unda sa aduce, / Lumea s-o îmbrace”. (5)

Insula celor fericiți, lângă oceanul adânc, așa cum apare menționat la Hesiod în versurile citate de Hasdeu, este, potrivit lui Homer, „la capătul lumii, pe Câmpiile Elizee”, (6) tărâm al fericirii veșnice situat pe malurile lui Okeanos (sau imaginat ca insulă inaccesibilă muritorilor), unde celor strămutați încă din timpul existenței pământești li se dăruiește viața fără de sfârșit. (7) Nu e vorba de Olimp, ci de un tărâm de mijloc locuit de muritorii care obțin în dar nemurirea, astfel încât sufletele celor care ajung în „Insulele fericiților” (sub chip de „fericiți muritori”) nu s-au desprins de eul lor fizic. Prin urmare, nu viața e părăsită, ci lumea oamenilor, potrivit unui străvechi cult al morților întemeiat pe credința că „sufletele celor morți erau înălțate la rangul de spirite puternice, capabile să acționeze conștient”, dobândind o formă de viață superioară, nemuritoare. (8) Câmpiile Elizee (termen ce provine de la *heliosis*, expus la soare) sunt un loc al noii vieți intrate în lumina veșniciei, „câmpie înșorită”, cum o numește Homer, care „crește în razele soarelui”. (9) Câmpii situate „la capătul lumii” sau „la marginile pământului”, după Homer, adică locul până unde se întinde și unde se oprește umbra globului nostru. (10) După eshatologia mitului din *De facie* a lui Plutarh, doar spiritul pur se reîntoarce la principiul său solar, pe când sufletul eliberat de materia corporală se oprește în zona selenară. Or, distanța dintre pământ și acest spațiu lunar este un purgatoriu, o prăpastie (*genuine* sau *sorb al pământului*) care trebuie depășită. Sufletul păstrează ca atare *forma* corporală, fiind o imagine (*eidolon*) fantomatică de esență lunară. „Nici mort, nici viu”, spune Hasdeu, dobândind o existență intermediară între moarte și viață (fericit muritor), sufletul simte ceea ce în materia trupului n-a putut niciodată simți, privește cu uimire, se vede *icoană* vie, destrupată, a manifestării sale corporale din trecutul conviețuirii cu materia. Nu e prin urmare spiritul pur, cel care părăsește viața pământească de care nu îl mai leagă nimic, ci sufletul încă în raport cu lumea de care totuși s-a desprins.

Dacă, după Homer, câmpia elizee este fața întoarsă spre cer, cealaltă fiind întoarsă spre pământ, ca doi antipozi lunari, pentru pythagoreici „Insulele Fericiților” sunt „soarele și luna”. (11) Potrivit lui Macrobius, unii platonicieni așezau luna la granița vieții și a morții, spațiul supralunar (solar) fiind sălașul sufletelor nemuritoare, în timp ce spațiul sublunar este cel al morții. Reluând teoriile expuse de Numenius, Cronius și Porphyrius, el afirmă că sufletele care coboară în lume străbat poarta Cancerului, aflându-se în tărâmul morții; ele nu regăsesc adevărata viață decât întorcându-se la roata zodiacului prin poarta Capricornului. (12) Altfel spus, în procesiune sufletele intră odată cu soarele în solstițiul de vară, atingând un maxim al *răsăritului* și luminozității. În conversiune, ele intră în solstițiul de iarnă, adică într-un declin absolut al solarității ajunse la *apus*. Prin urmare, sufletele renasc în amurgul sau la asfințitul soarelui și al vieții terestre. La Hasdeu, în contextul strămutării și al transfigurării, eul încremenit *jos* este uniconștiința rămasă captivă în suborganismul trupesc, deja ex-om pentru celălalt eu, „inimă și minte”, ajuns *sus*, acolo unde e imagine destrupată, pluriconștiință întrețesută cu un supraorganism elastic, străveziu, urzit „din abur și lumină”.

Cu alte cuvinte: determinare procesivă a „jos”-ului mărginit în „rolul real” și supra-determinare conversivă a „sus”-ului infinit în „rolul ideal”. Ceea ce este pătruns „din zare până-n zare”, prevăzut și presimțit, e destinul înalt al sufletului, drumul pe care îi e sortit să se înalțe, răsucirea lui de jos în sus. (13) Devenit „icoană sfântă”, (14) el se înalță dincolo de sine, act de transcendere posibil prin iubirea sacră. Astfel încât, împărtășindu-se *în sus* cu lumina diafană, iar *în jos* cu substanța materială, al doilea eu (cel ocult, nemuritor) are acces la dez-mărginire; ascensiunea lui reprezintă dimineața noii vieți, care se des-face din chiar stingerea *in-solită* a trupului. Și aceasta întrucât moartea soarelui, ca și apusul omului, marchează momentul despărțirii de ziua lumească și de viața exilului pământesc. Doar cel aflat jos poate renaște, e prin urmare la asfințitul unui ciclu, *sfîmțit* în propriul său apus, predispus să guste sus din răsăritul veșniciei. „Cine se va înalța pe sine se va smeri, și cine se va smeri pe sine se va înalța” (Matei 23, 12). Întreaga perspectivă apare astfel răsturnată. Sufletul înscris sus pe curba descendentă a procesiunii începe să renască pe pragul cel mai de jos de unde se înalță curba conversiunii. Pentru vederea *de sus*, tot ce se află jos nu e decât manifestarea mundană, deja trecută, a principiului, iar josul e deja sus, conform unei ierarhii în continuă mișcare, în care inferiorul reprezintă condiția de posibilitate a existenței superiorului. (15) În sens riguros eshatologic, sufletului îi e dat sfârșitul pentru a putea primi la sine începutul, pentru a fi cu adevărat acest Început nesfârșit.

2. Între dulceața trupului și șovăirile sufletului

Menționând vectorii principali ai doctrinei bogomilice („eternul antagonism între principiul binelui și principiul răului, între Paradis și Infern, între Dumnezeu și Satana”), Hasdeu adaugă: „Dar șovăirile sufletului omenesc între aceste două extreme nu se desfășoară aci *obiectivamente*, ca în Apocalipsul lui Paul sau în Călătoria Maicei Domnului, unde drama se joacă de-naintea unui spectator pus în afară, ci într-un mod *subiectiv*; sufletul în agonie cugetă cu îngrijire la ceea ce i se poate întâmpla lui însuși”. (16) Drama eshatologică se consumă în interioritatea singurului personaj care apare pe scena acestei dureroase treceri, căci acum, în „munca ceasului de moarte”, sufletul nu numai că trebuie să se despartă de trup, dar nu are – se pare – nici un spectator care să asiste la acest adevărat cutremur al ieșirii din scenă. Și totuși, îngerii îi asistă tragica singurăătate, călăuzindu-i muștrător despărțirea: „Eși, suflete din trup”, îi spun ei – conform textului bogomilic citat de Hasdeu (17) – „să te mutăm din această lume”. „Munca morții” nu e decât această desprindere moșită angelic, „paharul de moarte amară” pe care sufletului îi e dat să-l bea (18) pentru a ieși afară marcând părăsirea tuturor celor, acum, nefolositoare, precum iubirea ori „dulceața” trupului. Chiar dacă psiho-drama se desfășoară în mod subiectiv, cum spune Hasdeu, ea presupune pe de o parte delimitarea de tot ceea ce înseamnă exterioritate mundană, de falsă „dulceață” a celor trupești, pe care doar „amarul” morții o poate săvârși;

pe de altă parte însă, „atunci când se va trage sufletul deîn toate încheeturile”, el se va retrage din trup pentru a ieși în afară, acest nou exterior nefiind de data aceasta cel al mundaneității, ci rodul transformării prin care interiorul se revarsă în exterior, devenind acum de necuprins, și în care lumea însăși rămâne exterioară. Sufletul „mutat” din această lume, asumându-și o altă interioritate, deschisă de taina schimbării la față, intră în lumina adevăratei vieți.(19)

Hasdeu remarcă faptul că, adăugându-se vectorilor fundamentali ai doctrinei bogomilice amintiți mai sus, „metamorfozele cată să fi jucat și ele un rol însemnat în poezia poporană a albigenzilor, de vreme ce ei credeau în metempsicoză. Toate acestea se aplică deopotrivă bine la celelalte secte creștine dualistice”.(20) Prin urmare, transformarea de care vorbeam decurge conform parcursului metempsicozei, ca în toate doctrinele dualiste care se revendică din trunchiul comun al Gnozei. Hasdeu dă drept exemplu așa-numita „baladă a metamorfozelor” (*Cucul și turturica*), text ce ar avea la bază un mit existent la sectele dualiste medievale. Iată legenda citată: „Satan, după ce zidise lumea cea materială, vroia cu orice preț să facă pe om. Corpul a ieșit cum a ieșit, dar nu se mișca, lipsind sufletul. Atunci demonul s-a decis a fura din cer un înger, pentru ca să-l bage în corpul cel ne-nusuflețit al omului”. După care urmează scenariul binecunoscut al seducției.(21) Așa cum se poate lesne remarca, textul în cauză nu se referă la ieșirea sufletului din trup, ci la modul în care el e făcut să intre într-un trup prefabricat dar neterminat, ca atare inferior, pe care e obligat să-l însuflețească. Este firesc ca un astfel de suflet angelic, închis în corpul materiei demonice, să caute să iasă din el, căci nu viața pe care o însuflă acestuia e semnificativă, ci propria lui viață pe care trebuie să o elibereze. De aici și antisomatismul declarat al doctrinelor ce subîntind astfel de mituri dualiste. Potrivit lui Hasdeu, „această legendă circula atunci între sectele dualistice, (...), cu diferite variațiuni, cari însă toate aveau în vedere de a lămuri în ce mod Satan, prin perfidie, a izbutit a da corpului uman, fabricat de către dânsul, sufletul vieții, emanat de la Dumnezeu”; mai mult, cu referire la balada amintită mai sus: „din Persia, fie mai direct prin maniheii sau prin pauliciani, fie mai indirect prin bogomili, această baladă a străbătut în România”.(22)

În acest context, Hasdeu îl evocă pe Neagoe Basarab, „acest Marc-Aureliu al Țărei Românești, principe, artist și filosof”,(23) ale cărui *Învățăături către fiul său Theodosie* ar conține un filon de extracție bogomilică, mai ales ultimul capitol invocat de Hasdeu („Rugăciunea lui Ioan Neagoe voevod, care au făcut la eșirea sufletului său”), pe care îl vom discuta în finalul studiului, unde cărturarul vorbește despre trecerea sufletului „prin vămile cele înfricoșate” și „prin vămile cele nefățarnice”. Hasdeu face referire la o problemă ce apare în două texte apocrife bogomilice pe care le amintește (*Pseudo-apocalipsa lui Ioan* și *Apocalipsa lui Pavel*), și anume la ceea ce el numește „programa cea psihică”,(24) adică sufletul omenesc la ieșirea din corp și după această ieșire. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, dacă temele bogomilice au pătruns în România prin filiera literaturii populare, înseamnă că textul lui Neagoe este rodul

împletirii a două direcții ireconciliabile, credințele și miturile ce alcătuiesc așa-numita literatură populară și corpus-ul doctrinar creștin ce hrănește gândirea teologică bizantină. Iar aceasta cu atât mai mult cu cât credințele populare amintite nu sunt la rândul lor creații pure, ci, receptând influențe aluvionate din toate zările spiritului, ele se prezintă drept un mare mozaic ce provoacă exegeza, solicitând noi și noi orizonturi interpretative. Hasdeu însuși e conștient de acest lucru atunci când afirmă că „sub raportul credințelor poporane în genere, orice unilateralitate e periculoasă. Zecimi de secol și zecimi de neamuri concurg adesea, mai mult sau mai puțin, la formațiunea unei singure asemeni credințe. În acest mod, o explicațiune este metodică numai atunci când lasă cu rezervă câte o porțiță deschisă pentru alte explicațiuni ulterioare subordonate”.(25) O astfel de *concurgere* vizează și propria noastră interpretare, cu privire la tipul de dualism funcțional în *Învățăturile* domnitorului, și putem de pe acum subscrie la mărturisirea lui Hasdeu, deși concluziile la care vom ajunge vor fi diferite: „dacă textul nostru – spune el – n-ar avea alt merit decât acela de a ne aduce indirectamente la Neagoe Basarab (...) și tot încă ar fi mult”.(26) Prilej nimerit pentru o ultimă contextualizare.

3. *Asomatism versus trup îmbrăcat în nemurire*

Reducție fenomenologică ori structură de palimpsest, mitul Bizanțului reprezintă un *ideologem* cultural definitoriu pentru memoria răsăriteană, o *paideuma* inconfundabilă sau un *arhetip* fecund al inconștientului colectiv. Un bizantinism nemuritor irigă încă de la început creațiile culturale românești, atât pe latura spiritualității creștine, cât și pe cea a sensibilității estetice, așa cum se întâmplă cu *Învățăturile* lui Neagoe Basarab.(27) Aflăm aici un *topos* bizantin încă funcțional în sensul împletirii a două tendințe, *aulică* și *populară*. Fie că sunt expresia unei arte monahale și populare ori hieratice și dinamice, aceste tendințe îmbină în esență religiosul și laicul ce dau încă seamă de autoritatea modelului originar. Trebuie subliniat însă, în termenii teoriei efectului estetic propusă de W. Iser, că repertoriul textului (*i. e.* ideologia dominantă), ce se impune inițial ca temă de prim plan, e împins în fundal de o temă concurențială (*i. e.* interferențele literaturii populare), devenind orizontul unui context nou. Recontextualizarea, prin mobilitatea continuă a raportului temă – orizont, îl determină pe exeget să privească textul drept un palimpsest ce lasă să se întrevadă această subtilă întreșere. M. Muthu observă că „ideologia dominantă, fără a avea o structură granitică, dar intrată în tiparul consacrat de retorica predicilor creștine, se alătură lumii fermecate a «romanelor» populare, concretizându-se astfel dualismul esențial, acela dintre aulic și popular, sacral și terestru, hieratic și dinamic – dualism ce caracterizează cultura Bizanțului milenar”.(28) Înseamnă că *unitatea* operei nu e dată atât de însumarea celor două teme puse cap la cap, ci de un dublu raport de întrepătrundere: laicizarea gândirii teologice, respectiv participarea activă a sensibilității laice la problematica religioasă. O netă opoziție fiind practic

imposibilă, un denominator comun ar putea fi neoplatonismul, corectat prin învățătura creștină origenistă și evagriană. Dar nici în această situație – așa cum vom nuanța mai jos – nu am putea susține că „antropocentrismul *Învățăturilor* este datorat mai mult interpretării teologice a lumii decât procesului de laicizare a gândirii”.(29) Dacă neoplatonismul se transformă într-un sistem religios (prin ceea ce s-a numit creștinarea elenismului), problematica omului cunoaște și ea o concomitentă mutație de orizont, de la antropocentrism spre o antropologie teocentrică ce vizează îndumnezeirea omului. „Iar această *theosis* – precizează J. Meyendorff – este diametral diferită în teologia bizantină de reîntoarcerea neoplatonică la acel Unul impersonal”.(30) Pe de altă parte, repostularea de către isihasm a dublei naturi hristice și, prin aceasta, a posibilității de îndumnezeire a omului elimină căutarea rațională, efortul intelectual, dezvoltarea „categoriilor” aristotelice (este chiar miezul polemicii Sf. Grigorie Palama împotriva lui Varlaam și, implicit, împotriva „învățăturii de afară”).

În partea întâi a *Învățăturilor* sale, Neagoe impune atenției „dumnezeieștile taine ale lui Hristos, care cu adevărat sântu trupul și sângele fiului lui Dumnezeu”, taine care – pentru om – reverberează în actul euharistic prin care darurile cu care suntem hărăziți „au urcat firea noastră cea omenească mai deasupra decât toate puterile cele cerești”. Adevărata piatră de încercare în deslușirea contextului bizantin ce hrănește meditațiile domnitorului este tocmai antropologia teocentrică amintită, dezvoltată – prin filieră patristică și isihastă – în spiritul Sf. Simeon Noul Teolog, spre exemplu, pentru care seria *theos – psyché – soma* constituie un tot unitar.(31) Dacă „Dumnezeu fu în ceriu și nu pre pământu și într-amândoa desăvârșit”, aceeași desăvârșire este întipărită prin har în natura omenească: „Așijderea au tocmit și firea ființii noastre ceii omenești și ne-au dat minte și cuvântu și suflet *îmbrăcate* (s. n.) în trup”. Să reținem deocamdată imaginea trupului-îmbrăcăminte, ale cărei semnificații se vor limpezi pe parcurs. Atunci când Neagoe enumeră părțile trupului care toate ne-au fost date, el le subsumează de fiecare dată funcției lor *comune*: de slăvire a creatorului lor. De aceea, trupul nu e dat spre pângărire și pieire, ci spre curăție și păzire: „de te vei nevoi să-ți păzești trupul (...), cu curăție (...), tu te vei face de vei fi și cu trupul și cu sufletul (s.n.) biserică Duhului Sfânt”.(32) În bună tradiție isihastă, trupul participă la nepătimirea (*apatheia*) divină; omul îndumnezeit – spune Sf. Simeon – „e aprins de Duhul și se face cu totul foc în sufletul său, împărtășind și trupului strălucirea sa (...) și sufletul se face pentru trup ceea ce s-a făcut Dumnezeu pentru suflet”, „omul creat de Dumnezeu după chipul Său și învrednicit să fie Dumnezeu este Dumnezeu, *suflet și trup*” (s.n.).(33) „Ruga curată” de care vorbește Neagoe, rostită „și cu trup și cu suflet”, este cea a omului „curat cu inima și cu sufletul”, curățit de păcate,(34) ale cărui nevoi nu sunt decât avuțiile nemuririi pentru care „se va nevoi cu milostenie”: „Căci unde iaste avuția voastră, acolo va fi și inima voastră”, citează Neagoe din *Luca* 12, 34.

Ilustrative sunt în acest context câteva pasaje din capitolul intitulat *Pildă din Evanghelie*. Vorbind despre faptul că prin păcat „ne-am spurcat haina noastră cea sufletească, carea ne-a o țesut Dumnezeu”, Neagoe reia un loc de referință central în teologia bizantină. Sf. Maxim Mărturisitorul deosebește între cămașa interioară, cea a virtuților sau firea celor netrupești și spirituale („cugetarea noastră potrivită și adecvată Cuvântului sau harul omului nou, al celui după asemănarea lui Hristos”) și cămașa din afară sau firea cea trupească („lumea sensibilă”, „creațiunea văzută”, ruptă la răstignire).(35) La fel, Neagoe îndeamnă ca fiecare „să cugete și să bage seama de haina cea sufletească”, pentru că „nici de un folos nu vă sunt hainele cele lucii de pre denafară, ci cele denlăuntru”. „Cămașa spurcată de pe trup” (*Iuda* 1, 23) este cămașa necurată, a trupului desprins de chipul divin; „cămașa mânjită este viața întinată de multele greșeli ale patimilor trupului”, spune și Sf. Maxim.(36) Dimpotrivă, „cămașa curată este a nesticăciunii” sufletului care nu poate fi împărțit; doar trupul poate fi veșmânt desfăcut și răstignit.(37)

Punându-și o problemă asemănătoare, Platon pornește de la aceleași premise, dar soluția este total diferită. A se îngriji de sine (*tò epimeleisthai*) înseamnă pentru om a-și ocroti sufletul, moșindu-i înfiriparea, supraveghindu-i înariparea. Îndemnul lui Socrate adresat, înainte de moarte, discipolilor este „să aveți grijă de voi înșivă”.(38) Dintr-un alt dialog apare însă întrebarea: „În ce fel am putea avea grijă de noi înșine?”.(39) Răspunsul lui Socrate se referă la îngrijirea sufletului, și anume prin despuierea sufletului de trup, căci „toate din suflet sunt vizibile după ce el a fost despuiat de trup”.(40) În *Charmides*, Socrate propune o astfel de „anatomie” inițiativă: „să-i dezbrăcăm mai degrabă sufletul și să i-l privim *înaintea* (s.n.) trupului”,(41) ceea ce înseamnă că doar trupul aparține acestei lumi, pe când sufletul este vegheat de dincolo. A privi sufletul *înaintea* trupului echivalează, în acest context, cu a beneficia de vederea transcendentului într-un „înainte” real care e totodată un „în sus” imaginal (în conformitate și cu aprecierile noastre din primul excurs). Dezbrăcarea sufletului corespunde cu trezirea lui, cu desfacerea aripilor și cu accesul la „câmpia adevărului”.(42)

Am recurs la acest scurt exemplu doar pentru a evidenția enorma diferență față de viziunea teologică bizantină asumată de Neagoe.(43) Dacă pentru (neo)platonism dezbrăcarea (sufletului de trup) înseamnă renaștere și izbăvire, pentru doctrina creștină – spune Neagoe – „*îmbrăcarea* iaste viața”, adică în-truparea, sălășluirea sufletului în casa unui trup *curat*: „Și numai de te-ai putea dăschide ușa minții să vezi cugetele și sufletele lor și împodobirile lor cele dinlăuntru, tu ai cădea jos pre pământu, că n-ai putea răbda să vezi frumusețea sufletelor lor și lumina și strălucirea hainelor, care strălucesc mai luminos decât fulgerul”. Prin urmare, nu dezbrăcarea sufletului de trup (ceea ce asigură doar sufletului nemurirea), ci dezbrăcarea trupului de patimi, de care vorbește Sf. Simeon.(44) Nu „om îmbrăcat în haine moi”, căci „viața e mai mult decât hrana și trupul decât îmbrăcămintea” (*Luca* 7, 25), ci acela care cunoaște „cum e răstignit și dezbrăcat Domnul în noi”,(45) care

înțelege cu inima (*Ioan* 12, 40), îmbrăcându-se în slava Trupului răscumpărat și înviat; acela – spune Neagoe – „va lăcui și va viețui cu acela ce să potrivește întru toate trupului său”.

Capitolul imediat următor din *Învățăături* este inspirat din literatura populară: *Poveste a fericitului Varlaam și a lui Ioasaf*, text despre care Hasdeu spune că e „o carte poporană foarte răspândită peste toată Europa, unde au patronat-o deopotrivă ereticii și biserica ortodoxă”,(46) prin eretici făcându-se referire – așa cum am menționat – în special la bogomili. Vom vedea că problematica interpretată anterior continuă fără fisură, concentrându-se în jurul aceluiași teme, de data aceasta însă accentul fiind pus mai puțin pe abstracțiuni de ordin teologic, bogat ilustrate biblic, și mai mult pe aspecte de viață pilduitoare al căror tâlc se adresează astfel mai ușor înțelegerii. Tema veșmintelor (a îmbrăcării și a dezbrăcării) se conjugă din nou cu cea a raportului dintre exterioritate și interioritate, ca și cu rolul pe care îl joacă trupul, atât în relație cu sufletul, cu mintea și cu inima, cât și cu privire la componentele sale, în ceea ce s-ar putea numi o adevărată anatomie duhovnicească. Apariția oamenilor „îmbrăcați în haine sparte și întinate”, „că li să topise trupurile și să veștejise”, în contrast cu „chipul cel îmbrăcat în haine scumpe și frumoase” a celor „îmbrăcați în rușine”, stă mărturie a valorizării apofatice prin care tot ce se oferă vizibilității mundane nu apare decât pentru a eclipsa lumina vieții harice. Hainele ponosite sunt hainele acestei lumi supuse păcatului; cei care le poartă trebuie să fie nearătoși, nevăzuți pentru lume. Dimpotrivă, ceea ce nu apare vederii, dar se dă în vederea ochilor lăuntrici, e haina inaparentă, nevăzută în lume, strălucind doar pe ecranul lumii cernite. „Cu ochii cei dinlăuntru să vedeți cele dinlăuntru”, îndeamnă Neagoe, „cunoscând cu ochii cei dinlăuntru ai înțelegerii mele curățirea sufletelor lor și a lor strălucire”. Interioritatea nu e văzută propriu-zis; ea însăși se oferă vederii, se face vizibilă, în nevederea exteriorității, în această secularizare efectivă a mundaneității. „A privi trupește”, cum spune Sf. Simeon Noul Teolog, înseamnă a rămâne în nevedere sau în falsa vedere a exteriorității aparente, unde practic nu e nimic de văzut. De aceea, purtarea unor „obiile rele, slabe și proaste” înseamnă, pentru om, „să nu caute, nici să ia aminte cătră cele denafară” și „a păzi (...) haina care i-o au curățit cu neputrejune și curată și nestrucată”. Căci „chipurile cele denafară” sunt doar imagini fără asemănarea cu ceea ce le însuflețește, înșelătoare reflexe ale lumii trecătoare. „Omul din afară trece, cel dinăuntru însă se înnoiește din zi în zi” (*2 Cor.* 4, 16). Ceea ce nu trece este haina de dedesubt, „cămașa virtuților”, care în teologia bizantină înseamnă lumina harică, „îmbrăcarea slavei”, după Sf. Simeon care, vorbind despre oamenii desăvârșiți, spune că ei „se îmbracă (*Ga.* 3, 27) cu tot trupul și în întegime în Lumina, Care este Însuși Hristos Dumnezeu, și se văd pe ei înșiși împodobiti cu o slavă negrăită și cu un veșmânt dumnezeiesc strălucitor”.(47) Îndemnul Sf. Pavel („Îmbrăcați-vă cu toate armele lui Dumnezeu”, *Efes.* 6, 11) răzbate nu doar în hermeneutica de factură teologică, ci în mediul larg al spiritualității religioase, infuzând contextul cultural al epocii. Prin urmare, nu e de mirare că atunci când vorbește despre „tocmirea trupului” din patru stihii care se vor risipi

dacă trupul nu va fi purtat cum se cade, Neagoe nu numai că ilustrează, din perspectiva alegorismului literaturii populare, soteriologia imperativă paulină, conform căreia „trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nesticăciune și acest (trup) muritor să se îmbrace în nemurire” (1 Cor. 15, 53), dar el reia o temă dogmatică dezbătută și explicată în felul următor de Sf. Maxim Mărturisitorul: haina de deasupra, „fiind în patru colțuri, cum e lumea din patru elemente, arată că trebuie să ne îmbrăcăm în contemplația naturală, încât să nu mai privim cele ce se văd”.(48) „Haina din afară, adaugă sfântul bizantin, este lumea sensibilă, împărțită în patru stihii, pe care o rup, ca pe haina lui Iisus, în patru bucăți, cei ce răstignesc în noi, în chip spiritual, pe Domnul”.(49) Este, pentru Neagoe, „chipul cel îmbrăcat în haine frumoase” al lumii, creația văzută a celor patru stihii primordiale care e sfâșiată atunci când ea e pură exterioritate ruptă de esența ei nevăzută, desprinsă din unitatea ei intimă cu haina lăuntrică neputrezită și nemuritoare.

Ceea ce conduce spre o altă luminare a trupului însuși. Pe de o parte, trupul e „chipul cel denafară”, exterioritate a aparenței vizibilului care trebuie să se „topească” și să se „veștejească”, astfel încât să nu mai fie văzut, să treacă împreună cu lumea în adevărata sa stare, aceea a nimicului, a inaparentului care nu sare în ochi și peste care trecem cu vederea. Pe de altă parte, dacă ajunge în această stare, dacă se șterge și se golește de orice urmă a vizibilității, trupul e curat, pregătit să primească mântuirea, fiindcă, spune Neagoe, „Dumnezeu n-are alt lăcaș nici altă casă mai dragă decât trupul omului”. Doar sărăcit, despuiat și gol, „trupul vostru este templu al Duhului Sfânt” (1 Cor. 6, 19), unit cu sufletul. Căci sufletele curate sunt „dimpună cu trupurile”, lucrarea harică fiind „întru luminarea și sfințirea sufletelor și a trupurilor”. „Este necesar, afirmă Sf. Grigorie Palama, să liniștim acele simțuri care sunt mișcate de cele din afară, când ne întoarcem spre cele dinlăuntru”, iar trupul, „când se răzvrătește să-l oprim, dar când se lasă călăuzit cum trebuie, să-l primim”.(50) Dezbrăcat de „hainele cele împărătești” ale puterii temporale, împăratul din *Pildă pentru ceia ce fac milostenie, și pentru viața lumii aceștia. Din cartea lui Varlaam*, află, astfel golit, deșertăciunea acestei lumi. A feri „trupurile și sufletele curate” înseamnă nu doar îmbrăcarea în lumină, ci participarea trupului la nepătimirea divină. Este, conform Sf. Simeon, trupul mort acestei lumi, „de nemișcat pentru păcat”, „străin de dorința cea rea”.(51) Trup deja în comuniune cu sufletul (52) și cu mintea golită de gânduri, „ca unul ce s-a ridicat la unirea mai presus de înțelegere și se odihnește acolo unde nu mai e vreo lucrare a minții. (...) Iar odihna aceea e nemișcarea non-simțirii fericite”.(53) Este ceea ce Neagoe numește „răpaosul trupului”, în opoziție cu trupul care „ostenește”. De aceea, moartea lumii se consumă în „moartea trupului care ne robește”(54); trupul nu mai face ecran între Dumnezeu și suflet, nu e corp al lumii vizibile, el se topește, devine transparent, un veșmânt străveziu întrețesut cu sufletul care se străvede.(55) E trupul odihnit și liniștit, dezbrăcat de lume și îmbrăcat „în blândețe și în nemânie, în tăcere și în lipsă și în sărăcie, în curăție și în mintea cea întregă, întru înțelepciunea cea plecată și în liniște”. Este chiar *bucuria* stării de liniște (*hesychia*),

„simțire a minții și luminare a sufletului”, după Sf. Simeon,(56) *theoria* și *met'hodos* în egală măsură: „lumina cea înțelegătoare” și „calea vieții cei de veci”, cum le numește Neagoe, căci, adaugă el, „nici un lucru bun și adevărat nu iaste între oameni, cându nu se află în lume nici un cuvios și plăcut lui Dumnezeu”. Conform învățaturii palamite, „îndumnezeirea” nu anihilează omenitatea, ci abia ea îl face pe om cu adevărat uman.(57) „Isihia – spune Ioan Scărarul – este o neîntreruptă adorare și slujire față de Dumnezeu. Isihast este cel ce aspiră să circumscrie Netrupescul într-un sălaș trupesc”.(58) Este omul *deplin* care „ca și cum ar fi în ceriu și cu bucurie dumnezeiască să bucură și pre Dumnezeu roagă și-l cântă cu umilință și cu glas neîncetat, ziua și noaptea”. Dacă, așa cum spune Neagoe, „capul omului cel adevărat iaste sufletul”, iar „mintea întregă” (ce are rolul de „cap în suflet”, după Sf. Maxim) se pogoară și „umple inimile”, atunci ființa umană unitară – cu trup cu tot – stă „în firea inimii”, se adună toată în „vasele inimilor”. Omul „cu inimă curată și cu minte întregă” cultivă liniștirea, „locul liniștii”, potrivit Sf. Simeon, fiind posibil datorită unei schimbări de perspectivă, prin mutarea minții de la cele văzute la cele nevăzute. Ceea ce ne transmite „înțelepciunea șarpelui” (din *Pildă cu șarpele*) nu e decât ilustrarea acestei învățături. Dorind să vadă chip de om, „că omul iaste și poartă podoaba lui Dumnezeu”, șarpele nu vrea în schimb să fie văzut de om, „și dă tot trupul spre ucidere și spre zdrobire, iar capul și-l păzește”. Cel ce e teofor (purtând în sine podoaba divină) nu e văzut decât de cel care, la rândul-i, trece nevăzut, păzindu-și sufletul cu prețul jertfirii trupului. Căci trupul jertfit devine trup nevăzut, odihnit în podoaba în care se scurge.

Cât despre o posibilă influență bogomilică a cărei coexistență cu influența isihastă a infuzat spiritualitatea epocii lui Neagoe, doar o interpretare aplicată pe text ar putea-o scoate în evidență. Iar aceasta, cu toate că, așa cum am văzut, pretinsul bogomilism ce hrănește *Învățăturile* domnitorului, aluvionând dinspre literatura populară, nu se poate proba cu argumente hotărâtoare.(59) Hasdeu se referă expres la ultimul capitol din cartea lui Neagoe: *Rugăciunea lui Ioan Neagoe voevod, care au făcut la eșirea sufletului său*, considerându-l o dovadă în sensul răspândirii bogomilismului (și, pe această filieră, a ideilor gnostice) în mentalul epocii.(60) Or în textul invocat, complexul semnificativ al temelor creștine discutate de noi anterior rămâne același, neabătându-se nici o clipă de la nucleul tare al corpus-ului dogmatic interpretat drept canonic de teologia bizantină. Mai mult, o scurtă privire asupra lui va scoate în evidență mai degrabă substratul isihast.

„Că acum eu intraiu în pomenirea morții, că cu totul mă îmbrăcai în grijă”, se tângue cel aflat în pragul plecării. *Intrarea* pe „calea cea de întristăciune” a stingerii celor lumești înseamnă *îmbrăcarea* în grija mântuirii de iubirea acestei lumi, de neantul morții vii care biruie firea cea slabă, fără de credință. „Numai ce-mi iaste grijă de sufletul meu și cum voi trece prin vămile cele înfricoșate”. *Intrarea* nu garantează întoarcerea spre cele divine, ci doar *trezirea*; pentru a trece nevătămat și curat, sufletul trebuie să se îmbrace în grijă, altfel spus să

se elibereze de cele nezditoare din om, lepădându-se de neantul celor nepăzite și ca atare săditoare de grijă. Grijă de lume (*îngrijorarea*) îl înlănțuie de ceea ce lumea nu e decât ca moarte a chipului lui Dumnezeu, „înșelăciunea aceștii lumi amăgitoare”, cum o numește Neagoe, „această lume mincinoasă”. Dimpotrivă, grija de mântuire (*îngrijirea*) este redobândire a acestui Chip, păzire a lucrării nealterate a harului, puritatea și cultivarea credinței, curăție atât a trupului cât și a sufletului („să vă fie sufletele curate, dinpreună cu trupurile”). „De grijă cea dintâi trebuie să scape omul, spune D. Stăniloae, pentru a se face disponibil lui Dumnezeu. Când a scăpat de ea, a scăpat de împătımire, a dobândit nepătımirea. Spre eliberarea aceasta țintește purificarea, nu ca să ne elibereze de grija de Dumnezeu”.(61) Astfel încât existența creștină nu înseamnă o fugă de lume (precum în complexul ideatic neoplatonician ori gnostic-bogomilic) – căci stă chiar în esența omului să ființeze în lume – , ci o *distanțare* ori o *detașare* lăuntrică față de pățimirile lumii și de ciclul manifestării, față de ceea ce am putea numi mundaneitatea lumii, ca trup al suferinței sau chip trecător al lucrurilor: „priviiam spre lucrurile cele trecătoare și spre slava cea deșartă a lumii (...), iată acum că apuseră, și altă privire dobândii”. *Acum*, în pragul trecerii spre cele nelumești, lumea apune în propria sa deșertăciune, iar aceasta conform sensului eshatologic al *apusului*, discutat de noi în primul excurs; în privirea însăși se dezvăluie un nou orizont, o altă lumină, ochiul lăuntric deschizându-se pentru a vedea nevăzutul care i se oferă.(62) Or, pentru a putea vedea, sufletul trebuie mai întâi să se desprindă de trup și de trupul lumii, să realizeze o distanță fenomenologică în raport cu ceea ce nu apare prin sine: „sufletul meu acum să dăsparte de la voi”, spune Neagoe, „sufletul meu încă va merge unde-și va fi gătit”, adică „cu dor mare (...) înaripat către Dumnezeu”. Unde-și va fi gătit înseamnă însă intrarea în pre-gătire, trecerea „prin ușa strâmtării”, pe calea îngustă, abia văzută, a despărțirii dintre trup și suflet. „În strâmtorarea sa” – precum în smerirea lui Manase (63) – sufletul se smerește către liniște, îmbrăcat în grija cea bună a mântuirii, în răgazul trecerii sale nepătımitoare spre binele veșnic: „și veți trece către liniște cu bine și cu blândețe, unde să vor unge trupurile voastre, (...), iar sufletele vor dobândi sufletescul bine cel de veci”. Dar înaintea sufletului care pre-gătește ungerea purificatoare a trupului, „mintea cea curată se urcă mai pe deasupra cerurilor și solește dreptățile sufletului și ale trupului”.(64) E vorba de „mintea trează”, de „mintea cea bună” căreia îi e dat să păzească în noi ceea ce e mai presus de noi. Paza minții e astfel „o depănare neconținută a numelui lui Dumnezeu în minte, cu căutarea inimii, adică cu concentrarea minții în ea însăși”.(65) E un moment de supra-converție sau de întoarcere mântuitoare, de închinare rugătoare, așa cum același Manase își pleacă „genunchii inimii”, rugând bunătatea și mila divină,(66) și care, spune Neagoe, „numai pentru această întoarcere” a fost izbăvit.

Chiar dacă subiectul în chestiune ar putea să pară încă discutabil, un lucru e însă cert: nu se poate vorbi de o influență directă dinspre nucleul tare, doctrinar, al ereziei cu pricina, care, ca orice dualism de tip gnostic (pe filieră cathară), cel puțin așa cum rezultă din corpus-

ul intitulat *Interrogatio Johannis*, prin asomatismul declarat, nu putea pătrunde ca atare într-un text însuflețit la tot pasul de dogma creștină ortodoxă, așa cum am încercat să arătăm în acest ultim excurs. Dacă luăm totuși în considerare un posibil filon concurențial, el este mai degrabă de natură estetică, irigând structura textuală cu valori și teme ce aparțin literaturii populare. Este și motivul în virtutea căruia – în *Învățăturile* lui Neagoe – retorica isihastă dominantă pare „umanizată” de o tradiție populară saturată de bogomilism, dar deloc profană, și a cărei laicitate e relativă. Oricum, repetăm, stadiul ipotetic al afirmațiilor nu poate fi depășit decât printr-un considerabil efort hermeneutic, ținând cont și de observația lui I. P. Culianu cu referire la originea intelectuală și nicidecum populară a bogomilismului.(67) Prin tot ceea ce am spus, nu dorim să punem defel la îndoială creștinismul autentic al lui Hasdeu,(68) ci doar *sincretismul*, inoperant oricum, care alături sub steagul unui esoterism *sui generis* doctrine nu doar convocate din varii zări ale spiritualității umane, ci în esență ireconciliabile. Pe de altă parte însă, așa cum observă Mircea Eliade, „s-ar putea încerca, în perspectiva creștinismului, salvarea hierofaniilor care au precedat miracolului întrupării, valorizându-le ca o serie de prefigurări ale acestei întrupări. Prin urmare – departe de a considera modalitățile «păgâne» ale sacrului (fetișurile, idolii etc.) drept etape aberante și degenerate ale sentimentului religios al umanității decăzute prin păcat – ar putea fi interpretate ca tentative disperate de a prefigura misterul întrupării. Toată viața religioasă a umanității – viață religioasă exprimată prin dialectica hierofaniilor – n-ar fi, din acest punct de vedere, decât așteptarea lui Cristos”.(69) Ceea ce rămâne din această inedită fenomenologie spiritualistă e tocmai efortul de revalorizare a acestor – să zicem – *hierofanii incomplete*, prolegomene pre-creștine ale Întrupării; altfel spus, „zarea dintre arbori” invocată de Hasdeu într-unul din poemele sale, acel orizont comun, nevăzut, cum ar spune Merleau-Ponty, al intervalului copacilor dintre copaci.

În finalul acestor încercări interpretative, nu putem decât subscrie îndemnul adresat de Hasdeu însuși posibililor săi detractori: „Demonstrați prin știință acolo unde va fi rătăcit știința autorului. Îndreptați prin bunul simț ceea ce bunul simț al autorului va fi putut să nu observe. Examinați cu iubirea de adevăr puncturile, în care iubirea de adevăr a autorului nu va fi răzbătut prin toate dificultățile unui nămol de probleme”.(70)

NOTE ȘI REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Sic cogito*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1991, pp. 140-141. Apărute în *Revista nouă*, din 15 nov. 1888, ele nu figurează în antologia poetică din *Opere*, I, Ed. Minerva, București, 1986.

2. B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrâni*, II, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1984, p. 168. Vom cita în continuare această lucrare sub sigla *CB*.

3. *CB*, pp. 166-167.

4. *Ibid.*, pp. 495, 499.

5. *Ibid.*, pp. 494, 496.
6. *Odiseea*, IV, 560.
7. Cf. Erwin Rohde, *Psyché*, Ed. Minerva, București, 1985, pp. 77, 97.
8. *Ibid.*, pp. 78, 96, 100.
9. Porphyrius, în Stobaeus, *Eclog. physic.*, 49, 61. Poate fi mitica insulă Syrie (*Odiseea*, XV, 403 ș. u.), aflată în drumul soarelui, departe în *vest*, unde soarele se întoarce spre a-și relua călătoria, dincolo de hotarele lumii (cf. E. Rohde, *op. cit.*, p. 78).
10. Cf. Felix Buffière, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, Ed. Univers, București, 1987, p. 392.
11. Iamblichos, *Viața lui Pythagora*, 82.
12. Cf. F. Buffière, *op. cit.*, p. 396.
13. „Orișicare « eu », spune Hasdeu, trebuie să se dezvolte de jos în sus” (*Sic cogito*, ed. cit., p. 109), căci – așa cum citim în poemul *Așteptând* – „sus mi-e duhul”. Conform înțelegerii „cardiace” (sau cordiale), omul „suișuri în inima sa a pus” (*Ps.* 83, 6).
14. Platon, *Phaidros*, 254 b.
15. În mitul lui Er, Platon relatează că „de acolo, deodată, fiecare suflet a fost purtat în sus, fiecare în altă parte, spre a se naște și țâșneau sufletele întocmai ca niște stele căzătoare”, important fiind totuși pentru ele să se țină mereu „de drumul cel de sus” (*Republica*, 621, b, c). Chiar dacă e formulată într-un alt context, observația Danei Shishmanian, din studiul *Le soleil, la lune et l'anticosmisme dans un mythe populaire et dans l'herméneutique biblique cathare*, este valabilă și în acest punct al cercetării noastre: „Ceea ce este muritor și divizat e necesar eliberării a ceea ce este nemuritor și indivizibil: dacă lumea nu ar exista, ea ar trebui inventată” (în *Ascension et hypostases initiatiques de l'âme. Mystique et eschatologie à travers les traditions religieuses*, t. I, Actes du Colloque International d'histoire des religions „*Psychanodia*”, 2006, p. 482). La fel, în contextul prezentat de noi, dacă lumea de jos nu ar exista, ea ar trebui inventată pentru ca cea de sus să se poată deschide sufletului.
16. *Cugetări în ora morții*, în *CB*, p. 315.
17. *Ibid.*, pp. 324-325.
18. „Sufletul din apă bea, / Și el lumea o uita”, așa cum apare în bocetul *Petrecerea mortului*, citat de Hasdeu (*C.B.*, p. 498). Aceeași virtute amnezică o are apa băută din râul Nepăsării și al Uitării, în mitul lui Er: „cel care bea, de fiecare dată uita totul” (Platon, *Republica*, 621 a).
19. Aceeași „textură” bogomilică citată de Hasdeu prezintă darurile și frumusețea celor drepti la ziua Judecății: „Lumina-va fața lor ca stelele în cer. Unii vor fi luminați, alții și mai luminați (...); unora le va fi fața ca lumina lunii, alții ca lumina zilei...” (în *loc. cit.*, p. 329).
20. „Între albigenzi și bogomili – continuă el – nu era aproape nici o diferență pronunțată. Cât pentru pauliciani și mai cu seamă manihei, ne ajunge a aduce aminte imaginațiunea orientală și contactul lor direct cu zoroastrismul” (*op. cit.*, p. 399).
21. *Ibid.*. Pasajul citat apare în textul apocrif bogomilic *Interrogatio Johannis*, în legătură cu cei doi îngeri pe care Lucifer îi face să intre în corpul lui Adam și în cel al Evei, corpuri pe care el însuși le-a modelat din noroiul pământului. „Îngerii plânseră îndelung văzându-se acoperiți cu acest înveliș muritor în forme divizate”, umiliți de condiția bipartiției sexuale, despărțiți de rădăcinile lor cerești, nevoiți să îndeplinească lucrarea cărnii (*apud* Dana Shishmanian, *Le soleil, la lune et l'anticosmisme dans un mythe populaire et dans l'herméneutique biblique cathare*, în *op. cit.*, p. 480).
22. *CB*, pp. 400, 401.
23. *Cugetări în ora morții*, în *CB*, p. 316.
24. *Ibid.*, p. 322.
25. *Ibid.*, p. 495.

26. *Ibid.*, p. 322.
27. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, Ed. Minerva, București, 1971. Citatele fără altă mențiune aparțin acestei ediții.
28. Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, vol. I, Ed. Dacia, Cluj, 2002, p. 35.
29. *Ibid.*, p. 27.
30. Jean Meyendorff, *Teologia bizantină*, Ed. I.B.M. al B.O.R., București, 1996, p. 11.
31. Cf. Sf. Simeon Noul Teolog, *Discursuri etice*, 6, în *Discursuri teologice și etice. Scrieri I*, Ed. Deisis, Sibiu, 2001, p. 257.
32. În textul „bogomilic” citat de Hasdeu, acest aspect apare expus în termeni identici: „fericit cel ce-și poartă trupul în curăție, iară cu inima roagă pe Dumnezeu, că Duhul Sfânt pe acela odihnește și scaunul lui Hs. într-inima aceluia este ! că acel trup se cheamă biserică” (CB, p. 335). Așa cum e prezentată aici, condiția trupească pune în cumpănă pretinsul asomatism definitoriu pentru gnozele dualiste.
33. Sf. Simeon Noul Teolog, *op. cit.*, pp. 256, 257.
34. „Inima curată, spune André Scrima, este inima care a depășit ceea ce, în chiar ființa omului, ar putea fi impur, imund, nu în sens moral, ci în sens existențial, ontologic. (...) Cei care au dobândit sau au atins inima curată îl văd, așadar, pe Dumnezeu” (*Experiența spirituală și limbajele ei*, Ed. Humanitas, București, 2008, pp. 72, 73).
35. Sf. Maxim Mărturisitorul, *Răspunsuri către Talasie*, 4, în *Filocalia*, 3, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 47.
36. *Ibid.*, 12, în ed. cit., p. 62.
37. Cf. Dumitru Stăniloae, în *Filocalia*, 3, ed. cit., p. 48. Așa cum, la răstignire, cămașa lui Iisus „era fără cusătură, de sus țesută în întregime”, cu neputință de sfâșiat (*Ioan* 19, 23-24). Ea reprezintă – după Sf. Ciprian al Cartaginei – „unitatea care vine de sus, adică de la cer și de la Tatăl”, de care cel care o primește nu se poate despărți în veci (*De unitate Ecclesiae catholicae*, 7).
38. Platon, *Phaidon*, 115 b.
39. *Alcibiade*, 132 b.
40. *Gorgias*, 524 d.
41. *Charmides*, 154 b.
42. Cf. *Phaidon*, 248 c.
43. „Nu există nici o altă doctrină – observă J. Meyendorff – care să fi făcut mai multe ravagii în pietatea creștină ca dualismul platonice, care concepea omul ca pe un spirit (sau un suflet) încarcerat în materie, desigur, nemuritor, aspirând la o existență supramaterială” (*Sfântul Grigorie Palamas și mistica ortodoxă*, Ed. Enciclopedică, București, 1995, p. 139).
44. Cf. *Cateheza* 9 (303-367).
45. Sf. Simeon Noul Teolog, *Discursuri etice*, 4, în *op. cit.*, p. 218.
46. *Migrațiunile postume ale sufletului*, în CB, p. 494.
47. Sf. Simeon Noul Teolog, *op. cit.*, p. 215.
48. Sf. Maxim Mărturisitorul, *Întrebări și răspunsuri*, 67, în *Filocalia*, 2, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 238.
49. Sf. Maxim Mărturisitorul, *Răspunsuri către Talasie*, 4, în ed. cit., p. 47.
50. Sf. Grigorie Palama, *Cuvânt pentru cei care se liniștesc cu evlavie*, 2, 5, în *Filocalia*, 7, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 233.
51. Sf. Simeon Noul Teolog, *Capete teologice, gnostice și practice*, 3, 37, în *Filocalia*, 6, Ed. Humanitas, București, 1997, p. 63.

52. „Sufletul să se sfătuiască cu trupul în ce privește mântuirea comună”, povățuiește Tertulian în *Către martiri* (apud Mitropolit Nicolae Corneanu, *Actualitatea literaturii vechi creștine*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2007, p. 29).
53. *Ibid.*, 2, 19, în ed. cit., p. 53. Nu spunea Hasdeu, în poemul pe care l-am citat la început, „Căci nu eram nici mort, nici viu / Simțind o nesimțire” (s.n.), prefigurând aceeași liniștire a tuturor zvonurilor lumii materiale, într-o stare de absolută non-sensibilitate față de ireversibila trecere mundană ?
54. Sf. Simeon Noul Teolog, *Discursuri etice*, 4, în ed. cit., p. 213.
55. În același poem hasdeian, trupul se absoarbe în icoana sufletului, „plăpândă, străvezie”, „elastica”, „neînchipuit de fină”.
56. Sf. Simeon Noul Teolog, *op. cit.*, 15, în ed. cit., p. 386.
57. Cf. J. Meyendorff, *Teologia bizantină*, ed. cit., p. 105.
58. Ioan Scărarul, *Scara rainului*, treapta 27 (Migne); P.G. 88: 1097 AB.
59. Și aceasta întrucât, în primul rând, singurele apocrife bogomilice atestate ca autentice sunt *Interrogatio Jobannis* și *Vedenia lui Isaia* (cf. CB, pp. 536-537, n. 113, 115). În al doilea rând, cercetările au stabilit că nu se poate vorbi de o răspândire a bogomilismului în Țările Române. Vorbind despre încercările de interpretare a acestor „legende balcanice ca fiind expresia credințelor bogomilice”, M. Eliade îl amintește pe Dem. Russo care criticase ipoteza lui Hasdeu și arătase precedentele și paralelele patristice ale textelor populare pe care Hasdeu le considera ca eretice și mai ales bogomilice (cf. *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 99).
60. *Cugetări în ora morții*, în CB, p. 316 ș. u.
61. Dumitru Stăniloae, *Ascetică și mistică creștină sau Teologia vieții spirituale*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 1993, p. 104.
62. „La om e ochiu-n suflet, privind ce nu se vede”, spune Hasdeu în poemul *La casa de nebuni*, „sufletul are ochii săi” (*Sic cogito*, ed. cit., p. 85).
63. *II Paralipomena* 33, 12. „Strâmtă este poarta și îngustă este calea care duce la viață” (*Matei* 7, 14).
64. Un pasaj dintr-un text „bogomilic” citat de Hasdeu ilustrează tocmai speranța în mântuirea sufletului laolaltă cu cea a trupului: „Avram zice: Doamne, spune-mi, cine ești tu ? Arhanghelul zise: eu sunt arhanghelul Mihail, și sunt trimis să iau sufletul tău. Avram zise: Doamne ! să fiu dus cu trupul la Domnul, Doamne ! Atunci îngerul sui în cer, și cu frică grăi către Domnul. Și-i porunci Domnul să-l ia pe Avram cu trupul” (*Cuvânt despre viața și moartea lui Avram, cum a venit arhanghelul să ia sufletul lui*, în CB, pp. 157-158).
65. D. Stăniloae, *op. cit.*, p. 151.
66. *Rugăciunea regelui Manase* 11.
67. Cf. Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Ed. Nemira, București, 1995, p. 257.
68. „În esență – spune el – , religia creștină reprezintă o învățătură de cea mai înaltă spiritualitate. Predica ei sfântă constă în renunțarea la trup, viața cu Dumnezeu, adică gândul, cuvântul și fapta cu el. În această învățătură superioară constă taina « victoriei care a supus lumea » (Ioan, V, 4): ea a acționat asupra laturei interioare, spirituale, veșnice a omenirii. Ea a cucerit pe oameni numai pentru a-i face la rândul lor să cucerească latura exterioară, materială, perisabilă” (*Giambattista Vico*, în B. P. Hasdeu, Mapa V, ms. 2, Biblioteca Academiei; apud B. P. Hasdeu, *Scrieri filosofice*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1985, pp. 267-268).
69. *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 46, n. 1.
70. *Istoria critică a românilor*, (1875), vol. II, Ed. Minerva, București, 1984, p. 513.

DESPRE SEMANTIC ȘI CONCEPTUAL

Nina ZGARDAN

Abstract

Semantics has always been a cause of trouble for both linguists and philosophers. The author of this text is considering the relationship of semantics with concepts, topic also dealt with by L. Depecker. Is it necessary to separate the significant from the concept? What would be the best time to do it during the analysis? Where is the border line between these two items - the significant and the concept? What theoretical and practical advantages would there be?

Keywords: semantics, significant, concept, synonymy, terminology

Despre principiile teoriei clasice ale terminologiei și lacunele acesteia s-a scris mult în ultimele decenii. Aceste principii orientate spre conceptual excludeau din start alte modalități de studiere a terminologiilor. Așa se face că, până nu demult, rămâneau pe dinafară aspecte importante cum ar fi funcționarea termenilor în text și interpretarea lor lexico-semantică, abordarea socio-comunicativă și diacronică, studierea nivelurilor de limbă în terminologie și tratarea sinonimiei / polisemiei / omonimiei terminologice etc.

În ultimii ani, prin efortul terminologiilor de orientare nouă (L. Depecker, Ph. Thoiron, M. T. Cabre, F. Gaudin, M. L. Slodzian, S. Gentilhomme, C. Boisson ș.a.), terminologia clasică conceptuală devine lingvistică, descriptivă, textuală. Și este în firea lucrurilor să fie așa, deoarece termenii nu constituie o clasă aparte în lexicul unei limbi, ci un subansamblu al acesteia (1). Și cuvintele, și termenii sunt unități lexicale care fac parte din aceleași clase funcționale, au același „comportament” morfosintactic și se supun aceluiași procedee tradiționale de formare. Însă cel mai important lucru constă în faptul că aceste unități lingvistice - termenul și cuvântul - își dezvăluie potențele semantice în toată plenitudinea doar în text și situații de comunicare. De aceea împărtășim, de exemplu, punctul de vedere al lui M. T. Cabré și credem că unitățile terminologice și cele din lexicul general pot fi studiate după aceleași modele și tehnici lingvistice de cercetare (Cabré, 2000: 20-40).

Tratarea textuală a terminologiilor a scos la lumină fenomenul variabilității terminologice și cel al variabilității semantice care anihilează postulatul dogmatic: **un termen – un sens** (2). Însă, chiar dacă pledează pentru o abordare textuală a terminologiilor, specialiștii văd în mod diferit perspectiva cercetărilor legate de semantic. M. L. Slodzian, bunăoară, optează pentru o reinterpretare a conceptelor ca pe niște semnificate normate de

practicile discursive și cognitive, iar L. Depecker consideră că, în terminologie, importante sunt cercetările orientate spre raportul semn – semnificat – concept și separarea acestuia de semnificat în procesul de analiză (2000). Deși diferite, opțiunile cercetătorilor merită toată atenția, deoarece se readuce în discuție cea mai spinoasă problemă a lingvisticii, dar și a filozofiei - cea a relației semanticului cu extralingvisticul. Relația semanticului cu realitatea în toată complexitatea acesteia ridică multe probleme. Specialiștii se întrebă, de exemplu, dacă extralingvisticul se încadrează în domeniul semantic sau în ce măsură este implicată dimensiunea referențială în formarea sensului, la ce nivel și în ce mod se produce legătura sensului cu referentul etc. (Kleiber, 1999: 15-52). De exemplu, G. Kleiber ne îndeamnă să ne întrebăm dacă raportarea la extralingvistic trebuie sau nu integrată în analiza lingvistică postulând mai apoi că: „le sens est, au moins partiellement, tourné vers la référence, autrement dit, doit être décrit en termes qui préparent ou prédisent la référence” (Kleiber, 1999: 31). Autorul este de părere că trebuie a fi separat sensul de referent în procesul de cercetare. Necesitatea separării, susține Kleiber, este evidentă în cazul în care există expresii nesinonimice, dar care fac trimitere la unul și același referent. În susținerea punctului său de vedere, Kleiber reia următoarele exemple, devenite deja clasice – *Le vainqueur d’Austerlitz* și *Le vaincu de Waterloo* - care au același referent: *Napoleon*. Dacă expresiile lingvistice *Învingătorul de la Austerlitz* și *Învinsul de la Waterloo* ajung să aibă același referent e pentru că ele pun niște „conditions de vérité”, explică G. Kleiber. *Napoleon* a fost și învingătorul în bătălia de la Austerlitz și învinsul în cea de la Waterloo. Deci sensul se brânșează la realitate prin intermediul unor condiții cerute de situație pentru ca (sensul) să fie fixat de o expresie lingvistică. Cu alte cuvinte, sensul trebuie descris ca pe o entitate care pregătește sau prezice referentul.

Influențat, desigur, de raționamentele filozofice din secolul trecut conform cărora sensul este autonom față de realitate, G. Kleiber își întitulează o parte din lucrarea indicată în felul următor: „Sens et référence: un couple à séparer” („Sensul și referința: o pereche de separat”) (Kleiber, 1999: 28-29). Pe parcurs însă, lingvistul demonstrează contrariul și recomandă semanticienilor să nu le fie frică de extralingvistic, să țină cont de tipurile de sens și de modul în care se produce legătura acestuia cu realitatea (3).

Trebuie menționat că multe din discuțiile purtate de specialiști sunt provocate de tendința de a demonstra specificitatea termenilor în raport cu unitățile lexicale din limbajul comun. Unii terminologi atribuie termenilor o semantică referențială, adică sensul lor este format doar din concept. Aceasta ar însemna că termenii nu ar face parte din limba naturală, nu ar funcționa la fel ca și cuvintele în diferite contexte discursive și sociale, nu ar fi și ei expuși la modificări semantice și, finalmente, ar trebui să acceptăm că în sensul termenilor ar lipsi semanticul, iar în unitățile din limba comună nu ar mai exista conceptualul. În lucrările mai recente, această excludere fie a semanticului, fie a conceptualului din sensul unităților

lexicale este combătută cu timiditate. L. Depecker ,de exemplu, acceptă existența conceptualului și a semanticului în sensul unităților terminologice, însă susține că, la nivel de analiză, este necesară separarea conceptului de semnificat. Cercetătorul consideră că această delimitare va avea o importanță fundamentală pentru terminologie, odată ce va deveni o disciplină care ar trata atât conceptul, cât și semnul luat în integritatea sa. Astfel s-ar putea descoperi noi fenomene lingvistice și cognitive și am restitui semnului, dar și conceptului ceea ce le aparține fiecăruia cu adevărat (2000: 119). L. Depecker vrea să demonstreze necoincidența conceptului cu semnificatul pornind de la principiul că termenul este format din „désignation et concept”. În susținerea postulatului său, conform căruia există diferență între semnificat și concept și că acesta nu se rezumă la semnificat, autorul compară structura conceptuală cu cea semantică, folosind exemple din limbile franceză și engleză. Faptul că, pentru același concept, ambele limbi folosesc semne lingvistice diferite, care, la rândul lor, exprimă semnificate diferite, constituie pentru cercetător un argument plauzibil în favoarea distincției conceptului de semnificat. Dar și descrierea relației hiperonim – hiponim deschide, după cum afirmă Depecker, calea spre stabilirea deosebirii dintre concept și semnificat, prin care se poate demonstra că semnificatele nu numai că nu descriu la fel conceptele, dar nici nu le decupează la fel (2000: 98). Autorul aduce următoarele exemple din engleză și franceză:

„Hiperonimul: *watercourse* – hiponimul: *river*”

„Hiperonimul: *cours d'eau* – hiponimele: *fleuve* și *rivière*”

La nivel de hiperonimie, se observă în ambele limbi coincidența între concept și semnificat, însă, la nivel de hiponimie, conceptului *river* îi revin două semnificate și deci două concepte în limba franceză – *fleuve* și *rivière*, ceea ce înseamnă, după Depecker, că, pe de o parte, există diferența între concept și semnificat, iar, pe de altă parte, conceptul nu se rezumă la semnificat. În caz contrar, susține autorul, decalajul dintre semnificatele celor două limbi nu ar exista. Dacă ar fi să acceptăm acest punct de vedere al lui Depecker, ar trebui să admitem și ipoteza că niciunul din semnificatele *fleuve – rivière* nu ar avea o formă lingvistică corespunzătoare și un concept corespunzător bine definit în limba engleză.

Chiar dacă în limba engleză nu există forme lingvistice care ar indica diferența dintre *râu mare* și *râu mic*, aceste fragmente ale realității există și ele se categorizează sub formă de concepte pe baza unor caracteristici fundamentale *apă / curgătoare / permanent / se varsă* la care putem adăuga și altele de suprafață (*mic, mare*) care, în mod real, aparțin obiectului într-o situație concretă (2000:108). Dacă plecăm de la realitatea lingvistică franceză, unde există două unități *fleuve* și *rivière* – nu putem afirma că, la nivel de concept și semnificat, nu ar exista echivalente în limba engleză. Pe baza conceptului *river*, se poate forma un concept complex prin asocierea unor trăsături de suprafață în baza percepțiilor spontane, empirice care

facilitează trimiterea la un obiect concret într-o situație concretă prin mijloace lingvistice suplimentare – *big river* pentru *fleuve* și *little river* pentru *rivière* – menite să lichideze niște goluri de ordin lingvistic și conceptual. Elementele *big* și *little* contribuie la elaborarea semnificatului și precizarea conceptului. Procedeu este comod, deoarece adjectivele, îndeosebi cele primare, grație bogăției de valențe, pot funcționa ca specificatori contextuali care corelează cu delimitarea obiectelor din aceeași specie în subspecii caracterizate din diferite puncte de vedere (mărime, caracter, adevăr etc.). Trebuie menționat că și L. Depecker amintește acest procedeu (2000: 100; 102) atunci când vorbește în lucrarea sa de termenul *bateau* (*vapor, navă*) a cărui definiție lingvistică ar demonstra coincidența conceptului cu semnificatul. Prin această afirmație, autorul sugerează că semnificatul își însușește conceptul, îl integrează în structura sa semic. Ele ar coincide și în cazul în care s-ar crea termenul *bateau intérieur* pentru *navigație interioară*, dacă semnificatul ar asimila integral caracterele conceptului sub formă de seme, mai afirma L. Depecker. În asemenea situație, ne întrebam cum rămâne cu ipoteza, formulată chiar de el, conform căreia conceptual nu se rezumă la semnificat din cauza ambiguității, instabilității și exuberanței acestuia din urmă?

Pentru a demonstra că nu trebuie să confundăm conceptul cu semnificatul, L. Depecker recurge la analiza comparată a definițiilor unui semn lingvistic afirmând *a priori* că definiția din dicționarele de limbă descrie, în majoritatea cazurilor, semnificatul, iar cea din dicționarele de specialitate - conceptul.

În continuare, vom proceda și noi la o analiză a două definiții, una lexicografică și alta – terminografică a termenului *aer*.

Definiție lexicografică

1. AER Amestec de gaze care formează straturile inferioare ale atmosferei cuprinzând componenți permanenți (*oxigen, azot, gaze rare, dioxid de carbon*), *componenți variabili* (*vapori de apă și praf conținând substanțe minerale, cărbune, polen, microorganisme*), *componenți accidentali cu caracter local* (*hidrogen sulfurat și amoniac în locurile în care putrezesc resturi organice, monoxid de carbon și dioxid de sulf în zonele puternic industrializate*).

Definiție terminografică

2. AER Amestec de gaze care constituie atmosfera Pământului: *în accepție tehnică, amestecul de gaze definit ca mai înainte este folosit în scopuri tehnice (în camere de ardere ale motorului etc.) sau biologie(ventilație etc.).*

AER secundar. *Aer introdus în spațiul de combustie pentru reglarea temperaturii proceselor de ardere și uneori pentru arderea particulelor de combustibil și a produselor de ardere incomplet oxidate în zona principală de ardere.*

AER condiționat etc.

Pentru a crea o imagine de ansamblu, vom mai adăuga că, în dicționarul lexicografic, la acest articol, mai sunt incluși și alți termeni formați din cuvântul-cheie și diferite elemente explicative: *aer lichid*, *aer comprimat*, *aer condiționat*, în total 6 unități, după care urmează alte accepțiuni ale lexemului **aer** - *atmosferă, văzduh; climă, climat; înfățișare, aspect, mină* - care își găsesc expresia lingvistică prin axa intensiunii pe baza unor seme denotative caracteristice: *aer viciat, aer proaspăt, aer polar* etc.

În dicționarul terminologic, după definiția termenului-cheie **aer** urmează alți 14 termeni: *aer de baleiaj, aer de combustie, aer primar, aer secundar, aer condiționat* etc., toți fiind la intrări separate.

Din definițiile de mai sus, putem observa că cea lexicografică corespunde cu cea terminologică doar până în momentul în care încep detaliierile compoziției și utilizării aerului. La nivelul acestei porțiuni, structura conceptuală a termenului se regăsește în cea semicirculară și *vice versa*. În cazul acesta, mai putem noi oare afirma că diferența dintre descrierea lexicografică și cea terminografică este de natură doar conceptuală?

Dacă pornim de la principiul că termenii fac parte din lexicul unei limbi și că în tratarea lor se aplică aceleași metode lingvistice de cercetare, ne întrebăm dacă nu se insistă în mod exagerat asupra diferenței dintre definiția lexicografică și cea terminografică. Diferența ar fi mai degrabă una de suprafață: în dicționarele de specialitate definițiile termenilor derivați din termenul-cheie se dau ca intrări separate de parcă nu ar reprezenta un micro-sistem de elemente între care exista relații strânse (corelări semantice).

Ni se pare discutabilă și teza conform căreia ruptura dintre concept și semnificat se produce pe deplin în momentul în care acesta din urmă își arată exuberanța. Grație eflorescenței semnificatului și a instabilității acestuia au loc schimbări atât cantitative, cât și calitative, despre care, credem, nu se poate spune că nu mai au nimic comun cu conceptualul, că acesta nu se mai intersectează cu semanticul sau că n-ar mai exista corespondențe între semele lingvistice și trăsăturile conceptuale.

Este important să amintim că, pe lângă reflectarea, abstractizarea și categorizarea obiectelor și fenomenelor realității, conceptele mai reflectă și procesul schimbărilor care au loc permanent. Conceptele nu sunt imuabile. Ele se modifică, trec unele în altele, evoluează. În caz contrar, ele nu ar reflecta adecvat realitatea.

Conceptele cristalizează cunoștințele și practicele din activitatea umană din care pot deriva noi concepte ale căror definiții se vor face prin extensiune (**aer** – *amestec de gaze care constituie atmosfera Pământului*) sau prin intensiune (**aer comprimat** – *aer produs de compresoare,*

la presiuni de la câțiva bari până la sute de bari). Observația e pertinentă doar dacă urmărim cu atenție ambele definiții ale lexemului *aer*.

NOTE:

1. Mai vezi: L'Homme, M.C., *La terminologie: Principes et techniques*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p.33

2. Noi am abordat acest subiect și cu alte ocazii. Vezi, de exemplu, N. Zgardan, A. Vartic „Terminologia între dogme și realitate” în *Lucrările primului simpozion internațional de lingvistică* (București, 13-14 noiembrie) 2007, p. 241-248. sau: „De la terminologia acontextuală la cea contextuală” în *Pro – Active partnership in creativity for next generation. Presses internationales polytechniques*, Brașov, 2007, pp. 851-852

3. Despre multitudinea de probleme legate de semnificat / concept și relațiile dintre aceste două entități - Vezi: H. Béjoint, Ph. Thoiron „*Le sens des termes*”, în *Le sens en terminologie*, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 8 – 11.

4. Despre efectele autonomizării sensului, vezi, de exemplu: Björn Larsson, „*Le sens commun ou la sémantique comme science de l'intersubjectivité humaine*” în *Langages* nr. 170, 2008, pp. 28-40. Autorul afirmă că separarea sensului de realitate a dus, pe de o parte, la incapacitatea lingvisticii de a explica în ce mod are loc trimiterea la realitate cu ajutorul limbajului, iar, pe de altă parte, a făcut ca statutul ontologic al sensului să devină unul din cele mai precare, lăsând în așa fel cale deschisă pentru subiectivism și relativism.

BIBLIOGRAFIE:

Béjoint, H. ; Thoiron, Ph., „*Le sens des termes*” în *Le sens en terminologie*, Presses universitaires de Lyon, 2000, pp. 8 – 11.

Cabré, M.T., „*Sur la représentation mentale de concepts: base pour une tentative de modélisation*” în *Le sens en terminologie*, Presse universitaire de Lyon, 2000, pp. 20 – 40

Depecker, L., „*Le signe entre signifié et concept*” în *Le sens en terminologie*, Presses universitaires de Lyon, 2000, pp. 86 – 127

Kleiber, G., „*Du sens. En général et en particulier*”, în *Problèmes de sémantique. La polysémie en question*, Presses universitaires du Septentrion, Paris, 1999

Larsson, B., „*Le sens commun ou la sémantique comme science de l'intersubjectivité humaine*” în *Langages*, nr. 170, 2008, pp. 28-40

L'Homme, M.C., *La terminologie: Principes et techniques*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, 278 p

Slodzian, M.L., „L'émergence d'une terminologie textuelle”, în *Citato loco*.

Zgardan, N.; Vartic, A., „Terminologia între dogme și realitate”, în *Lucrările primului simpozion internațional de lingvistică* (București, 13-14 noiembrie) 2007, pp. 241-248

Zgardan, N., „De la terminologia acontextuală la cea contextuală” în *Pro – Active partnership in creativity for next generation*, Presses internationales polytechniques, Brașov, 2007, pp.851-852

CĂLĂTORIA ALEGORICĂ ȘI ALEGORISTUL

O hermeneutică a discursului postmodern cărtărescian

Luminița CHIOREAN

Abstract

The real journey is a journey in the company of the Other, or of the Other's culture. The more numerous the communication possibilities are, the more we implode, meaning that we accumulate more energy inside of us. The more "worldwide" our communication is, the more hermetic, the more tribal, the more solipsist our epicenter becomes – a sign of our identity salvation in relation with the otherness (Baudrillard; Guillaume).

The Encyclopedia of Dragons, by Mircea Cărtărescu, is a parody that is relevant to the theme of the journey and to a certain type of traveler: the allegorist (Todorov). The principle of the epic construction consists in building the simulacrum of a virtual world. The escape from the outside of the Real here in the Other World is possible through a distortion of space, which makes 'the remote' space perceivable as 'the near'.

The allegoric journey is meant to help the traveler get as far as possible. The allegorist sees the foreigner and the foreign places as critical metaphors. He travels metaphorically. He travels only when relating himself to his own culture. He uses the "Other Land" (Celălalt Tărâm) and the hypostases of the Mioritic Dragon (Zmeul mioritic) as allegories to position him a considerable distance away from his own territory. In communication, the allegorist remains centered in his own culture.

Keywords: postmodernism, allegory, otherness, mythology, story

0. Introducere : orientalism vs occidentalism

În „Balcanismul literar românesc”(2002), Mircea Muthu opina că teoria europocentrismului (mai exact, occidentalocentrismul n.a.) deține supremația în detrimentul celor orient-occidentale de filosofie și morfologie culturală. Dar nu trebuie uitat un aspect: fiind realități dihotomice, occidentalocentrismul nu s-ar putea defini în absența orientalismului. Prin paradigma bipolarității antinomice a definirii Orientului și Occidentului, inventariem, la nivelul surselor livrești consemnate în timp și spațiu european, un tabel sinoptic al dihotomiilor particularizante în descrierea celor două lumi:

Orient		Occident
apolinical	vs	faustic
finitul	vs	infinitul (Spengler)
„știința sacră”	vs	„știința profană” (Guénon)
spirit autocratic / / cârmuire despotică	vs	spirit democratic / /individualism politic apusean (Iorga)
„orbis christianus”	vs	„orbis romasnus”
„mai contemplativ”	vs	„mai practic” (Bulgakov)
cultură eleată		cultură heracleitică (Dumitriu)
„ca resemnare”	-vs	„ca zbuțuire” (Velimirović)
„eternul”	-vs	„istoric” (Noica)

Din grila lectorială propusă, notăm că ființa istorică manifestată ca „om deplin al culturii” din spațiul danubiano-pontic oscilează între „a fi dominat de experiență” din credința orientală și „a domina experiența”, tendință occidentală.

Printr-o linie imaginară conclusivă putem reprezenta complementaritatea celor două lumi; dihotomia nu e altceva decât principiul fuzionării antinomiilor. Cultura orientală se fundamentează pe adevăruri eterne - cultură eleată, iar cea occidentală, pe interpretarea acestei *panta rhei* înspre „îndiguirea” adevărilor și așezarea lor în tipare matriciale, în modele culturale (Noica, 1993). Dihotomia se instituie ca expresie a unității întregului. Mai mult: la confluența acestor lumi, subzistă arhetipurile culturii noastre mistuind mitologemele comune acestora. Cert este că Orientul a constituit permanent o provocare pentru Occident.

În contextul civilizației contemporane, când *Occidentul tinde să devină arhetipul lumii libere, deasupra lui continuă să planeze simbolismul Orientului*, încă prezent în mentalitatea și memoria colectivă, a locului disoluției persoanei, al exacerbării valorilor materiale în dauna celor spirituale.

Insistând pe principiul coabitării lumilor, Anton Dimitriu (1987:174) aprecia că „marea descoperire a Occidentului este umanitatea”, pe când cea „a Orientului este Omul.” Expresia filosofului poate fi redată printr-o intersectare dintre orizontala expansiunii generoase, ilimitate a ceea ce numim *umanitate în diacronie*, ca istorie, ca eveniment, cu verticala intensivă, a concentrării asupra *fabulației despre om, un studiu sincronie*. În punctul zero al acestor coordonate spațio-temporale se află „ființa (noastră) istorică”(Blaga, 1997).

Cât despre autenticitatea acestei călătorii, aparent, invers făcute, dinspre punerea, așezarea și definitivarea lumilor spre ființarea lor, spre origini, nu-i un accident că se petrece în spațiul culturii române. În semne indiciale, cuvânt, imagine plastică, gestică și semnale rituale, memoria colectivă păstrează componenta orientalo-occidentală a ființei noastre etnice: „Noi, ne aflăm realmente la mijloc, între două culturi, Orientul și Occidentul, noi putem înălța un fel de pod, putem înlesni comunicarea valorilor din Occident și Orient și viceversa. Și asta nu numai că suntem unde suntem – în Orient și totuși în Occident – dar pentru că suntem una din puținele culturi europene care am păstrat totuși vii anumite izvoare ale culturii populare și deci arhaice.”(Eliade, 1978: 74)

1. Călătorie alegorică. Model zmeologic

La nivelul discursului literar, izotopiile generate de metafore, metonimii și paradoxuri (de)scriu paradigma alegorică existențială a conștiinței artistice, proiecție noologică a spiritului postmodern relevant pentru topofilia culturii căreia îi aparțin scriitorul și cartea. Este și cazul cărții *Enciclopedia zmeilor* (2002) a lui Mircea Cărtărescu, text-suport al teoriei noastre despre călătoria în spațiul culturilor universale având ca punct de plecare o cultură

minoră, pe care nu o poți abandona. Cultura-sursă (de origine, fie ea și minoră) nodul gordian în cunoaștere: receptarea lumilor se face prin prisma culturii al cărei spirit îl reprezintă. Iar pentru a călători nestingherit în spații și timp, autorul schimbă măștile antropomorfe ale daimonului, optând pentru zmeu, simbolul arhetipal pentru Occident și Orient. Astfel, zmeul devine mobilul călătoriei alegorice *dinspre Celălalt Tărâm* (al Apusului) de unde se face plecarea, spre Lumină, origini (spre Est).

Iată pentru ce, în opinia noastră, prin *modelul zmeologic* ca prelungire mitică în toate culturile populare tradiționale, Mircea Cărtărescu angajează *un model al alterității* ce locuiește geografia dintre Occident și Orient, dinspre apus (moarte) spre răsărit (viață), în sensul resurecției mitologemului „om”- parcursul fiind dat de măștile alegorice ale zmeilor ce surprind „umanitatea” din om cu adevărurile ei, în plenitudinea manifestărilor umane mai mult sau mai puțin recunoscute – căci zmeii sunt antropodaimoni.

În credința populară românească, zmeul e ultima etapă a evoluției șarpelui. E o evoluție spre „umanizare” a zmeului raportată la transformările care s-au produs în concepțiile oamenilor referitoare la întruchipările sufletelor morților. La început, strămoșii mitici aveau înfățișări zoomorfe, iar mai apoi, înfățișările s-au antropomorfizat. Apartenența zmeilor la categoria „strămoșilor” reiese din calitatea de „donatori” mitici: adică se pot îndrăgosti de fata unui împărat și s-o ceară de soție. Pot îndeplini orice dorință a celui care intră în posesia oglinzii.

Demonologia constituie varianta mitică prezentă la toate etniile prin al cărei *antropomorfism* (1) prezent în gândirea arhaică sunt atribuite însușiri umane unor obiecte sau procese din natură, unor ființe imaginare. Ca exemplar al perfecțiunii modelului antropomorf și al omniprezenței în spațiul dintre cele două lumi nu este altul decât protagonistul din folclorul românilor: zmeul

Complex de credințe despre spirite necurate, acutizant malefice, uneori ambivalente, ce aparțin Celuilalt Tărâm, atribuit Occidentului, demonologia este *interpretarea primară a mitologiei*. Aflată în raporturi „familiare” cu omul, lumea de dincolo e un depozitar de duhuri sau spirite, demoni, strigoi, moroi, ursitoare, zburători, zmei, dragoni etc.

2. Demonologia – sursă a lumii arhaice

Pentru a înțelege rostul unei culturi minore ca a noastră raportată la nivelul morfologiei culturilor europene (europocentrism), vom adăuga tabloului sinoptic relevant pentru raportul Orient – Occident informații venite și dinspre demonologie (Evseev, 1978) – reținând că *demonologia, magia și mitologia* constituie *sursa emblematică pentru cultura oricărei etnii*. Este și un mod de abordare a textului cărtărescian.

În interpretare demonologică, Orientul constă în spiritul unei gândiri mitico-simbolice ancestrale: *ex oriente lux* evocă episodul biblic al nașterii lui Iisus și al sosirii celor trei magi; este locul răsăritului de soare, simbol al luminii, al resurecției și al speranței. Orientul desemnează aurora și posedă sensul de obârșie, de trezire, de iluminare spirituală și revelație mistică. Așa se explică de ce Islamul însemna „o noțiune pur religioasă”, deseori fanatică, față de Europa – noțiune geopolitică.

Într-o prezentare antinomică, Occidentul (Evseev, 1978) semnifică apusul de soare, spațiu asociat cu tărâmul morții - un drum spre vest, o călătorie spre soare-apune [Blaga, 1997]. Vestul e „locul feminin al misterului, al coborârii și cupei, al regimului nocturn care e eufemizarea beznelor”(Durand, 2000). Păzitorii Apusului sunt divinitățile morții și ale distrugerii. De aici, apusul e infernul și tărâmul morților. Occidentul corespunde serii și nopții, iar în simbolistica anotimpurilor e asociat cu toamna. Ca aspecte pozitive reținem că apusul e locul depozitării și al refacerii energiilor, sediul puterii întruchipate de „mana” strămoșilor. Lumina ce se naște la Răsărit (*ex oriente lux*) este întotdeauna preparată, revigorată în Apus (2). Prin urmare, în grila lectorială de mai sus, adăugăm notația:

Orient		Occident
Ex oriente lux/ diurnul	-	nocturnul / „mana” strămoșilor
Tărâm Originar : obârșie, sosirea	-	Celălalt Tărâm - plecarea
iluminare spirituală	-	luminare prin rațiune
revelație mistică	-	spirit lucid

Se poate bine observa traseul inițiativ urmat în *Enciclopedia zmeilor* : dinspre Occident spre Orient, odată ce cronotopul propus este cel al regimului nocturn ce stăpânește Celălalt Tărâm, iar condiția de „poet” sau „puah” – „amărății care împing stelele cu bărbia”, visătorii, romanticii - cade în dizgrația autenticului personaj zmeiesc!

Prin această carte, Mircea Cărtărescu ne oferă o cercetare complexă, ca istorie și eveniment despre alteritatea universală a dihotomiei om - umanitate, invers acționând: dinspre UMANITATE spre OM. Aici orizontalitatea geografică a lumii zmeiești – răspândirea zmeilor în timp și spațiu, în folclorul popoarelor euroasiatice, de la celți până în China (3) – se intersectează cu verticalitatea secțiunilor conținând informația utilă cunoașterii acestui daimon al fertilității – parte a conștiinței activate pe traseul existențial (destin), o alegorie a călătoriei spre începuturi, spre izvoare - un mers invers, într-o retrospectivă a destinului.

Prin paralelismul sintactic, Cărtărescu construiește pe verticală, o lume a subteranului descrisă prin raportare la lumea terestră. Underground-ul preferat gestionează Celălalt

Tărâm: o lume barocă - pilon al celor șapte minuni, culminație a spiritului creator de minuni: „Șapte sunt minuni, și șapte sunt planeți, se zice-n ceruri, / Șapte centre de putere înșirate, giuvaeruri, / Pe coloana vertebrală luminând curcubean. / Șapte sunt cetăți în vastul teritoriu subteran. / Iar din cele șapte una strălucește între toate /[...] Este Quatr'a cea săpată în porfirul cel mai dur. / Șapte ziduri uriașe îi dau roată împrejur.” Quatr'a este replica parodiată a „Călătoriei spre centrul Pământului” de Jules Verne.

Quatr'a sau Celălalt Tărâm se fundamentează pe existențe fabuloase relaționate cu lumea de dincoace. Scenariile folclorice, inserții ale discursului paremiologic (ghicitoare, proverb, descântec, făcătură, blestem), sunt detaliate și amplificate printr-un narativ ritualic, surprins schematic chiar în strategia aplicantă a medicinei practice. Narativul daimonic este rodul mentalităților antropomorfe, fantezii exprimate prin superstiții și credințe raportate la evenimentele influente din viață sau natură.

3. Dinspre naratologia parodică(ului)

Un aspect al genului parodic evident pentru textul cărtărescian este reperat paratextual - coperta a patra reproduce teme parodiate din mass-media românească („Ziarul de duminică”, „Curierul de ambe sexe” etc.): „Ilustrată din abundență cu desene după natură ieșite din pana inspirată a lui Tudor Banuș, *Enciclopedia zmeilor* de Mircea Cărtărescu (controversatul autor al anilor '80) aduce pentru prima dată la lumină o lume întreagă ce părea pierdută pentru totdeauna.”

Interesantă este tehnica hipertextualității, prin care relația de derivare sau imitare unește unu hipotext A – texte de literatură sau din mass-media-, un text anterior, de un hipertext B, textul parodic cărtărescian. Este cazul imitației, pașizei și al parodiei, ca forme intertextuale prezente în discursul postmodern. „Discursuri de entuziasm imaginativ, în limita concretului, [textele epice cărtăresciene] folosesc ironia și autorironia, parodia și pașiza nu ca pe elemente deconstructive, ci ca pe *un contrapunct dialectic al suflului acumulativ*. (s.n.)” (Cistelean, 2000:161). Hipertextualitatea complică narativul sau expositivul, descrierea prin construcția labirintică ce-și propune ca mesaj cunoașterea altor orizonturi prin proiectarea unui lumi fantasy . E o mitologie aluzivă la rase și la lumi criptice, aduse din underground prin tehnici ale ludicului – formule, cut-up-uri din literatura populară sau cultă, aluzie, transparență și indicibil, constructe iluzorii și categorii estetice ale insolitarului: grotesc, burlesc, parodic, umor negru.

Insolitarea (4), ambiguitatea, intertextualitatea, ca mecanisme ale generării procesului izotopic, simultan dinamice la nivelul configurării tropice, cu rol important în producerea de sens în metadiscurs. Optând pentru aceste procedee, nu trebuie să ignorăm *deviația și comprimarea* sensului, mecanisme specifice limbajului secund (poetic). Imaginarul lingvistic

eterogen umple labirintul epic, participând la imaginarul bizar al lumilor fantasy – locuite de rase și creaturi care, deși diferite de om, au din umanitatea acestuia, sunt investite cu virtuți și defecte umane.

Pe lângă insolitar, din depozitarul metalogismelor folosite de autor, nu putea lipsi alegoria. Prin poziționarea la frontiera dintre realitate și ficțiune, prin disponibilități alegorice, literatura este cea mai în drept să vehiculeze un prototip din perspectiva căruia să fie posibilă a se petrece *istoria umanității și a omului*, odată ce funcționează solipsismul: „Alegoria [...] are menirea să comunice o imagine stilizată excesiv a condiției umane în ipostazele ei cele mai ontologic hotărâtoare”(Călin, 1969: 8). Într-adevăr, la nivelul textului literar se validează sensul ontic, destinația fiind reșezarea în conștiință a valorilor umane.

Mai mult, în odiseea umanității (și mai puțin a omului), discursul postmodern adaugă imagine paradoxiste, încărcate cu imaginar baroc. Paradoxul (Chiorean, 2007) propune mecanismul activ în coabitarea lumilor, în interferența și separarea lor, în călătoria inter-mundii, deoarece prin tehnica paradoxului au loc: „(a) suprapunerea a două niveluri, de obicei distincte, ale realității, ale limbajului, ale cunoașterii, ale gândirii sau ale comportamentului.” (Marcus,1985:4;33) și (b) obediența în aflarea punctelor comune. Se pare că paradoxul este materializarea lingvistică a replicii lui Paul Valéry: „Prends l'éloquence et tords lui le cou!” Paradoxul contrazice obișnuințele senzoriale și perceptive, sprijinindu-se pe o semantică a infinitului. Actualizează negativul și absența, interogând profunzimi și relevând duplicitatea psihismelor tenebroase, creând un fel de „întuneric vizibil”- conștiința nu este ceea ce este, ci ceea ce nu este (apud Sartre) – este soarta imaginarului Celuilalt Târâm de unde începe călătoria spre punctul comun al lumilor: Orient și Occident.

Literatura devine pista cea mai comodă în călătoria între și dintre lumi spre exprimarea alterității ca „origine a unor singularități”(Baudrillard; Guillaume, 2002:9). Călătoria alegorică a lui Cărtărescu propune anonimatul absolut redat prin ruptura subiectului de sentimentul său, dislocarea sinelui de sine și de contextul social ca un topos privat.

4. Configurare poetică – izotopii, simboluri

Mitologia zmeilor prezentă în folclorul românesc gestionează prototipuri ambigui. Carența caracterologică e suplinită din plin în textul cărtărescian de speciile de zmei prezentate împreună cu habitatul, anatomia, istoria, limba, obiceiurile, ocupațiile și armele, știința, economia și artele lor, descriptori ce impun tehnica discursului enciclopedic – parodie eseistică.

Astfel, după stabilirea punctului de referință, și anume: paradoxala umanitate zmeiască, se stabilește ca prim pretext UMANITATEA din perspectiva zmeului comun, cel

aflat la baza genealogiei zmeiești universale. Pretextul este dezvoltat pe raționamente corespunzătoare unui puzzle descriptiv-parodic: anatomie, rase și varietăți, geografie, istorie, arme, ocupații și unelte, economie, civilizație, limbă, limbă, științe și literatură – o adevărată odisee în universul zmeiesc (sau zmeologie).

Quatr'a, spațiul original al zmeilor, e un paralelogram și „rasele de zmei” sunt risipite în patru colțuri ale lumii. Ca dispunere în plan e o quatr'a, dar „sistema lumii”, ce aparține Animicștiutorului, semantica inversă în numirea Înțeleptului zmeiesc, prezintă „universul ca un fel de farfurioară ce se rotește rapid, ținută în echilibru pe vârful degetului Ființei supreme”(p. 81).

Prin urmare, imaginea repetă cercul ca simbol al omogenității, al perfecțiunii, mișcări imuabile și eterne, fără de început și sfârșit. În plan cosmic, simbolizează cerul, în opoziție cu pământul care este simbolul pământului – cerul fiind nostalgia după lumea dincolo de „ferestră” (cum ar spune un zmeu). Cercul este și simbol al timpului, al veșniciei reînceperii, redate în plan iconografic prin imaginea șarpelui *ouroboros*. Cercul limitează un univers, dar mișcarea de rotație e infinită. Funcțiile apotropaice asociate inelului, cercelului, brâului – semne indiciale zmeiești sunt arhetipuri ale cercului ocrotitor.

Ca ultim raționament al umanității, memoria colectivă vehiculează Arta și literatura, ce devine pretext în dezbateră a unui virtual proces al „deameronului” zmeologic, prototipic pentru OM – sunt rostite, firește, zece povești, prin care neamul zmeiesc supraviețuiește unei iminente apocalipse.

4.1. Călătoria în „Univers”

Între proiecție și supraimpresionare, *Enciclopedia zmeilor* conține modelul parodic al unui „daimonion goethean: o putere magică, un duh pozitiv, al creației, al productivității, al faptei”(Blaga, 1980: 289), și nu al demonicului socratic, „geniu al restricției morale”.

În credințele populare, în primul rând, daimonii sau demonii sunt ființe divine sau semidivine, identificate cu spiritele strămoșilor, cu geniile tutelare. *Daimonul formează o parte a conștiinței, având facultatea de a dirija destinul.* Într-un sens se apropie de demonicul ca fatalitate. Cel posedat de un demon era considerat protejat de zei pentru că avea „ingeniu”, adică inspirație. Demonii arhetipali ai răului și morții sunt spiridușii, tricolicii, pricolicii, moroi, strigoii sau trolii, prezenți și acest text sub masca molohului.

Din dicționarului demonologic, de magie și mitologie, este posibil ca scriitorul să fi preluat criteriile de clasificare a demonilor în prima parte a cărții: Universul – ex. funcția sau rolul ritualic; toposul locuit și stăpânit; armele (buzdugan, măciucă); ipostaza sau înfățișarea.

Prin urmare, surprinde construcția personajului zmeiesc ca fuziune între *zoodaimon* și *anthropodaimon*.

Se știe că zmeul e o specie a saurienilor fabuloși din mitologia populară românească, unde se confundă adesea cu Șarpele, Balaurul și Zburătorul. Ființe cu chip de om, însă mai mari și mai puternici: au coadă, trupul solzos, umblă pe cai năzdrăvani și sunt veșnic în luptă cu eroii de tipul lui Făt-Frumos. Arma de luptă este buzduganul sau măciuca, ceea ce denotă apartenența lor la categoria daimonilor fertilității. Trăiesc pe Tărâmul Celălalt, în palate strălucitoare, în care închid fete răpite cu prilejul incursiunilor în lumea oamenilor. Pot avea familii. Zmeoaicele, de regulă, sunt mamele zmeilor. Sunt de origine htoniană (Evseev, 1998: 502) Au însușiri uraniene și pirice, apropiindu-se de balauri. În ipostaza pirică sunt adesea confundați cu Zburătorul.

Ca simbol antropomorfic, de zmeu nu putem face abstracție în istoria umanității - este daimonul, elementul, liantul încărcat de meditație și analogie dintre lumi. Modelul zmeologic propus de Cărtărescu cuprinde 12 specii: zmeul comun, strămoșul din Quatrța, apoi zmeul zmeilor, zmeul sur de văgăună, zmeul cu colți, câinele de zmeu, mum zmeilor, zmeul mioritic, Animicștiutorul, zmeul zmeelor, zmăul, încălțații, zmeul asiatic sau zombalul – specii cu corespondență în demonologia universală: dragon, balaur (5), șarpe (6), blajini, zburător sau dragobete (7), basilisc, cățelul pământului (orbetele) (8), zgriptorul, Muma-Pădurii, zâne sau iele etc.

Parodiacul redă un text comic despre o lume cinică, ironică, plină de umor, inocență, duioșie, chiar. Redăm câteva imagini: astfel, zmeii au un organ prințesoreceptor, cu care detectează prezența prințeselor, un organ voinicoreceptor ce îi ajută să iasă biruitori sau și un organ cristalomandibular – asociat avariției de comori; că unii se înmulțesc prin înmugurire, că limbile aglutinante folosesc stropii de salivă pentru a marca diacritice care schimbă cu totul sensul cuvintelor, că frescele nu-i reprezintă, ci îi cuprind în poziții de luptă chiar pe eroii învingători, uciși și așezați pe pereții peșterilor în poziții specifice.

Pe această foarte simplă schemă, scriitorul a abordat teme nu pentru un articol de întâmpinare, ci pentru eseuri, studii, cărți. Prima parte a constat în adunarea și consemnarea informațiilor despre zmei și habitatul lor înregistrează palierele lumii zmeilor, de la anatomie la arte și literatură. Și continuarea înșiruirii faptelor cuprinse în *Enciclopedie* nu se poate sustrage spectrului, onest în fascinație, al tautologiei. Iată, astfel, ceva despre literatura zmeilor: poezii sînt numiți în toate limbile aici puah, ceea ce literal înseamnă amărăți care împing stelele cu bărbia, iar nașterea unui puah, provocată de uitarea formulei rituale de îndepărtare a răului, înseamnă pentru familie o mare catastrofă.

În fine, zmeii cultivă trei tipuri de cântece epice, Vissele, Zurbele și Hrankahrankas, primele situându-se în zona academismului, ultimele, în aceea a pamfletului, Zurbele având atributele prețuite vizibil de autorul enciclopediei pentru exuberanța barocă în desfășurarea acțiunilor și pentru emfaza discursului: „Aici sînt mult lăudate întorsăturile stilistice neașteptate, uneori de-a dreptul paradoxale. Personaje mor și învie pe pagina următoare, o cetate e cucerită de dragul unui epitet, un sclav o violează pe regină pentru ca poetul să-i poată descrie acesteia mărimea ugerelor. Totuși, printre multe ficțiuni, răzbat în zurbe și date istorice neașteptat de precise”. În fine, nu-i prea stă la inimă acestui autor poezia așa-zis lirică, proiectată vizibil în visceralitate ce „nu constă atît în cuvinte, cât în atitudini corporale”

4.2. „Decameronul zmeosofic” : Visse, Zurbe și Hrankahrankas

„[...] De câțiva ani buni, literatura [română n.n.] pare să-și fi redescoperit gustul pentru trecutul ei, [...] pe care ultima sută de ani i-o ascunsese. [...] postmodernismul nu poate fi înțeles fără această modă retro, fără dorința de a scoate din muzeu genuri, specii și procedee literare uitate.”(Manolescu, 2001) Și într-adevăr, prin ludic și parodic sentimental, Mircea Cărtărescu recuperează farmecul tehnicilor poetice anacronice, manifestând disponibilități pentru stiluri și registre poetice diferite.

Limbajul zmeiesc este o travestire textuală inocent regizată ca un spectacol al lumilor în care trăim. E un simulacru de comunicare ce dezvoltă dimensiunea metatextuală a cărții, un simulacru ce premerge unei maieutici a adevărilor balansând între ipotetic, ficțiune și real ca principii de optimizare a literarității – căci alegoria (metalogism dominant alături de paradox) antrenează rețelele lingvistice într-o configurare poetică a literaturii: e un paratext savant, persuasiv mînuit în motivarea prezențelor zmeiești, al cărui pretext și mesaj totodată e Literatura! Mai mult: pariul scriitorului cu sine și cu cititorul constă în găsirea alterității originare prin identitatea lumii cu textul.

Altfel spus: rostirea singulară iresponsabilă, eliberată de coduri etice, oscilează între minciună și adevăr, între mit și realitate. Disimularea scotează pe efectul simulării pure care duce la înregistrarea unei noi lumi în care vocea auctorială se preface a fi un Altul.

Temele epice sunt abordate donquijotic. Iubire și poezie, literatură, chiar călătorie sunt teme puse sub semnul demitizărilor în aceeași măsură în care angajează parodiere „metafizică” proprie: romantică, pamfletară sau barocă.

4.2.1. Iubire și poezie – parodie romantică

Iubirea nu e tratată ca un subiect simptomal (simptomatic), ci se impune ca o metodă: este un limbaj poetic primar „pooh-pooh” parodiat: puah, în limbajul romanesc: poet!

Reprezentanții arborelui zmeologic sunt adevărați povestitori, au reale aptitudini în arta evocării. În textul epic, Mircea Cărtărescu, „unul dintre cei mai ofensivi promotori ai postmodernismului” realizează „un continuum evocator <<realitate – halucinație – vis>>”, trecând nonșalant din descripția și evocarea realiste în sondajul oniric ori în fantast, în spectografia sublimă și suprareală”, notează Alexandru Cistelean, referindu-se la romane și nuvele (2000: 161-162). Evocările din *Enciclopedia zmeilor* parodiază REM-ul, propria formulă (chiar tehnică) artistică angajată în nuvele și romane!

Popasurile pe traiectul labirintic narativ sunt o dovadă în acest sens. Mai mult: este evidentă parodierea limbajului poetic postmodern, în care: „[...] orice cuvânt nu e decât începutul unei avalanșe baroce de limbaj sedus, parola unei holograme de limbaj senzual și senzualizat [...] orice ar scrie Mircea Cărtărescu, el scrie, în fond, o incantație. Și asta indiferent de câtă parodie, ironie și răstălmăcire de clișee s-ar folosi.” (Cistelean, 2004: 146)

Emoția estetică este provocată de miracolul vieții umane: tânăra poetă *Vasiliska*, amețită de farmecul existențial, de mirosuri, senzații, imagini, fntasme, iese, ca într-o aleasă procesiune, din grotle subterane în care sălășluia. Frumusețea cadrului romantic oferită prin „fereastra plină de stele” o vrăjește. Ca efect al trăirii, „copila începu să cânte” – nu era ea o puah? Și a doua zi, „o dată cu revărsatul dumnezeieștilor zori, Vasiliska văzu, pentru prima dată în viață, ceea ce căutase întotdeauna, ceea ce noi toți, zmei și oameni, căutăm și vom căuta întotdeauna: limpedea, gingașa, transparenta și nesfârșita Lumină.” (p.110)

4.2.2. Literatura postmodernă în conflict cu modernitatea - pamflet

Ce fascinație în coborârea zmeilor asiatici în lumea microscopică a circuitelor, urmată de călătoria programatoarei *Ding-Ding*, creatoarea însăși a acestei lumi virtuale, atacată de unul din personajele sale și salvată finalmente prin ingenioasa soluție a identificării lumii deja create cu numele unei cărți, acela chiar al *Enciclopediei*...Un joc fără limite, în care lumile se autogenerază și se autodevoră, în care se glisează firesc în lumi suprapuse, în care totul se poate opri în loc prin fascinația incantatorie a cuvintelor. Căci limba e un mister deopotrivă senzual, cât și muzical!

Fascinația lumilor virtuale pune opera și lumea în relație cu inteligența artificială a lui *Ding-Ding*, încât totul generează lumi în lumi și vise în vise, într-un fel de reiterare contemporană a lumii liliputane sau a preludiului kantian din *Sărmanul Dionis*. *Enciclopedia* este un alt tip de *Levant*, o variantă parodică a literaturii universale cu subiectele, motivele și personajele ei.

În cele zece povești, motive cunoscute sunt asamblate ciudat, rezumate cu ironie, coborâte în derizoriu, trecute în grotesc, plimbate prin sofisme și prin transparența visului

sau o scenă complicată care amestecă, de dragul surprizei și cu scopul uimirii lumi, vise și obsesii despre dragoste, moarte, Dumnezeu și poezie.

Povestitorii din universul zmeilor fac parte din comedia personajelor literare: eminescianul *Umbello* și umbra lui, *Hilozois*, eliadescul vagabond, un obsedat de metafizică și transcendență. Ultima dintre povești, pamflet și meditație deopotrivă, sfârșește cu descoperirea în mâinile judecătorului *Zumm* a ciudatei măciuci a lui *Umbello*, pe care sînt sculptate versetele caligrafiate bizar ale unei faimoase *Zurbe*, numită *Zurba Inelară a lui Meer-Tscha*, numele zmeiesc, așa cum vom afla, chiar al ciclului de povești din *Enciclopedia*, de altfel parodie la *Stăpânul inelelor* de J.R.R. Tolkien. Oricum, în fața judecătorului stau *Cornichon* și *Karakeridosbelloianisoglu*, câinele de zmeu și porcul său de câine favorit, pe care ar fi putut oricând să-l mănânce. Poetul cu zeci de titluri, premii, distincții – toate dintre cele mai hilare, savuroase chiar numai prin simpla lor numire și succesiune – și bâlbâitul, oarecum fără identitate, cel salvat de *Cornichon* de pe drumuri. Cauza judecății – acuzația de plagiat, pe care *Cornichon* o anulează printr-o subtilă semioză, realizată la limita dintre umor și gravitate. Textele cu pricina sînt puse simultan pe pagină: o nouă nedumerire privind esența – și scena – literaturii. Față în față stau un fragment dintr-o academică *Vissă* – text romantic - și replica ei postmodernă, din categoria *Zurbelor*. De o parte un vers solemn de odă, de genul Sublimă! Ești sublimă! Tu, stea a nemuririi! – de cealaltă, reversul dinamitar, ironic, dubitativ: Sublimă?! Ești sublimă?! Tu – stea a nemuririi?! (p.162) Cad astfel toate bănuielele noastre morale, instituite burlesc în rândurile anterioare. Judecătorul e pe punctul să facă dreptate – un verdict aleatoriu lăsat în seama măciuci fatale pentru unul dintre comediantii. Numai că, în fața vrăjii, textul încrustat pe această măciucă, *dreptatea chiar nu mai contează*: „Uitând și de judecată, și de tot, zmeii se așezară în fața bâtei și-ncepură să citească pe fețele ei cele zece povești întreșute. Și citiră, și citiră, și citiră...” (p. 163) Semn că, într-un fel sau altul, nici nu mai interesează cum, sabia lui Damocles este chiar această carte – citită la nesfârșit. Textul parodic ne dă șansa de a deveni personajele lumilor ficționale!

4.2.3. Călătoria alegorică ... rămânerea în lumi virtuale – parodie barocă

Călătoria (9) în lumea zmeiască constă în desprinderea de cultura proprie considerată ca centru și aflarea adevăratului centru al omenirii, aici: lumea zmeilor. Călătoria e o devenire spirituală, expresia dorinței de schimbare și de căutare a unui tezaur spiritual, poate și material, o evadare în afară pentru ca, în final, să știi unde sa revii: centrul lumii al cărui produs ești!

Ca orice tratat bazat pe surse livrești, prefața se încheie cu mulțumiri adresate celor implicați în destinul cărții, adăugând o scrisoare adresată „iubitului cititor” îndemnat să se alăture „pe calea spinoasă, dar atât de rodnică a zmeologiei”, fie chiar și ca diletant.

Reperetele traseului existențial sunt demascate în *Povestea lui Ding-Ding, programatoarea*, personaj intermundal ce deconspiră dedublarea autorului. Tot aici avem o altă cheie a lecturii: cartea e o lume virtuală dominată de molohi, aici, metatextual, numit prin *Mol-loch*, „zmeul care purta el însuși o mască de trol”(p.150)

Prin răpunerea molohului, spirit vindicativ, este distrus mitul Galateei, cea care își devorează propriul creator. Aici, Mol-loch este temperat și limitat în spațiul și timpul lumii „virtuale” a cărții: *ENCICLOPEDIA*. Fiecare carte are un semn indicial în lectură! Fiecare personaj are asupra-i obiecte apotropaice, înzestrate cu o forță magică, sacrală, capabilă să înlăture răul, să stopeze maleficul.

„În etnologie, casa tradițională nu e doar un adăpost oarecare, ci un fragment demonologic: acoperișul e în paza „căiușilor” apotropaici, poarta, ușa sunt sculpturi în lemn sau conțin reprezentări mitice: șarpe, păun, cocoș, cerb sau obiecte cosmice: soare, lună, stele, imaginar cu funcție de apărare. La fel e și portul național, covoarele, pereterele – mostre ce fac parte dintr-o *enciclopedie plastică* cu funcție totemică.”(Evseev, 1998)

La Cărtărescu, *Enciclopedia*, engramă a „cărții virtuale” („numele compact discului” lui *Ding-Ding*, alteritatea auctorială) este obținută printr-o ars combinatoria magică: „[...] mințea începu să-i meargă cu viteza disperării.” - cartea, de cele mai multe ori, se scrie din disperare: de fiecare dată, o poveste te salvează. Continuăm citatul: „[*Ding-Ding*] Recapitulă: nasture, iadeș, leucoplast, orar, elf, caiet, inel, cocean, peștișor, ac, etamină, diodă ...”(p. 149) – aici, obiectele apotropaice înșirate ale celor 12 zmei, frecvent întâlnite în universul domestic, au funcții totemico-zmeiești, de apărare în lumea oamenilor. „Vraja era în obiecte sau în numele lor? În nume, căci aici totul era fără realitate ca și numele. Reținu primele litere ale celor douăsprezece nume: N, I, L, O, E, C, I, C, P, A, E, D”(p. 149) – fragment parodic la dialogul lui Platon: *Cratylus*! Protagonista e un *Cratylus* autohton. Prin urmare, în călătoria făcută pe urma personajelor zmeiești, între Occident și Orient, autorul rămâne înfipt în cultura română, model polipier în care rezonează multe alte modele culturale indo-europene.

Enciclopedia: „La acest cuvânt (continuă povestea) zidurile castelului căzură, *Mol-loch* începu să scadă până nu se mai văzu, câmpiile înverziră, orașele și satele înfloriră din nou, iar personajele plecară fiecare la locul său, făcând cu mâna pentru ultima oară către cea care el dăduse viață.”(p.149) Textul postmodern prezintă paradoxalul traseu al despărțirii personajului de autor, și nu invers. Personajele obosesc, sunt disciplinate: după atâta acțiune, merg spre odihnă fiecare în habitatul ei, nemaivrând a controla stările emoționale ale creatorului. Nici pe ale cititorului. „Cât despre Ding-Ding, ea reveni în lumea adevărată, termină compact-discul și se apucă de alte treburi, fără ca măcar o clipă să bănuiască adevărul: că ea însăși este personaj într-o poveste, ca și cealaltă, Ding-Ding, din frumosul disc cu piste argintii.”(p.149) nu este decât referința la reinvestirea povestirii în ramă cu o

nouă semnificață: *mise en abyme* – tehnica prin care personajul care creează personaje se substituie autorului care se detașează fără regret de personajele sale.

5. Călătoria alegorică – demers spectral

Demersul epic din *Enciclopedia zmeilor* nu este unul al abandonului, ci al coabitării în lumi simultane: reală și virtuală, Occident vs Orient și imaginarul acestor lumi. Autorul are încredere în supraviețuirea personajului său prin povestea care-l însoțește. Personajele îi sunt răsfrângeri identitare, alterități. Textul postmodern surprinde relația creator-personaje ca pe un proces spectral între Altul și Celălalt.

În acest sens, vorbim de spectralitate (10) ca eliziune a altului, proces ce pune în funcțiune mecanismul rezonanțelor: un real poate deveni fantomatic; „prezența corporală devine discretă, evanescentă, de unde teama de transgresiune, de fragmentare, de rătăcire! Manifestate în finalul cărții de *Ding-Ding* – creatoarea cărții virtuale; rezonanța măștii, a dedublării, a multiplicării, un ludic al universurilor fără măsură comună. A fi spectral înseamnă a fi cu mai multe fețe ... zmeiești și de a angaja doar o anume față în cotidianul socio-profesional.

Noutatea textului postmodern cartărescian constă în atotputernicia codului instituit ca mutație prin mască – operator simbolic, respectiv prin jocul de-a Altul – operator simulator. E un ludic ce funcționează conform paradoxalei reguli a realului: în funcție de tradițiile și obiceiurile habitatului locuit, zmeul (masca) intră în artificialul declanșat de contextul geografic și socio-cultural. Se ajunge astfel la concluzia: alteritatea nu-i un subiect exterior, nu ține de distanță, ci se află înăuntru: o alteritate interioară, căci zmeii sunt refulări ale conștiinței artistice. E tehnica ce parodiază bovarismul ca atitudine exotică interioară: mă las îngurgitat de propriul meu eu, mă observ ca alteritate zmeiască, creez înlăuntrul meu distanța Orient - Occident și accept modelul zmeologic ca emblematică a lumii arhaice.

Referitor la tema călătoriei în literatura secolului al XIX-lea, Tzvetan Todorov, în *Noi și ceilalți*(1999), propune o decadă (11) tipologică a călătoriilor după obiectivul, scopul acestora. *Enciclopedia zmeilor* propune călătoria alegorică ca subterfugiu, proiecție parodică a demersului ideal de a ajunge la adevăruri, la înțelegerea lucrurilor cât mai departe în timp și spațiu. Alegoristul rămâne totuși poziționat într-un loc fix, providențial. Evitând linearitatea, călătorul și călătoria alegorică – aici, alteritățile autorului din lumea zmeiască - sunt guvernați de imaginarul mitic al veșnicei reîntoarceri, simbolic reprezentat prin universurile concentrice care funcționează pe principiul *mise en abyme*.

Enciclopedia este: „[...] *singura călătorie [...] pe care o faci în raport cu Altul, fie el un individ sau o cultură* (s.n.), și, din această perspectivă, cu cât se lărgește comunicarea, cu atât implodăm mai mult în noi înșine”(Baudrillard; Guillaume, 2002: 62). Adăugăm aici sursa livrescă a călătoriei, recunoscând lesne atitudinea conștiinței artistice a scriitorului postmodern: „Alegoristul ia străinul ca metaforă critică, el călătorește „metaforic”. Nu se află niciodată cu totul în țară străină, ci rămâne în raport cu propria sa cultură, dar într-un raport critic. Altfel spus, cealaltă țară îi servește de alegorie. [...] el rămâne centrat pe propria sa cultură, nu-și pierde rădăcinile, nu se exilează nici măcar mental.”(id., p. 65)

6. Concluzii

Adevărata călătorie o faci în raport cu Altul, care poate fi și o cultură. Cu cât comunicarea devine mai generoasă, cu atât implodăm mai mult, în sensul concentrării consumului de energie în interiorul nostru. Cu cât comunicarea e mai „mondializată”, cu atât epicentrul e mai închis în el însuși, mai tribal, mai solipsist – semn al salvării identitare în raport cu alteritatea. Așa se explică atitudinea auctorială în *Enciclopedia zmeilor*, de Mircea Cărtărescu, discurs parodic relevant temei călătoriei și unui anume tip de călător: alegoristul.

Principiul construcției epice constă în realizarea simulacrului unei lumi virtuale. Evadarea în afara Realului, aici, pe Tărâmul Celălalt se face printr-o distorsionare a spațiului, prin care departele e receptat ca aproape.

Ca specie literară a parodicului fantastic, Cărtărescu optează pentru fantasy, specie epică preferată în lumea postmodernă. Astfel sunt propuse lumi noi, animate și locuite de rase și creaturi fantastice – zmei, dragoni (împrumutate din fantasy mitologic și dungeons & dragons)- eroi percepuți negativ care, comunicând alte coordonate, devin un element civilizator! Fiind o parabolă a cărei comunicare e saturată de intertext (romanesc, liric, paremiologic etc.) și ironie, includem această *Enciclopedie*(I. *Universul* și II. *Poveștile sau Zurba Inelară a lui Meer-Tscha*) în specia low-fantasy, învecinată cu „Lumea Disc” a lui Pratchett.

Mirarea în fața lumilor și-o dă literatura prin universuri ludice reiterate ca imaginare ale șarpelui Ouroburos prin care se demonstrează cum totul există fără de adevăr, fără de morală. Realul e condiționat doar de poveste - fantezie întreținută de meșteșug și erudiție, de mentalul enciclopedic al povestitorului.

Prin călătoria alegorică din / spre *Universul* și *Poveștile zmeilor*, Mircea Cărtărescu ne oferă o altă perspectivă asupra lumilor virtuale: ne situăm, nu dincolo de bine și de rău, ci *dincoace*, în angajarea iluziei devenită adevăr, eveniment. Parafrazându-l pe autor, *Enciclopedia zmeilor* e „cartea ce nu trebuie ratată.” – e o rescriere, dintr-un unghi ludic, a unui nou *Levant* – o comedie a literaturii universale scrise între Occident și Orient. În această privință, Nicolae Manolescu (2001: 408-409) consemnează sursele comicului textual: (a) „inclusiunea

Auctorelui în lumea ficțiunii, care îi oferă posibilitatea să o vadă deopotrivă din afară și din interior”; (b) intertextualitatea și (c) jocul lingvistic – „stăpânirea mai multor registre ale limbii”. La acestea adăugăm: (d) predispoziția și implicarea Autorului într-o activitate hermeneutică participativă, demers facilitat de călătoria alegorică - maniera prin care se poate ajunge cât mai departe posibil. Simultan, călătoria a fost și modalitatea interacționării universurilor și a lumilor posibile – ne referim la Occident și Orient.

Alegoristul ia străinul și străinătatea ca metaforă critică. El călătorește „metaforic”. Călătorește doar în raport cu propria sa cultură. Folosește Celălalt Tărâm și varietăți ale Zmeului mioritic ca alegorii prin care ia distanță de propria sa teritorialitate. În comunicare, alegoristul – aici, scriitorul Mircea Cărtărescu – reface drumul spre centru, traseul fiind acela dinspre umanitate spre om! Rescrie un „decameron” multicultural din perspectiva propriei culturi, punct terminus al călătoriei alegorice dinspre Occident spre Orient!

NOTE:

1. Rostul antropomorfismului se află în cultul strămoșilor și în totemism. (Kernbach, Dicționar: 36)
2. În mentalitatea românească, apusul și miază-noaptea sunt asociate stângii aducătoare de nenoroc. Semnele ce se arată în partea de nord-vest, fulgere, tunete, comete etc., vestesc fenomene funeste: secetă, foamete. Ruga creștină, descântecul sunt rostite cu fața spre răsărit și duhurile rele alungate spre apus. Apusul corespunde orelor înserării, când încep să apară umbrele lumii de dincolo. Apusul sau asfințitul, e pus sub semnul lui Murgilă, spirit malefic.
3. **Dragonul** sau **balaurul** este păzitorul comorilor ascunse, simbol al forței, stăpân asupra ciclurilor vieții și, în această calitate, devine **emblema imperială a Chinei și simbol regal pentru lumea celtică** (dragonul roșu este emblema Țării Galilor). În mitologia românească, funcțiile mitice și simbolismul dragonului sunt transferate **balaurului și zmeului**.
4. Prin insolitare se înțelege modalitatea de a vedea lucrurile dincolo de contextul lor firesc: astfel, transferul unui obiect din sfera de percepție comună în alt context este însoțit de o percepție inedită.
5. Balaur : simbol arhetipal peren; forme: dragon, zmeu, șarpe, basilisc , zburător etc. Reprezintă: forțele haotice ale universului, instincte primare neîmblânzite ale omului; aspect benefic: fertilitate, foc uranian, strămoșul mitic! De mitologemul balaurului sunt legate practici magice de izgonire a norilor sau a zburătorului – zmeul ce ia chipul ființei iubite și chinuiește trupul fetelor neîmplinite în dragoste.
6. Șarpele: simbol arhetipal și model totalizator în concepțiile și reprezentările arhaice despre univers: imago mundi. Este raportat la cele patru stihii – simbol al renovării ciclice a naturii.
7. Dragobetele: zân al dragostei zburătoarelor și erosului primăvăratec al flăcăilor și fetelor.
8. Asemănat cu Cerberul de la greci și romani.
9. Cea mai dificilă călătorie e cătarea adevărului, iar ultima călătorie a omului e moartea – „călătoria dalbului de pribeag” din bocetele românești. Semnificația călătoriei simbolice este precizată de determinările sale spațiale, pe orizontală și pe verticală: ascensiune (anabază), coborâre (catabază). Călătoria depinde de mijlocul de transport folosit (cal, navă, cal etc.), de scopurile și de ținta ei. Călătoria e tema preferată de toate literaturile. Literatura și cultura populară au ritualizat două mari călătorii: călătoria sufletului pe lumea de dincolo (bocet) și călătoria de nuntă.

10. „Spectralitatea e un mod de a fi care va modifica sensibilitățile, comportamentele și raporturile sociale în mod global, [...] cu mult dincolo de dispozitivele comunicării”(Guillaume, 2002: 24)

11. Tipologia călătorilor și a călătoriilor: asimilatorul, profitorul, turistul, călătoria impresionistă, asimilatul, exotul, exilatul, alegoristul, dezabuzatul, călătorul-filosof (cf Todorov)

BIBLIOGRAFIE

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957 / *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Paralela 45, 2003

Baudrillard, Jacques, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Paralela 45, 2002

Blaa, Lucian, *Trilogia cosmologică (Aspecte antropologice)*, Humanitas, 1997

Blaa, Lucian, *Opere*. Vol. 8 (*Eseuri*), Minerva, 1980

Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Aula, 2000

Călin, Vera, *Alegoria și esențele. Structuri alegorice în literatura veche și nouă*, ELU, 1969

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, 1999

Cărtărescu, Mircea, *Enciclopedia zmeilor*. Ilustrații de Tudor Banuș, Humanitas- Junior, 2003

Cistelean, Alexandru, *Al doilea top*, Aula, 2004

Cistelean, Alexandru, „Mircea Cărtărescu”, în *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români* (coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), Albatros, 2000

Dimitriu, Anton, *Culturi elee și culturi heracleitice*, Ed. Cartea Românească, București, 1987

Durand, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală* (1992), traducere de Marcel Aderca, Univers Enciclopedic, 2000

Eliade, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe, Entretiens avec Claude-Henri Roquet*, P.Belfond, Paris, 1978

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Amarcord, 1998

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, Univers, 2002

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Aula, 2001

Marcus, Solomon (coord), *Semnificație și comunicare în lumea contemporană*, Ed. Politică, 1985

Muthu, Mircea, *Balkanismul literar românesc*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Noica, Constantin, *Modelul cultural european*, Ed. Humanitas, București, 1993

Tzvetan Todorov, *Nous et les Autres (Noi și ceilalți)*, traducere de Alexandru Vlad, Institutul European, 1999.

LIMBAJ ȘI MIJLOACE RETORICO-STILISTICE ÎN DISCURSUL SAPIENȚIAL

Studiu contrastiv

Doina BUTIURCĂ

Abstract

We start in our study from the idea that defining and determining the “sapiential” concept is difficult when investigating modern culture due to the frequent typological / gnosiological confusion. We propose – in order to define the specific of the sapiential text, a contrastive approach – religious / mystical – with applications on the texts in *The Holy Bible*.

Keywords: sapiential text, inspiration, religion, mysticism, vocabulary

Termenul *sapiential* (engl. *sapientially* adj./adv.; cf. lat. *sapientia/ae* „înțelepciune”) este o formațiune savantă și desemnează *sticto senso*, calitatea unui text de a promova un model de existență, un ideal uman situate sub semnul înțelepciunii. În contextul culturii contemporane, literatura sapientială desemnează totalitatea textelor/operelor laice sau mistico-religioase cunoscute sub denumirea de „cărți de înțelepciune”. Acest tip de texte a existat în întreg Orientul Apropiat, cu mult înainte ca Israelul să fie cunoscut în istorie (de exemplu, a jucat un rol politic și social în Egiptul Antic, cea mai veche carte de înțelepciune - care, din păcate, nu s-a păstrat - fiind „Învățătura lui Imhotep”, datând de la mijlocul mileniului al III-lea î. Hr). Majoritatea civilizațiilor stravechi tindeau să creeze prin intermediul cărților de cult, al Poruncilor, Sfaturilor și al Indreptărilor un anume tip de înțelepciune umană, de filozofie existențială, diferit de la o cultură la alta. Pentru vechii egipteni, înțelepciunea subsuma idealul de om tăcut, ascultător și conformist. În textele sapientiale ebraice (încadrate în contextul general oriental), „ înțelepciunea” nu avea o conotație teoretică, ci una practică, cvasi-sinonimă cu ideea de dobândire a experienței de viață, a deschiderii spre un trai cumpătat. Există diverse genuri și forme, de la simple proverbe, eseuri și reflecții asupra înțelepciunii, a dreptății, până la fabule și dezbateri. Pornind de la ideea că definirea și delimitarea conceptului propus este problematică în câmpul de investigație al culturii contemporane, datorită frecvenței confuzii tipologic/gnoseologic – propunem - pentru a defini specificul textului sapiential, o *abordare contrastivă* - religios/ mistic – cu aplicație pe textele Sfintei Scripturi.

Spre deosebire de cărțile laice de înțelepciune, literatura sapientială a *Sfintei Scripturi* este situată sub semnul *inspirației divine*. Trăind în preajma anului 931 î.Cr., Solomon, cel mai înțelept dintre regii iudaici, a rostit peste trei mii de proverbe. Rugându-se Creatorului pentru

a primi acest har, a recunoscut că înțelepciunea nu este monopolul unui singur om, ci este darul făcut de Dumnezeu oamenilor: „Cuvintele înțelepților sînt ca niște bolduri; și, strînse la un loc, sînt ca niște cuie bătute, date de un singur stăpîn” (Ecles. 12:11). Înțelepciunea acestui corpus de literatură este raportată la divinitate. În *Iov* 28:28 citim: „Iată frica de Dumnezeu, aceasta este înțelepciunea”. Cărțile biblice considerate sapiențiale - *Proverbele*, *Cartea lui Iov*, *Eclesiastul*, *Cântarea Cântărilor*, *Sirah (Eclesiasticul)* și *Înțelepciunea lui Solomon*, aceasta din urma aparținând cărților necanonice sau apocrife - abordează teme privind condiția umană și raportul omului cu divinitatea (*Proverbele lui Solomon*, *Eclesiastul*), rolul suferinței (*Cartea lui Iov*) moartea, înțelepciunea personificată, adaptând rigorile revelației la arta poetică. Divinitatea este numită la modul general (Elohim), în multe cazuri, simbolic (Iahve). Două sunt direcțiile de evoluție a literaturii sapiențiale, unanim acceptate: **a. direcția clasică** însumează precepte ale tradiției, ale bătrânilor, formulate lapidar în sentințe. Realitatea este prezentată prin serii de antonimii de tipul: drept/nedrept, înțelepciune/nesăbuiță, unul dintre fundamentele clasice fiind echivalența plată-răsplată. *Pildele și Înțelepciunea lui Solomon* - din literatura apocrifă sunt edificatoare. *Cântarea Cântărilor* este inclusă și ea, conform unor clasificări, în această direcție. Fondul sapiențial din *Pilde* ține de stilul specific Orientului, însumând doar câteva elemente israelite (monoteismul, orientarea general-umană, nu aceea centrată pe anumite categorii sociale, gen formule gnomiche pentru funcționarii de curte). Sentința / pilda se disting prin forma lapidară, categorizantă, reprezentând concluzia unei experiențe: „Cine sapă groapa altuia cade singur în ea și cel ce rostogolește o piatră se prăvălește tot peste el”(Pild.26:27). Sunt texte cu o structură antinomică, între cele două „realități” raportul fiind de progresie: „mai bine”, „decît”: „Mai bine să locuiești în pustiu decît cu o femeie certăreată și supărăcioasă”(Pild. 21: 19). Atât comparația – care înlocuiește explicația teoretică printr-o imagine laicizată - cât și „realitatea” comparată au formă de sentință. Pilde cu simbolism numerologic apar foarte rar și atunci, cifra, numărul ordonează semnificațiile. De regulă, ultima cifră are rolul de a valoriza, de a ilustra universalitățile trăirii întru Ființă: „Trei lucruri mi se par minunate, ba chiar patru, pe care nu le pot pricepe: Calea vulturului pe cer, urma șarpelui pe stîncă, mersul corăbiei în mijlocul mării și calea omului la o fecioară.” (*Pild.* 30:18-19). Temele *Pildelor* și retorica sunt variabile - de la registrul înțelepciunii bătrânești la ironie. Înțelepciunea este personalizată, asumându-și divinul în forme născute”, „create”, „întemeiate”, antropomorfizate uneori (înțelepciunea este „copilul” care se joacă în atelierul în care Dumnezeu a durat ființa).Regăsim astăzi, în formulările apoftegmatice ale poporului român, în proverbe, majoritatea preceptelor solomonice. În *Noul Testament*, *sophia* este însuși Iisus. Titlurile – blazon traduc orientarea sapiențială:„cuvinte ale Înțelepciunii”, „Înțelepciunea mundană” etc . **b. direcția critică** reia dintr-o perspectivă diferită preceptele tradiției. Discursul pune sub semnul întrebării tipologia corpusului clasic, arătând că viața se prezintă mult mai complex, fie că avem în vedere cartea lui *Iov*, fie *Eclesiastul*. Textele ilustrează drama, conflictul dintre starea ideală și

cea reală: prezumția că binele atrage binele, iar fapta rea este răsplătită cu rău este contrazisă de numeroase situații în care „dreptul e merit să sufere, în timp ce nelegiuitul, prin propria sa nelegiuire, se bucură de viață îmbelșugată și moarte liniștită”(v. Bartolomeu Valeriu Anania). Bunul, neprihănitul, dreptul Iov este supus unei suferințe fizice și morale inimaginabile, care nu întrece însă, drama existențială situată sub semnul lui „de ce”? Neavând sentimentul culpei, Iov nu înțelege de ce suferința lui se consumă sub semnul inconfundabil al absurdului, într-o lume guvernată de atotputernicia divină. „De ce” rămâne interogația retorică, suprema contradicție, al cărei răspuns conștiința imaculată nu îl poate deduce nici din logica sofisticată a înțelepților timpului, nici din tăcerea divină. Și totuși, Dumnezeu rupe tăcerea și se adresează lui Iov: „...zis-a Domul către Iov prin vifor și nor: Unde erai când Însuși întemeiam pământul?/ Hai, spune-mi, dacă știi!”(Iov 38: 1,2;). Interogația retorică este menită să-I aducă aminte omului de propria condiție purtând însemnele fragilității și ale nimicniciei, în comparație cu atotputernicia divină. În pofida hotarului atât de sensibil dintre revotă și blasfemie, a suferințelor fără număr, Iov și-a acceptat condiția, fără a repudia Divinitatea. Este modul literaturii sapiențiale de a demonstra că devoțiunea ființei față de Creator poate ilustra o relație directă și dezinteresată, independentă de orice determinare. *Ecclesiastul* ilustrează aceeași direcție critică. De la un capăt la altul cartea este străbătută de gândurile unui om care constată că întreaga lui credință într-un Dumnezeu al dreptății și al armoniei e contrazisă de realitatea umană imediată. Este o realitate pe care el o supune unui examen critic și căreia nu-i descoperă decât o singură certitudine: „deșertăciunea deșertăciunilor, toate sunt deșertăciune”. Ființă fragilă, omul este foarte departe de fericirea la care visează, și care, în fapt, îi rămâne inaccesibilă. Nu este o concepție nihilistă, ci una semnificativă, ilustrând faptul că înafara lui Dumnezeu valorile lumii sunt golite de substanță.

Literatura sapiențială este definită de *două categorii hermeneutice*: pe de o parte, complexitatea, pe de altă parte, profunzimea. Noțiunea de complexitate caracterizează nivelul sintagmatic, al orizontalității, extinderea de suprafață a textului și are în vedere alteritatea. Profunzimea se referă la verticalitate, la extinderea în adâncime, în paradigmatic și gravitează în jurul identității. Spre a descifra structura complexă a orizontalității și structura abisală a textului, lectorul este obligat să întreprindă incursiuni riguroase în lectura concentrică a fiecărui nivel semantic și implicit, a fiecărei sfere de semnificație. Organizate pe registre retorice și de limbaj diferite, textele sapiențiale se desfășoară într-un complex evantai de teme și motive. Prima sferă, mistică sacramentală, se raportează la matricea mistică, la zestrea de simboluri biblice, onomastica, paralelismul, citatul, în care deslușim reflexele de lumină ale divinului dar și umbrele ce marchează dimensiunea existențială. Există modele tutelare a căror reverberație persistă și astăzi în cultura laică a popoarelor lumii: *Psalmi*, *Pildele*, *Apocalipsa*, *Cântarea Cântărilor*, *Ecclesiastul*, *Proorocii*, *parabolele evanghelice*.

Aceasta sferă este secundată de nivelul lecturii sapiențiale (cvasi-sinonim sub aspect conceptual cu „scriere didactică”), pe care îl integrăm într-un *cronotop* al mulțimii, al comunității religioase, al cărui topos mistico-religios, moral și estetic este conceptul multidimensional de *Înțelepciune*. Există o înțelepciune a Creatorului și o înțelepciune a omului- ghid moral în orice situație. Mijloacele retorico-stilistice sunt adaptate plurivocității conceptului și nu de puține ori vin ca o replică dată legendei grecești a nașterii zeiței înțelepciunii, Pallas-Athena, din capul lui Zeus. În *Proverbele lui Solomon* sophia devine mediatoare între Dumnezeu și om, reflectând slava divină. Hierofania, imaginile simbolice sunt modalități prin care Dumnezeu se poate face cunoscut creaturii, fiecare ipostaziind o formă de manifestare a Înțelepciunii (suflul puterii, revărsarea slavei, strălucirea luminii veșnice, oglinda lucrării, chipul bunătății): „Pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată; Fiul cel Unul-Născut, Care este în sânul Tatălui, Acela L-a făcut cunoscut” (*Ioan* 1:18). Locul Înțelepciunii este în Cer: „Întru înălțimi m-am sălășluit, / iar tronul meu se află într-un stâlp de nor. / Singură am cutrierat, de jur-împrejur, roata cerului / și am umblat prin străfundul genunii.” (*Înțelepc. lui I. Sirab.*..24:4-5) Trimiterea sa în lume, pentru a-i iniția pe oameni în dobândirea nemuririi seamănă cu trimiterea fiului pentru propovăduire: „Stăpînă am fost pe valurile mării și peste-ntreg pămîntul / și peste fiecare popor și peste fiecare neam” (ibidem) Personificarea Înțelepciunii în *Pildele* solomonice este un exemplu de inegalabilă poezie: "Ea este mai pretioasa decat pietrele scumpe; nici un rau nu i se poate impotrivi si e binecunoscuta tuturor celor ce se apropie de ea; nimic din cele dorite de tine nu se aseamana cu ea. Viata lunga e in dreapta ei, iar in stanga bogatie si slava; din gura ei iese dreptatea; legea si mila pe limba le poarta. Caile ei sunt placute si toate cararile ei sunt caile pacii" (3, 15-17).. În *Înțelepciunea lui Iisus Sirab*, înțelepciunea este identificată cu Cuvântul lui Dumnezeu, în anumite contexte, personificată - în altele (dascăl, pom), apriorică celorlalte forme de existență: „Înțelepciunea a fost zidită înainte de toate, / iar priceperea minții vine din adâncul vremii. / Izvorul înțelepciunii e cuvântul lui Dumnezeu întru cele înalte, / iar căile ei sunt pururi veșnice” (*Cartea Înțel. Lui Iisus, Fiul lui Sirab* 1:4-5). Printr-un paralelism sinonimic, „ priceperea minții”, inteligența este asociată cu Înțelepciunea. Pomul vieții, una dintre cele mai bogate și mai răspândite teme simbolice ale literaturii religioase se articulează în *Înțelepciunea lui Iisus Sirab* în jurul conceptului de Înțelepciune: „Ca un cedru m-am ridicat în Liban / și ca un chiparos în munții Hermonului, / m-am înălțat ca un finic în En- Gaddi / și ca o tufă de trandafiri în Ierihon, / ca un măslin frumos în câmp, / și ca un platan m-am înălțat / Ca scortșoara și ca drobița am dat mireasmă / și ca un mir de preț am răspândit arimă.” (*Iisus Sirabul* 24:13, 14, 15). Creație și simbol al Divinității înseși, se află într-o veșnică evoluție, își caută loc pe pământ, se așează în Ierusalim, în Sion (muntele Templului), este acordată neamurilor. *Înțelepciunea - arbore* evocă întreg simbolismul orizontalității și al verticalității, pe axa cronotop social-Dumnezeu. Pomul mistic s-a înrădăcinat „în popor”. Crengile înălțate spre cer sunt simbol al raporturilor binare ce se stabilesc între ființa umană

și Logos, legătură a toate, împletitură cosmică, purtând în sine toate virtuțile divine. Aici se află diferențele de viziune în raport cu concepția mitico-magică a arborelui vieții, unde pomul înlesnește comunicarea între cele trei niveluri ale cosmosului: subteran - prin rădăcină, uman - prin trunchi, cosmic - prin ramuri. În *Înțelepciunea lui Iisus Sirah*, arborele mistic se suprapune Înțelepciunii divine, este formă de sublimare, comunicarea având o valoare semnificantă: „Ca un terebint mi-am întins crengile,/ iar crengile mele sunt ramuri de slavă și de har./ Ca o vie am odrăslit haruri,/ iar florile mele sunt rod de slavă și bogăție”(24:16, 17). Prin comparații structurate pe imaginea arborelui, Înțelepciunea își dezvăluie obârșia divină, atotputernicia, universalitatea. Departe de a fi expresie a hedonismului epicureic, filosofia *Ecclesiastului* gravitează în jurul conceptului de Înțelepciune. Ființa umană este supusă unui determinism din care nu se poate elibera. Timpul își exercită acțiunea distructivă într-o mișcare ciclică, monotonă, care se dizolvă în uitare. În acest context, viața e o permanentă interogație; de aici deriva interioară, agitația sterilă. Omul se autodistruge, dreptatea lui Dumnezeu „e pe dos”. În această convulsie în care cei dreți sunt condamnați la suferință și resemnare, Înțelepciunea, singurul său bun – neînsoțită de bogăție - se dovedește zadarnică. Existența se consumă sub semnul absurdului. Neavând acces la frumusețea spiritului, omului nu-i rămâne decât să se reducă pe el însuși la un mod de existență vulgar. Spre deosebire de Iov, Ecclesiastul nu-i cere lui Dumnezeu explicații care să justifice absurditatea existențială. În credința lui, nu Creatorul poartă vina pentru neorânduiala din lume. Dumnezeu a înnobilit lumea, omului i-a dat o fire dreaptă. I-a dat bogății, dar toate limitate. Singura referire la transcendență este aceea că deși îi îndeamnă pe tineri să-și trăiască tinerețea, Ecclesiastul nu uită să-i avertizeze că faptele lor nu vor scăpa judecării divine. A doua idee care vine să contrabalanseze nihilismul funciar al textelor este că la trecerea sa în veșnicie, omul își va lăsa sufletul în mâinile Creatorului său. Cartea „amendează și potolește contrariul, adică radicalizarea unei viziuni optimiste asupra omului și adoptarea unei morale hedoniste care, și ea, e contagioasă de realitatea imediată”(cf. Bartolomeu Anania).

Elementul comun al sferei mistice și al celei sapiențiale este *morală religioasă*, în care raportul om – Dumnezeu ocupă un loc deosebit, iar valoarea axiologică este *Legea* – ca vector al moralității omului: „Fiul înțelept păzește legea”(Prov. 28:7). Planul etic se sincronizează cu dimensiunea estetică: plecând de la imaginea lucrurilor simple, a naturalului, Solomon transferă emoția estetică în formele parabolei și ale paralelismului, în comparații de un colorit viu, cu totul particular. Perfecta adaptare a ideii la expresia sentențioasă, concisă (virtutea înseamnă împărtășire din frumusețe, din rațional și lumină, din bucurie; păcatul este ipostază a urâtului) este o sursă a esteticii sapiențiale. Conceptul de *virtute* fundamentează ontologic existența (adevăr, bine, frumos, cinstirea lui Dumnezeu), prima dintre virtuți fiind înțelepciunea. Revelate prin persoana regelui înțelept, *Proverbele* cultivă toposul religios al "fricii de Dumnezeu", ca început al înțelepciunii omului. Departe de a fi o trăire irațională, sentimentul de *frică* trebuie perceput ca o stare complexă la care concură respectul,

devotamentul, ascultarea, supunerea, iubirea. Completată cu celelalte calități morale, smerenia, răbdarea, stăpânirea de sine, antropologia religioasă devine simbol al desăvârșirii umane. Un număr mare de proverbe din *Pildele lui Solomon* se referă la virtutea familiei, la viața conjugală, formând un adevărat cod moral-social: „Cine va afla o femeie vrednică?/ Fiindcă una ca aceasta e mai prețioasă decât nestematele”(Prov. 31:10). Pacea și binecuvântarea familiei, armonia între soți, conduita fiului față de tatăl său reprezintă valorile axiologice din care poezia își extrage seva. Imaginea sublimată a femeii, fermecătoare prin frumusețe și virtuți, femeia-icoană din poezia romantică europeană pare să fie tributară *Proverbelor lui Solomon*: "Femeia virtuoaasă este o cunună pentru barbatul ei, iar femeia fără cinste este un cariu în oasele lui" (Prov.12: 4).

Unele motive și teme ale textelor sapiențiale sunt sensibil diferite în raport cu nivelul mistic. *Psalmii*, de pildă, abordează teme privind natura umană, paralela dintre omul credincios și cel nelegiuit: „Fericit bărbatul carele n-a umblat în sfatul necredincioșilor/și cu păcătoșii-n cale nu a stat/și pe scaunul ucigașilor n-a șezut;/ ci în legea Domnului...”(Ps.1:1). Limbajul acestui tip de literatură nu este atât de transparent pe cât pare la o primă lectură, și nici nivelul figurilor retorice. Termenul „bărbat” din versetul dat are valoare generică, face deopotrivă referire la „femeie”, bărbatul și femeia fiind parte din una și aceeași natură umană (v. Sfântul Vasile cel Mare). Literatura sapiențială formulează un corpus de imagini, de modele comportamentale, concepte existențiale, logic determinate, orientate dinspre *Lege* înspre cronotopul ce ar trebui să încorporeze această Lege. Este un cronotop al comunității religioase, care, în spațiul și timpul relativ al „trecerii” a contopit indiciile infinitului, într-un ansamblu inteligibil și coerent. Regăsim inserții ale timpului etern revelate în spațiul determinat al istoriei, măsurat, sub manifestarea Legii: „Zis-a Domnul către Mine: - Fiul Meu ești Tu,/Eu *astăzi* te-am născut”(Ps. 2: 7). „Astăzi” înseamnă prezentul continuu. „Este vorba- nota Bartolomeu Anania- așadar, de nașterea Fiului din Tatăl în eternitate („mai înainte de toți vecii”), eternitatea în care nu poate exista nici trecut, nici viitor, de vreme ce tot ceea ce e veșnic e pururea în ființă.”

În sens mistic, realitatea persoanei nu se identifică cu sufletul, nici cu trupul, ci cu ceva mult mai complex și diferit de la o cultură la alta. Perspectiva însăși de interpretare a antropologiei creștine diferă de la o versiune a Bibliei la alta. În ebraica biblică se folosea termenul „*basar*” pentru a desemna trupul, al cărui sens era „fragilitatea” ființei umane, „inconsistența”, finitudinea”. Era utilizat apoi termenul „*ruah*”, ce desemna „respirația”, un fel de „principiu vital”, care în sens mistic este numit „duh”. De aici se naște echivocul cu folosirea termenului „suflet”. Există în al treilea rând, o realitate proprie lui Dumnezeu și omului, „*neshamah*”, adică ceea ce numim în sens larg „conștiință” sau capacitatea omului de a se cunoaște pe sine și de a se judeca: „Și Domnul Dumnezeu l-a zidit pe om din țărână luată din pământ, și a suflat asupra lui suflare de viață și s-a făcut omul într-un suflet

viu”(Facerea 2:7) Din această perspectivă, omul este considerat "taină", "minune" datorită faptului că între elementele care-l compun s-a stabilit un echilibru ontologic: „minunate sunt lucrurile Tale,/ și sufletul meu le cunoaște foarte./ Oasele mi le-ai făcut întru ascuns,/ ele ție nu-ți sunt ascunse, / și nici ființa mea în străfundurile pământului;”(Ps. 138. 14-15) In cultura greacă, modelul antropologic era diferit: elementele din care era constituit omul erau în tensiune și sfârșeau prin a se separa. Iată ce scria Aristotel: „Se povestește că prizonierii tirenienilor sunt adesea supuși torturii de a fi legați de vii de cadavre, cu fața peste fața acestora, cu membrele unite de ale acestora; în același fel, sufletul pare să fie lipit și înlanțuit de membrele sensibile ale trupului” (Aristotel, *Protrepticul*).

Sfânta Scriptură vorbește însă, despre două elemente constitutive ale naturii omenesti – trupul și sufletul - atât în descrierea creației (Fac, 1 și 2), cât și în alte contexte: "Nu vă temeți de cei ceucid trupul, iar sufletul nu pot să-lucidă; temeti-vă mai degrabă de acela care poate și sufletul și trupul să le piardă în gheenă" (Matei 10:28). Natura spirituală este numită uneori *suflet*, alteori *dub* sau *spirit*. Metafora eternității sufletului este, „viață”, „dub”(Mântuitorul spune în Ioan 10:15 că își pune viața (sufletul) pentru oile Sale, iar în Luca 23:46 că își dă duhul.) *Suflet*, *spirit*, *dub* sunt metafore biblice ale aceleiași realități spirituale manifestate în ființă, anume principiul eternității, dihotomic în raport cu „trupul” - principiul material. Constituția dihotomică a omului este actualizată și prin implicațiile morale ale termenilor *suflet*, *dub* sau *spirit* din textele pauline. Dependent de propria sa natură sau de mediu, omul nu se poate ridica la o viață spirituală superioară, rămânând om psihic.

Pornind de la teza *omului psihic*, literatura sapiențială formulează Legi, modele în măsură să asaneze moral, să înobileze comportamentul creștinului, prin intervenția lui Dumnezeu, uneori. Sunt modele care evocă omul ideal și lumea ideală din punct de vedere etic. O primă direcție în acest sens ar fi „învățăturile” privind modalitățile de *autopropulsare a ființei din irațional*, legate de motivul alterității (al Divinității, al raționalului, al aceluși „Cu Totul Altul” din gândirea lui Rudolf Otto); „Mâniați-vă, dar nu păcătuți;/deasupra paturilor voastre/ căitvă de cele ce-ați grăit în inimile voastre./Jertfiți jertfa dreptății și nădăjduiți în Domnul”(Ps. 4: 4). *Psalmii* realizează distincția între mânie – proprie naturii umane - și patimă, prelungire și amplificare a celei dintâi, devenită – în sens mistic, păcat. Caracteristica patimilor este iraționalitatea. Totul pe lume este rațional, spunea Sfântul Maxim Mărturisorul, având temeiul într-o rațiune divină, numai patima este irațională. Patimile copleșesc voința până într-atât încât omul ajunge "stăpânit", "robit" de cel mai coborât nivel al naturii sale primitive. Sub imperiul patimii, centrul dinafara voinței noastre este mutat de la Dumnezeu la lume. De aici până la păcat, în sens biblic orice linie de demarcație devine de prisos. În vechea literatură patristică există opt tipuri de subjugare a voinței și tot atâtea conotații ale iraționalului: mândria, lcomia, desfrânarea, iubirea de arginți, mânia sau ura, întristarea, trândăvia, slava deșartă. Fie și numai în treacăt, ne punem întrebarea câte dintre

aceste toposuri religioase au rămas nevalorificate în literatura laică – în pictură, în roman, în poezia tragică, în comedie, sau în discursul liric, în aceste două milenii de cultură?

Una din caracteristicile esențiale ale gândirii mitico-religioase este confruntarea esenței și a aparenței, credința în puterea cuvântului de a substitui lucrul numit și de a institui o realitate. Textul Sfintei Scripturi conferă însă, *Cuvântului* sensul de *Logos creator*. De aici derivă un întreg complex al Cuvântului creator, manifestat în forme de o mare diversitate, la nivelul cronotopului comunității religioase: „Cel ce-și păzește gura, sufletul și-l păzește;/ dar cel care-și pripește buzele, frică-și va aduce sieși”(Prov.lui Sol.13:2). Una dintre aceste forme este interdicția de a rosti Cuvintele cu vicleșug, considerate prielnice intruziunii păcatului (spiritelor malefic, în sens magic): „Pune, Doamne, strajă gurii mele/ și ușă de îngrădire împrejurul buzelor mele./Să nu abați inima mea spre cuvinte de vicleșug/ ca să mă dezvinovățesc cu dezvinovățiri în păcate”(Ps. 140: 3-4). Aici se află diferența dintre literatura biblică și textele mitico-simbolice, unde un tabu verbal presupune folosirea unui alt procedeu de nominație. În astfel de situații se recurge, de exemplu, la un eufemism- expresie sau nume de tip metaforic, având drept scop „îmbunarea” spiritului sau neutralizarea lui. Pot fi folosite deicticele, de regulă, pronume. De exemplu, duhurile feminine ale văzduhului și ale apelor la români se numesc *Elele*, *Dânsele*. De multe ori se caută un epitet encomiastic, merit să „înfrumusețeze”, să „înnobileze” și, în consecință, să placă instanței numenale. *Ielele* se mai numesc *Frumoasele*, *Bunele*, *Sfintele*, *Milostivele*. (cf.Ivan Evseev). Vestigii ale acestor conotații ale Cuvântului, chiar dacă apar într-un anumit fel mai estompate și mai „obiectivitate” descoperim nu numai în viața satului tradițional românesc. Ele sunt omniprezente în orice revoluție socială care este, de regulă, urmată de „revoluții onomastice” afectând denumirile. În tradiție magică, „daimonismul numelui”, despre care vorbește Constantin Noica, e prezent, de fapt, în orice act de nominație. În toate aceste exemple vorbim despre forța de persuasiune a cuvântului magic, venită dinspre om, prin emanație. „Cuvântul” biblic, revelat ființei este purtător de virtuți creatoare. Lecția puterii cuvântului creator trebuie învățată de către omul credincios, pentru a se clădi moral: „Moartea și viața sunt în puterea limbii”. Cuvântul consubstanțial gândului și inimii - creator de faptă bună - iată idealul de înțelepciune – care poate răspunde și intereselor vremelnice ale creștinului, nu doar celor metafizice.

Iubirea aproapelui – aparținând cronotopului social- este imanentă înțelepciunii textului sapiențial: "Poruncă nouă dau vouă : sa vă iubiți unul pe altul. Precum v-am iubit Eu pe voi, așa să vă iubiți și voi unul pe altul. După aceasta vor cunoaște toți că sunteți ucenicii Mei, de veți avea dragoste între voi" (Ioan XIII, 34-35)/ „Fericit cel ce se gândește la sărac și la sărman; /în ziua cea de-apoi, Domnul îl va izbăvi.”(Ps.40:1)”. Regăsim această Lege în *Psalmi*, în *Pilde*, în *Corinteni*. Departe de a avea un caracter static, pasiv, iubirea creștină solicită întreaga efuziune a inimii, materializată în fapta bună: "Prin aceasta am cunoscut iubirea, că

El și-a pus sufletul său pentru noi ; și sântem datori să ne punem sufletul pentru frați. Iar cine are bogăția lumii și se uită la fratele său, care este în nevoie, și își închide inima față de el, cum rămâne acela în dragostea lui Dumnezeu ? Copiii mei, să nu iubim cu cuvântul, nici cu limba, ci cu fapta și cu adevărul" (I Ioan III, 16-18). Iubirea, fapta bună, cuvântul creator, propensiunea spre rațional sunt legi prin care ființa își depășește natura umană. Sunt attribute ce corespund nevoilor spirituale constitutive ale eului, prin care umanitatea ar trebui să cunoască metamorfozele unei existențe spirituale stabile.

În pofida oricăror aparențe, un fapt religios fiind unul inspirat, divin este în mod necesar condiționat de tot ce concură la dimensiunea divină, de la spațiul epifaniei până la simboluri și limbaj. *Tema iubirii mistice* este o temă a comuniunii divino-umane și presupune epifanii ale divinului, reprezentări sau metafore antitetice diferite (Mirele/Mireasa) de sfera sapiențială a Sfintei Scripturi. Se bazează pe simbolul/ metafora mistică : Javhe este „ mirele ce iese din cămara Sa” (Psalmul 18.5). Însemnele „ puterii divine” ale Creatorului pot fi regăsite în nenumărate capitole din *Vechiul Testament* și sunt legate de simbolismul focului mistic: Tunetul este glasul lui Jave, iar fulgerul este focul lui. În *Ieșirea*, Domnul lui Israel își anunță prezența pentru a încredința legile sale lui Moise, tot prin reprezentări ignice: „Și a fost că-n ziua a treia, încă de dimineață, tunete s-au făcut pe muntele Sinai, și fulgere și un nor înnegurat și sunet puternic de trâmbiță; și tot poporul din tabără a fost cuprins de spaimă;...Iar muntele Sinai fumea tot, că pe el Se pogorâse Dumnezeu în foc”(19. 16.). Jave „ în soare Și-a pus locașul Său”(Psalmul 18.5.) De aceeași revelație a focului sunt legate și epifaniile lui Jahve din *Cântarea Cântărilor*. Iată un exemplu: „ - Cine-i acel ce din pustiu se-nalță/ ca o coloană fumegândă,/ amestec viu de smirnă și tămâie/ din arta făcătorilor de mir? (Cap. 3.6.); „ De aur lămurit îi este capul”(Cap. 5. 11.).În virtutea aceleași revelații a misterului iubirii divine, a simbiozei divino-umane, simbolismul este transferat și asupra Sulamitei:„i-s aripile aripi ca de foc,/ cărbuni aprinși sunt flăcările ei”(Cap.8.6.). Hierofaniile cerești ale lui Jahve au reprezentat de timpuriu în istoria evreilor, „nucleul” experiențelor religioase și au permis revelațiile ulterioare. Epifaniile jahviste din *Cântarea Cântărilor* grupate în jurul metaforei fundamentale a focului continuă, în fapt, tradiția Vechiului Testament. Iată doar câteva exemple, drept comparație:„rugul arzător din episodul lui Moise”, „coloana de foc și norii” (Eliade 1992: 103) care îi conduc pe evrei prin deșert. Alianța dintre Jahve și descendenții lui Noe își găsește fericită epifanie în imaginea curcubeului:„Pun curcubeul meu în nori ca să fie semn al legământului dintre mine și pământ”(Facerea 9. 13).Dacă „puterea”lui Dumnezeu nu cunoaște limite, nici „libertatea lui nu cunoaște limite ”...iar libertatea absolută a Domnului este revelația cea mai evidentă a transcendenței sale...”- socotea Mircea Eliade (Eliade 1992: 102).

Poemul *Cântarea Cântărilor* este axat pe legea deplinei comuniuni dintre Creator și creația Sa, al cărei singur mobil este iubirea. În acest cosmos, Mireasa (alegoric, Creația,

poporul ales al lui Jahve) nu poate fi străină de Creatorul divin. Nu este o replică multiplicată după voie, a unei imagini arhetipale, într-o operă seculară. Este însăși imaginea vie, revelația iubirii mistice față de Creator. Regatul lui Jahve este patria ei dintâi, în care nu există conștiința păcatului. Iată ce scria B. V. Anania: „... în *Cântarea Cântărilor* nu există nici cea mai mică înclinare spre infidelitate; e ca și cum perechea îndrăgostiților ar trăi starea paradisiacă, ideală, de dinainte de păcat; iubita, tocmai dimpotrivă, dorește să evite orice prilej de posibilă alunecare: „ Tu, cel iubit al sufletului meu,/o, spune-mi tu/în ce pășuni îmi ești cu turma/ și unde-i faci odihna de amiază?/De ce-aș fi eu cătându - te-n neștire/pe lângă mieii prietenilor tăi?(Cap.1.6.) La rândul său, Iubitul își adoră Mireasa în desăvârșita ei puritate. Frumoasă ești, iubito, pe de-a- ntregul / și-n tine întinare nu se află (Cap. 4.7).” (B.V. Anania 2001: 868). Spre deosebire de operele literare ale romanticilor, unde iubita trăiește sentimentul unui exil într-un spațiu consacrat, Sulamita aparține prin iubirea candidă, Mirelui ei, fără a reitera destinul celor exilați. În virtutea acestei comuniuni mistice - alegorie perfectă a legăturii dintre Hristos și Biserica sa - Dumnezeu nu putea fi proiectat într-o transcendență inaccesibilă și în anonimatul unui portret impersonal, așa cum se întâmplă în cosmologia modernă, derivată, secundară. Creatorul există ca manifestare, în tot și în toate, este „ energie”(Rudolf Otto). Nu era necesar să fie „numit”cu apelative care ar fi dăunat spiritului Bibliei înseși – carte ce mustește de metafore, de simboluri și de imagini alegorice, create în nenumărate cazuri analogic pe o ordine a naturalului: Păstorul, Turma Sa, Mielul, Via etc. O bună parte dintre acestea le regăsim în poezia *Cântării Cântărilor*. Ne vom referi la simbolismul religios al Păstorului și al Turmei Sale. *A păstori* în Evangheliile înseamnă a călăuzi masa discipolilor pe calea adevărului și a mântuirii. Nuanța esențială este că și în cazul în care nu este personalizat prin apelativele biblice consacrate, Păstorul este ipostază a Creatorului, este Ordinea divină, Cauza. Dumnezeu este păstorul lui Israel: „Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi (...) El m-a călăuzit pe cărările dreptății”(Psalmul 22.1-3); „Ca un păstor Își va paște turma/ și cu brațul Său Își va aduna Mieii,/iar pe cele îngreunate le va liniști.”(Isaia 40.11.); „ Cel ce l-a risipit pe Israel, Acela îl va și aduna/ și-l va păzi precum păstorul turma.”(Ieremia 31.10). Prin simbolismul creștin al păstorului (în opoziție cu „ paznicii de noapte”), *Cântarea Cântărilor* este departe de orice echivoc, poemul inspirat, în care Puterea divină se prelungește alegoric în planul atât de grandios al registrului trăirii mistice („ El turma lui și-o paște printre crini” – a devenit un leitmotiv în acest sens), al extazului comuniunii divino-umane. Aceasta, în ciuda faptului că iudaismul a dezvoltat simbolistica păstorului și în alte direcții: „ - Iubitul meu / s-a pogorât întru grădina lui,/ acolo - ntre răzoare de miresme /să-și pască turma și s-adune crinii (În tradiția biblică, crinul- sinonim al albului- este bivalent: simbol al purității cerești, al fecioriei, și simbol al alegerii).Păstorul simbolizează veghea, este treaz și vede:„ el stă acolo, iată-l,/ în spatele despărțiturii noastre.”(Cap. 2.9.)

Cântarea Cântărilor este un poem axat pe o „topografie” divină, racordată la un tipar cosmologic concentric. Este un spațiu sferic, inteligibil prin elanul mistic, operă a Creatorului divin. Imperativul creației fiind perfecțiunea, spațiul divin poartă însemnele perfecțiunii prin metafora cercului, a sferei - figura perfectă, „și cea mai deplin asemănătoare sieși” (Platon). Este un evident Centru al lumii, organizat până în cele mai mici detalii pe două simboluri - grădina și muntele: grădina iubitului este „între răzoare de miresme”, El, stă pe margini de rotund”, „în mijlocul grădinii”; este „ pui de cerb” și aparține, munților rotunzi” : „ Tu, care șezi în mijlocul grădinii/când glasul tău prietenii-l ascultă,/tu, fă-mă să-l aud și eu”(Cap. 8. 13). Nu numai prin tiparul concentric spațiul poartă însemnele divinului, ci și prin „geografia” mistică a elementelor (pășunile, izvoarele, râurile de argint). Ne vom opri mai întâi la simbolismul grădinii - „cea mai frumoasă preamărire a grădinii” din câte s-au scris - nota Chevalier . Același autor observa că Raiul pământesc din *Facerea* „era o grădină pe care Adam o cultiva”(Chevalier; Gheerbrant II 1995: 107). Predominanța regnului vegetal în *Cântarea Cântărilor* nu este străină de imagologia Grădinii Raiului din *Facerea*. O depășește însă, prin sentimentul beatitudinii mistice, realizat sinestezic, la nivelul primei semnificații, a Grădinii – Centru arhetipal: „...și florile se-arată pe pământ/ și-i vremea de plivit/ și-auzi cum turtureaua gângurește/ jos, în livada noastră;/smochinul odrăsește muguri vii,/ dau florile în floare și-n mireasmă”(Cap. 2. 12-13); „ Odraslele ți-s ca un rai de rodii/ cu rod de muguri, nard și chiparos,/ cu narduri și șofran,/ cu trestie-n balsam, cu scorțișoară,/ cu-aromele lemnoase din Liban, /cu smirnă și aloe,/ cu tot ce-i mai subțire-ntre miresme”. Viața și bogăția, plenitudinea sunt singurele ei legi. Succesiunea anotimpurilor se realizează în forme ordonate. Timpul comuniunii aparține alegoric, unei ere ciclice, până în cele mai intime detalii și tocmai prin aceasta, eterne: „ Că, iată, iarna a trecut/ și ploile s-au dus, au încetat”; „ `Nainte de-a se face dimineață”. Grădina din *Cântarea Cântărilor* este, într-o altă ordine de idei - alegoria sinelui- în ipostaza Sufletului - Grădină, mai ales că își asociază mistică izvorului, : „ Grădină zăvorâtă-mi este/ ea, sora mea, mireasa mea,/grădină zăvorâtă, izvor pecetluit”.(Cap. 4. 12). Întregul poem este din acest punct de vedere expresia figurată a unei evoluții psihice destul de complexe, până la desăvârșirea comuniunii mistice – eliberate de orice anxietate. Este relația lăuntrică și ritualică cu divinul. De simbolismul muntelui (o altă proiecție a Centrului, dar și o Axă a lumii) sunt legate nenumăratele scene de teofanie sau de viziuni produse pe munți, din religia iudaică. În *Cântarea Cântărilor* muntele se înscrie în simbolismul transcendenței. Este spațiul celor privilegiați, sălaș al Tatălui Divin: Moise a primit Tablele Legii pe vârful muntelui Sinai, Ilie aduce ploaia după ce se roagă pe vârful Carmelului; Dumnezeu i se arată pe muntele Horeb. În *Noul Testament*, schimbarea la față a lui Iisus a avut loc pe un munte înalt, Înălțarea s-a produs de pe muntele Măslinilor. În literatura laică, Dante plasează paradisul terestru pe vârful muntelui Purgatoriului. Mireasa din *Cântarea Cântărilor* este sfătuită să urmeze, în călătoria simbolică spre Mirele ei numai calea piscurilor înalte: „O, vino, vino din Liban, mireasă,/ o, vino din Liban! / Venind, vei

trece culmile Amanei, /Senirul și Hermonul peste piscuri/ de-acolo unde leii-și au culcușuri/ și munții sunt bârlog de leoparzi.”(Cap.4.8). Piscul devine simbol al securității iubitei, în acest context, iar cazul nu este singular în *Vechiul Testament* (în Psalmul 29 citim : „ dat-ai frumuseții mele putere”, literal: „întărit-ai muntele meu”). De natură spirituală, ascensiunea pare mai degrabă un zbor rectiliniu deasupra lumii, iar faptul a fost explicat de B. Anania: „ În ascensiunea sa spre Dumnezeu inima curată a părăsit ținuturile sălbatice ale patimilor(ale „leilor” și „leopardilor”),îndreptându-se irezistibil către Mirele Care o cheamă”(Anania 2001: 877) Ambientul are aceleași conotații mistice : „ Ni-i așternutul umbră și răcoare; /în casa noastră grinzile-s de cedru/ și podu-n căpriori de chiparos”. Oricât de mult s-ar insista pe caracterul de epitalam, de scriere profană a *Cântării Cântărilor*, geografia spațiului sacru ilustrează alegorismul iudaic și creștin al operei. Lanțul simbolic sacru Dumnezeu – munte – piscuri– grădină - Centrul lumii reiese în toată frumusețea din acest poem, fiind similar multor imagini pe care le regăsim în *Psalmi*. Iată câteva versete semnificative: „El vine, iată-l, peste munți sărind,/ el peste dealuri saltă./ Iubitul meu /un pui de cerb pe muntele Betel.”

Poezia religioasă a secolului XX este considerată adesea o formă de literatură sapiențială, prin faptul că este intrinsec determinată de o religie instituționalizată. Indiferent de forma acestei religii, înțelepciunea este ocurrentă atitudinii ființei de a crede în forțele supranaturale și de-a le adora, de a respecta ritualurile, simbolurile și manifestările exterioare.Comprehensiunea misterului este un alt mod de manifestare a înțelepciunii, și nu trebuie confundată gnoseologic, cu trăirea acestuia. O criză de poezie religioasă se află în consonanță cu o religie, nu neaparat cu o criză mistică, de comuniune divino-umană, trăită în profunzimea ei. Ceea ce conferă valoare literaturii sapiențiale este în al patrulea rând, constanta estetică. Ființa nu poate ajunge la o anumită elevație spirituală prin forme mimate de cultură(„Abyssus abyssum invocat” Ps. 41:9), datorită înclinației aprioric dobândite a spiritului nostru de a renaște sub imperiul autenticității.Textul care ocultează învățătura înaltă consonantă cu nivelului retorico-stilistic nu va putea ajunge la împlinirea umanului pe care orientarea sapiențială o revendică.

BIBLIOGRAFIA

ANANIA 2001: Bartolomeu Valeriu ANANIA, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române

AVILA 1964: Sf. Tereza de Avila, *Pensees sur l'amour de Dieu*, Oeuvres completes, Bibliothèque européenne, Paris: Desclée de Brouwer

BERDIAEV 1993: M. BERDIAEV, *Adevăr și revelație*, trad. de Ilie Gyurcsik, Ed. De Vest, Timișoara

BLAGA 1994: Lucian BLAGA, *Curs de filosofia religiei*, Froude, Alba Iulia

ELLADE 1994: Mircea ELLADE, *Imagini și simboluri*. Eseu despre simbolismul magico-religios. Prefață de Georges Dumézil. Traducere de Alexandra Beldescu, București, Ed. Humanitas

EVSEEV 2007: Ivan EVSEEV, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea

ELEMENTE DE RETORICĂ MODERNĂ (2).

IMPLICAȚII ÎN EDUCAȚIA TINERILOR ȘI A ADULȚILOR

Eva Monica SZEKELY

„Retorica e întâlnirea dintre om și limbaj în care se ține cont de identitățile și diferențele ființei umane.”
(Michel Meyer)

Abstract

The communicative imperatives of the contemporary world impose upon the return of the argumentative text in the essence of present formative programs, with the vast problematic lying at the intersection of some reference subjects like the Theories of Communication, Neo-rhetoric, the Theory of Text and Discourse. Our intention is that of capturing some new modeling elements in order to continue our first part of this article able to render the features of the argumentative strategies for a structuring pattern of the great verbal complexes in its double dimension: as a cognitive model and as a legitimate cultural negotiation pattern.

Keywords: rhetorics, communication, identity, persuasion, conceptualization

1. Retorica vs. neoretorica și evoluția lor în sistemul teoriilor comunicării

Istoria retoricii se confundă aproape cu istoria omenirii, fiind strâns legată de devenirea omului în societate și dezvoltarea acesteia. Etimologic cuvântul „retorica” provine din limba greacă veche de la cuvântul „rew”, însemnând „a curge”, adică arta de a rosti o cuvântare bine alcătuită și convingătoare. Teoreticienii au avut viziuni diferite asupra acestei științe: ea poate fi asemuită cu politica, precum Cicero spunea că este „o parte din știința ocârmuirii”, căci pentru el știința ocârmuirii este totuna cu înțelepciunea; alții o consideră pură filosofie sau o variantă a logicii, dar pentru Chrisip ea este „știința de a vorbi corect”.

Retorica era arta sau știința comunicării plăcute și frumoase; neoretorica adaugă arta comunicării convingătoare: persuasiunea. Ea trebuie să convingă, să influențeze auditoriul în așa fel încât ideile, trăirile și convingerile noastre să fie însușite de acesta, să devină indispensabile și să ia caracterul unor idei sau hotărâri proprii. De multe ori ea nu reprezintă doar transmiterea de idei și gânduri, ci trebuie să ajute la combaterea ideilor altor oratori. Arma retoricii în această luptă aprigă a persuasiunii este elocința (darul de a ne exprima frumos și convingător). Convingerea se face așadar prin argumentație bogată, riguroasă și vorbire plăcută.

Apărută în Grecia antică, retorica a cunoscut o dezvoltare sinuoasă și cu multe urcușuri și coborâșuri. A fost ajutată de prezența sofistilor, grup de filosofi și de autori precum Demostene, care au colaborat la fundamentarea filosofică și la atribuirea rolului în politică. Odată cu apariția absolutismului și a consilierului aulic ea cunoaște o nouă etapă în dezvoltare. Dominată de elocința epideictică se răspândește asupra mai multor domenii. Rostirea textelor retorice în piețele publice duce la *ruperea granițelor dintre scris și oral*. Pe lângă rolul beletristic și persuasiv pe care l-a avut, retorica are și **un rol cognitiv**, ea făcând parte în multe culturi din programa studiilor superioare. Retorica a fost o disciplină care studiază (începând din Antichitate) discursurile al căror scop este convingerea ascultătorului (modificarea opiniilor sale).

Parafrazând o expresie celebră din Immanuel Kant (*Critica rațiunii pure*), „Argumetarea fără retorică e oarbă, retorică fără argumentare e goală”, relația dintre retorica vs. neoretică se dorește un pretext pentru a expune câteva puncte de vedere - mai mult sau mai puțin personale – cu privire la relația dintre *retorică și argumentare*.

1.1. *Convingere vs. persuasiune*. În ciuda conotațiilor, apropiate uneori până la identitate, în cunoașterea comună, ele nu sunt totuși același lucru [Mureșan: 2002: 28]. Etimologic, *convinctio și persuasio* sugerează câmpuri semantice diferite: *convinctio* derivă din latinescul *vincere* (= a învinge), unde prefixul „con-” sugerează ideea de înfrângere completă și definitivă. Subiectul însuși acceptă evidența probelor și justetea raționamentelor preopinentului, renunțând astfel să le mai contrapună pe ale sale. Este o „victorie a rațiunii subiectului asupra propriilor sale interese sau teze, care lezează evidența” [Florescu: 1978: 44]. *Persuasio* derivă din latinescul *suadere* (= a sfătui), unde prefixul „per-” sugerează ideea de împlinire. Semnificația globală este de influență hotărâtoare, dar nu constrângătoare a preopinentului.

1.2. Sub aspectul *actului deliberativ*, *convingerea și persuasiunea* se află într-o nouă disjuncție, e drept, neexclusivă:

- În cazul *convingerii*, decizia ca renunțare la propria (sa) teză presupune momentul deliberării. Acest moment-prima fază a actului volitiv - este totuși „maxim minimizat” deoarece, aflați în fața evidenței, nu putem delibera împotriva ei: este un principiu elementar de raționalitate și bun simț: întrepătrunderea profundă a *logicului și psibio-logicului* ne obligă să atribuim o virtute absolută evidenței, prin urmare, decizia este unică și obligatorie.
- În cazul *persuasiunii*, deliberarea este amplă, decizia ajunge la adeziune printr-o alegere liberă. Dacă tradiția cere discursului retoric eficient să placă, să instruiască și să determine asumări, atunci „avem două instrumente potrivite naturii umane, întru comunicare cu celălalt, subiect egal în demnitate cu noi: dialogul și discursul persuasiv. Atunci transpun în practică principii ale drepturilor omului; și incitarea sunt mijloace retorice corozive, pe larg practicate, exprimând o sete deșănțată de dominare a spiritelor prin pervertirea lor” [Mihai, Gh.: 1998: 56].

Retorica renaște când ideologiile se prăbușesc, ceea ce era cert devenind relativ, problematic. Aceasta este exact situația pe care o trăim în contemporaneitate. Această epocă se aseamănă cu alte două perioade dominante în istoria omenirii: democrația ateniană și perioada renastentistă. În primul caz, asistăm la înlăturarea explicațiilor mitice și a ordinii aristocratice, iar în cel de al doilea la ocultarea vechiului model scolastic și pregătirea erei burgheze. Epoca noastră trăiește era revigorării retoricii. În orice anunț, mesaj publicitar sau discurs politic găsim cele trei caracteristici ale unui discurs retoric: acesta trebuie să intereseze (*docere*) / să stârnească interesul, să seducă (*delectare*) și să convingă (*movere*) / să determine o (schimbare de) atitudine prin aderare la valori. Noua retorică generalizată implică *utilizarea limbajului în vederea modificării universului epistemic și a dispozițiilor acționale ale interlocutorilor*, prin urmare o finalitate importantă a didacticilor aplicate este să fie atentă la cultivarea acestui limbaj specific. Spre deosebire de momentul inițial al retoricii, când opoziția convingere/persuasiune era net în favoarea primului termen, la ora actuală *argumentarea nu mai este considerată doar seducția auditorului, ci spațiul privilegiat al reconstrucției limbajului ca acțiune, constituindu-se ca studiu sistematic al resurselor limbajului*.

Istoria filosofiei consideră că studiul comunicării s-ar fi dezvoltat de pe timpul lui Platon și Isocrate. Platon a introdus retorica în viața academică greacă, la concurență cu filosofia. După cum afirma un mare analist al epocii respective, "retorica era specifică celei mai înalte culturi grecești". Se consideră însă că retorica nu ar fi o știință, ea neurmărind cunoașterea a ceea ce este corect sau incorect, ci perceperea slăbiciunilor umane în vederea atingerii scopurilor propuse. Platon a fost acela care a abordat pentru prima dată **retorica** drept **știință a comunicării** și a emis teoria conform căreia comunicarea umană parcurge cinci etape și anume:

- studiul cunoașterii (conceptualizarea),
- studiul sensului cuvintelor (simbolizarea),
- studiul comportamentului uman și al modurilor de abordare a vieții (clasificarea),
- studiul aplicării practice (organizarea) și
- studiul instrumentelor de influențare a oamenilor (realizarea).

Tot un filosof grec, Isocrate - autor al lucrării "Antidosis" - a conceput *retorica* drept *teorie generală a comportamentului uman și ca expresie a celei mai înalte culturi umane* [Aristotel: 2004: 48]. **Noua retorică** nu mai este arta vorbirii elegante, ci **teoria comunicării persuasive, argumentarea** devenind o componentă esențială a activității discursive în general, a celei politice, publicitare în particular, ceea ce a dus la transformarea retoricii într-o *matrice a științelor umane*, cum am mai precizat anterior.

Retorica a fost dezvoltată în continuare de Aristotel, studentul lui Platon și contemporan cu Isocrate. Celebra sa lucrare "Rethorike" cuprinde în cele trei părți ale sale, aspecte deosebit de pragmatice referitoare la **sistemul de comunicare interumană** din care

s-au inspirat civilizațiile ulterioare. În jurul anului 100 î.H. apare un prim model al sistemului de comunicare aparținând primilor filosofi romani. Acest model cuprindea cinci "acte": primul se numea "invenția" și se referea la decizia asupra a ce era de spus; al doilea era "stilul", prin care se alegeau cuvintele cele mai adecvate pentru a exprima ce era de spus; al treilea era "angajamentul" prin care se organiza ceea ce era de spus în părți distincte; al patrulea era "memoria", prin care se păstrau până la prezentarea conținutului, stilul și organizarea discursului; al cincilea era "livrarea", respectiv rostirea mesajului. În această perioadă apare și distincția dintre **teoria și practica comunicării**: **teoria** reprezenta **retorica**, iar **practica** reprezenta **oratoria**.

Perioada medievală și renescentistă nu a adus, de asemenea, elemente noi. În această perioadă, caracterizată prin haos și frământată de războaie și dominații străine, ideile erau mai mult scolastice, iar preceptele clasice se originau în teologie, retorică, logică.

Sistemul de comunicare umană a continuat să trezească interesul diverșilor specialiști, iar în mod practic au apărut noi tipuri de activități, cum ar fi retorica prin scrisori și prin discursuri - care anticipează o serie de alte câștiguri și rezultate în domeniu. Același autor, Voiculescu, Dan (1991) aprecia că **perioada modernă** s-ar fi desfășurat pe o durată de aproximativ 300 de ani și ar fi fost fertilă pentru teoria comunicării umane, după anul 1600 comunicarea reapărând în centrul vieții social-politice. În această perioadă, caracterizată prin mai multă ordine, a fost elaborată o bogată literatură a teoriei și practicii în domeniul comunicării umane. Aproximativ în această perioadă au apărut statele naționale, iar regimurile democratice au lăsat deschisă calea libertății de exprimare. În general s-au dezvoltat universitățile, literatura, publicațiile. Astfel a reapărut interesul pentru studierea teoriei comunicării umane. S-a observat că această teorie relativ coerentă în perioada clasică a fost fragmentată și dispersată în perioadele medievală și renescentistă.

În același timp, o analiză detaliată a evoluției teoriei comunicării în epoca modernă în Anglia, considerată atunci ca promotor al gândirii economice, a condus la identificarea a *patru direcții de abordare*: **clasică** (aceea care urmărește recuperarea experiențelor grecești și romane în perioada clasică); **epistemologic-psihologică** (care se referă la reintegrarea doctrinei clasice în condițiile teoriei moderne a comportamentului uman); **beletristică** (urmărind dezvoltarea standardelor universale de analiză critică a simbolurilor); **elocuționistă** (care privește problema folosirii vocii și a gesturilor în comunicarea orală). În secolul al XIX-lea, secol de sfârșit al epocii moderne, literatura în domeniul comunicării era destul de săracă. La intersecția dintre filosofie - artă și comunicare menționăm totuși contribuții în sfera transmiterii mesajului - lucrarea lui Henry Innes, "*The Rhetorical Class Broke*" (1834) ori în sfera deontologiei, cartea lui John Stewart Mill, "*On Liberty of Thought and Discussion*" (1859); cea a lui Herbert Spencer, "*Philosophy or Style*" (1871) etc.

Evoluția teoriei privind **comunicarea umană** parcurge o perioadă de peste 2000 de ani pentru a intra în secolul nostru cu o serie de necunoscute și încă dintre cele definitorii:

Cum acționează stările ulterioare emoționale asupra comunicării? Care este raportul care se formează între rațiune și comportament, motivațiile și interdependențele acestora cu sistemul comunicării? Toate aceste întrebări - subiecte așteaptă încă a fi elucidate, pentru o mai bună cunoaștere de sine și pentru ca acțiunile raționale să prevaleze asupra manifestărilor primare instinctuale din comportamentul uman. Teoria comunicării umane a fost folosită în negocieri încă de la apariția ei, atât în plan socio-politic cât și pe plan economic. În tranzacțiile internaționale, deși procesul negocierilor este finalizat prin comunicări scrise, comunicarea verbală are un rol primordial atât din punctul de vedere al spațiului pe care îl ocupă (etapa de selecție, tratativele propriu-zise, perioada de redactare a clauzelor contractuale, aspectele de derulare, activitatea post-negociere etc.), cât și din punctul de vedere al conținutului (elementele esențiale ce fac obiectul negocierilor se stabilesc prin dialog direct).

2. Teoria argumentării. Funcții educative

În secolul XX, după ce statele au promovat la rang de drept constituțional dreptul liberei exprimări, istoria retoricii se confundă uneori cu istoria societății, chiar cu istoria politicii. Asociată cu „ars bene dicendi”, retorica modernă trimite la **o multitudine de semnificații** deosebit de important de avut în vedere **ca finalități educaționale în contextul educației permanente:**

- orientarea învățării/ predării/ evaluării spre persuasiunea și convingerea auditoriului și crearea asentimentului acestuia;
- înțelegerea și demontarea proceselor de seducție și manipulare, așa încât să nu cădem în capcana acestora;
- formarea comportamentului de instituire a verosimilului, a opiniei, **sugerând inferențe** sau chiar calculându-le în locul interlocutorului;
- sugerarea implicitului prin explicit și instituirea unui sens figurat, descifrat pe baza sensului literal;
- utilizarea unui limbaj figurat și stilizat pentru convingerea unui public;
- decelarea intențiilor locutorului sau autorului textului.

Din punctul de vedere al oratorului, ceea ce contează sunt **metodele retorice de pesuadare** a auditorului: manipularea, seducerea, propaganda. Pentru auditor contează descifrarea intențiilor vorbitorului, a sensului impus derivat din sensul expus, a orientării argumentative induse, ceea ce necesită din partea receptorului o mare atenție la demonstrație și ordonarea raționamentelor, la logica discursului.

Retorica tradițională distinge **trei categorii de discursuri**, pe care le întâlnim și azi, în neoretorică [Mihai: 1998:57-59]:

a. **discurs juridic** - în fața unui auditoriu care reprezintă tribunalul, care judecă o faptă și oratorul apără sau acuză inculpatul;

b. *discurs deliberativ (persuasiv)* - autorul determină publicul să gândească și să acționeze după modele;

c. *discursul epidictic* - confirmă valori admise de ambele subiecte ale dialogului, emițător și receptor.

Fiecare dintre cele trei modele de discursuri își găsește modele funcționale în didactică: critica socială (studiul de caz, dezbateră, jocul de rol, dramatizarea), pentru cel în tribunal, text publicitar, utopia, predica pentru cel politic, elogiul, pamfletul, epitaful pentru cel epidictic. Pentru teoria modernă a textului, retorica și diviziunea sa în genuri nu are doar semnificație istorică, pragmatica textului putând fructifica acest concept de situație textuală integrându-l într-un model textual funcțional la nivelul disciplinelor didactice. Discursul propus de retorica antică era compus din cinci elemente: *inventio, dispositio, elocutio, memoria* și *actio*. În neoretică, importanța existenței unei ordini clare a părților constitutive ale discursului scade, păstrându-se doar elementele importante ale fiecărui model de discurs.

Dacă fondatorii retoricii intenționau să se ajungă la astfel de discursuri este imposibil de precizat. Importanța schimbării este găsirea beneficiilor ei. Retorica, chiar neținând cont de modul de transformare, de impedimentele pe care le va întâlni, va rămâne întotdeauna principala modalitate de educare a intelectului, o modalitate (mai) sigură de căutare a adevărului prin întrebare și negare a cunoștințelor anterioare și un atuu sigur al celor ce vor să promoveze gândirea critică în societate.

De-a lungul secolelor retorica a cunoscut diferite modificări. În Evul Mediu a fost cultivată în cadrul celor „șapte arte liberale”, ea devenind o știință rigidă ale cărei reguli și precepte erau asimilate mecanic. Epoca modernă a subordonat-o altor domenii ca viața parlamentară sau științele juridice. Transformarea retoricii s-a făcut din cauza modificării metodelor de transmitere a informațiilor: de la oral la scris. Pe măsură ce cărțile deveneau ușor de achiziționat, retorica clasică pierdea din importanța practică zilnică. Scrierea duce și la o aprofundare a cunoștințelor devenind o știință dedicată elitei. **Noua retorică nu mai este arta vorbirii elegante, ci teoria comunicării persuasive: argumentarea devine o componentă esențială a activității discursive în general,** a celei politice, publicitare în particular.

În asemenea condiții, se pune astfel problema transformării retoricii într-o matrice a științelor umane, fapt care are implicații profunde asupra programelor școlare și a programelor de formare continuă a tinerilor în general, a (viitorilor) profesori în special, **programele actuale de Limba și literatura română reiau competența argumentativă – cu fiecare nivel și ciclul de dezvoltare - drept una dintre competențele fundamentale vizate.**

Corelând acest fapt cu noua retorică sau pragmatica discursului, există autori care consideră patru **funcții** esențiale ale retoricii [v. Săvulescu: 2004: 16] :

- *funcția persuasivă* ce se folosește de diferite maniere de a convinge un auditor: *seducția* (i.e. scopul și efectul retoricii), *demonstrația* (i.e. demers tipic științelor), *argumentația* (i.e.

demers tipic logic, dar intersectabil cu retorica), *manipularea* (i.e. procedeu aflat mai degrabă undeva la intersecția psihologie-sociologie-lingvistică);

- *funcția hermenetică*: de modelare a situației și interpretare continuă a retoricii adversarului;
- *funcția euristică*: inventarea noilor soluții la problemele vechi și rezolvarea celor noi recurs (și) retoric unde se propun soluții la probleme ce nu se încadrează în tiparele certitudinii (algoritmul). De fapt, aici se impune distincția non-strictă între *algoritm-demonstrativ și euristic-explorativ* [Mureșan : 2000: 2007: 144];
- *funcția pedagogică*: „explicativă, critică - privește retorica în calitatea sa de disciplină al cărei studiu permite descifrarea și elaborarea textelor literare sau a discursurilor. Realizarea acestei funcții presupune o activitate în două etape: prima, cea a demontării discursului public (politic, publicitar, mediatic), a doua, a re-montării și generării din perspectivă retorică și argumentativă a textelor” Săvulescu: 2004: 16].

Aceeași autoare mai îmbogățește paleta educativă cu încă două funcții: *funcția revelatoare a idioclectului* (i.e. reflectarea spiritului fiecăruia dintre noi și întrepătrunderea dintre idioclecte), *funcția metalingvistică* (i.e. tratarea codului, a modului de înțelegere, a limbajului însuși, prin urmare, retorica ar viza condițiile unei comunicări mai eficiente în cadrul unei limbi date) [Săvulescu: 2004: 17].

O altă trăsătură importantă a retoricii este modul în care aceasta privește noțiunea de adevăr, noțiune care corelând contextul juridic cu cel al (re)lecturii ca discurs ajunge la două ipostaze: adevărul personal / semnificatul subiectiv și adevărul public, moral / semnificatul obiectiv. În acest context se vor înfrunța ce este „adevărat” și „bine” din punctul de vedere al societății și al moralei / discursul public, față în față cu ceea ce este „bine” și „adevărat” din punctul de vedere al discursului literar / juridic / politic. Cele două ipostaze vor fi de multe ori într-o contradicție evidentă, lucru cauzat și de modalitățile opinabile ale retoricii și de incapacitatea cunoașterii în totalitate a evenimentelor trecute, dar și prezente.

Ceea ce era specific procesului atenian, adică înduplecarea auditorului prin seducție și persuasivitate estetică, devine în epoca modernă un element desuet. Într-un proces în care se aplică un sistem procedural precis și sobru, totul se întemeiază pe structura psihologică și pe o cunoaștere socială și interpersonală. Principalul scop devine adeziunea la o teză opinabilă, avându-se în vedere decelarea între sensul obiectiv și cel subiectiv. Textele /tezele pot fi de mai multe feluri, relatând **fapte, trăiri, sentimente**, altele încercând doar să demonstreze publicului veridicitatea raționamentelor propuse. După Socrate textele pot fi întemeiate pe credințe ori pe cunoștințe. În cazul celor pe fapte concrete oratorul se bazează pe știință, dar în cazul în care el nu deține toate informațiile se reduce la afirmarea opiniilor. Opiniile sunt înfățișări unilaterale ale adevărului, justificate și argumentate. Fiind o imagine unilaterală a adevărului, deci publicul nu deține informațiile necesare pentru conturarea unei imagini clare, oratorul comunică disuasiv, aprecierile lui depășind cunoștințele auditorului și persuadându-l. Dacă ar exista argumente complete și univoce, problema opiniei ar dispărea. **Propozițiile opinabile** care se emit în timpul discursului judiciar / literar / politic etc. nu sunt adevărate

sau false, juste sau nu. Este demnă de luat în seamă *taxonomia discursului retoric* propusă de Gh. Mihai, deși autorul nu evidențiază în mod deosebit penetrarea acestei taxonomii de către „rațiunea pragmatică”. Înțelegerea taxonomiei lui Gh. Mihai presupune că *argumentarea retorică* necesită o **strategie a activității de asumare și educație** care trebuie să țină cont de mai mulți factori:

- *timpul*: „un argument are grade variabile de asimilare cognafectivă în funcție de momentul în care e propus”;
- *publicul*: „un argument are grade variabile de asimilare cognafectivă în funcție de destinatar”;
- *contextul sau situația socială*: „un argument are grade variabile de asimilare cognafectivă în funcție de împrejurările concrete de viață în care e propus”;
- *relevanță semnificativă*: „un argument are grade variabile de asimilare cognafectivă în funcție de puterea de a evidenția semnificația complexă a soluției propuse la problema de rezolvat” [Mihai: 1998: 51-63].

Iată tipurile de discurs identificate în funcție de anumite criterii enumerate mai jos:

Nr. Crt.	CRITERIUL	TIP DE DISCURS RETORIC
1.	Natura limbajului utilizat	1. poetic 2. categorical 3. conceptual 4. cotidian
2.	Materia scopului urmărit de autor	1. demonstrativ 2. deliberativ 3. judiciar
3.	În raport de public	1. extensional: nedeterminat sau determinat 2. intensional: omogen sau neomogen
4.	Forma de adresare	1. oral 2. scris
5.	Contactul cu publicul	1. direct 2. indirect
6.	Intenția utilizatorului discursului	1. persuasiv 2. seductiv 3. incitativ

La o simplă privire, putem constata faptul că discursul didactic, plasat între raționalitate și problematologic, între demonstrație și argumentarea intră în toate categoriile de mai sus, fapt care scoate încă odată în evidență complexitatea acestuia și importanța implicării proceselor argumentative în actul educațional.

3. Argumentarea ca practică logico-lingvistică. Implicații educaționale

Cercetări recente au demonstrat că **personalizarea stilului constituie pasul cel**

mai important al procesului de argumentare, comunicare și negociere. Această personalizare are două etape, și anume: stabilirea propriului stil și evaluarea avantajelor și dezavantajelor ce derivă din folosirea stilului respectiv. Având în vedere că **motivațiile sunt acelea care determină stilul**, că motivele în sine sunt de natură personală, persoana cea mai indicată să determine stilul este negociatorul însuși. În sprijinul realizării unei analize obiective, care să aibă drept rezultat o determinare reală a stilului, este bine ca negociatorul să aibă în vedere trei motivații frecvent întâlnite: dorința de a repeta succese, necesitatea de a conviețui, dorința de a fi puternic și de a domina.

Cartea *Manualul de dezbateri*, traducere de Viorel Murariu reprezintă o premieră în multitudinea publicațiilor despre comunicare / argumentare / dezbateri apărute la noi după 1989, un auxiliar și modelator în sensul formării competențelor. Ineditul acestei apariții constă în faptul că modelul practic de dezbateri pe care îl propune – numit formatul Karl Popper, în onoarea reputatului filosof și logician austriac – are aplicații în toate domeniile ce presupun discursul public ca formă de a identifica soluții prin prezentarea de argumente pro și contra. Adresat în primul rând cadrelor didactice din învățământul liceal și universitar, ca auxiliar indispensabil pentru un învățământ care să arate elevului sau studentului ce poate face cu ceea ce învață, dezbateră în format Karl Popper poate fi un instrument eficient și în alte domenii. Astfel, dacă managerul unei firme se vede pus în fața unei alternative de care depinde luarea unei decizii foarte importante, el poate solicita angajaților să-și prezinte opțiunile într-o dezbateră de acest format în fața factorilor de decizie din firma respectivă. În lumea afacerilor, aceasta poate fi una dintre căile amiabile de a rezolva conflictele de la diferite niveluri. De aici, gândul ne duce firesc la sfera socialului și a politicului, unde controversese abundă. Într-o lume în care, aproape zilnic, puncte de vedere diferite ne pun pe toți în fața unor dileme importante, nu ne poate fi indiferent cum optăm și, mai mult, cum ne justificăm opțiunile. Presupoziția acestui studiu este aceea că putem înțelege mai bine modul în care un anumit autor și-a construit discursul filosofic dacă stabilim, pe de o parte, care sunt temele și problemele majore pe care le abordează sau cărora încearcă să le ofere o rezolvare și, pe de alta, care sunt modalitățile de argumentare, logic vorbind, de care se folosește în susținerea anumitor puncte de vedere proprii. Rezumându-mă la analiza discursului filosofic construit de Karl Popper, am sesizat că problemele pe care acesta le discută sunt fie probleme ale simțului comun, fie probleme ale științelor naturii (convertite prin analiză critică în probleme filosofice), fie probleme ale filosofiei tradiționale). În acest din urmă caz, am încercat să arăt că Popper interpretează ideile și textele altor filosofi în două maniere distincte: printr-o **hermeneutică proiectivă** sau printr-una ideologică. Mai mult, am sesizat că argumentele majore ale filosofiei popperiene pot fi ușor reconstruite fie prin intermediul modului *tollendo tollens*, fie prin intermediul *schemei tetradice a creșterii cunoașterii*.

Respingerea caracterului deductiv sau inferențial al regulilor argumentative se face în

trei pași:

- Regulile de inferență privesc raționamentul, având ca obiect propozițiile a căror interpretare este vericondițională, prin urmare o propoziție primește drept interpretare semantică valoarea de adevăr *adevărat sau fals*.

- Regulile argumentative nu au ca obiect propozițiile, ci enunțurile, i.e. produsul actului de vorbire, al actului de limbaj ca act de enunțare ce dobândește sens în discurs (a se observa diferența dintre înțelesul dat aici cuvântului „enunț” și înțelesul dat în logică, i.e. unitate a expresiei lingvistice cu constructul propoziție).

- Este un abuz să suprapunem relații logice pe ceva a cărui organizare internă e dirijată de alte principii, iar sarcina dezvăluirii acestor principii și a rolului lor în comunicare, revine teoriei argumentației ca pragmatică integrată.

Din această perspectivă educațională derivă niște constatări cu rang de *quasi*-teoreme:

- nu se poate asocia argumentația și inferența. Argumentația este „o relație de natură discursivă care există între două enunțuri, un argument și o concluzie, locutorul prezentând argumentul ca destinat acceptării concluziei” [ibidem: 292-293], iar inferența este „relația care există între un fapt X și enunțarea unui enunț E, în care X este prezentat ca punctul de plecare al unei deducții ce ajunge la enunțarea lui E” [ibidem: 293].
- Relația argumentativă nu intervine între două conținuturi (informații cognitive), ci între două acte ilocuționare, respectiv o *asertiune* și o *permisiune*. Rezultă că, într-o argumentație, se îndeplinesc două acte, unul de argumentare și unul de concluzie. Fie acum două enunțuri (din nou, din spațiul juridic): A. *Opera literară are acțiune și personaj*. B. *Așadar, aparține genului epic*.

Diferența dintre argumentație și inferență mai poate fi conturată prin faptul că există inferențe posibile în dialog dar imposibile în monolog, pe de altă parte, pot exista argumentații care nu se sprijină pe nici o inferență. La o analiză logică, se remarcă faptul că, conform principii interferenței conceptelor și propozițiilor, care admite „supraprin-cipiul” conexiunii acestora, întotdeauna între două enunțuri putem pune un al treilea care să mediteze, să intermedieze între cele dintâi, și așa putem continua la infinit. Ceva asemănător cu termenul mediu din silogism [v. și Szekely, „Studia Universitatis Petru Maior. Seria Philologia”, nr. 7/2008, pp. 108-110]. De aceea argumentarea poate fi abordată deosebit de fertil dintr-o perspectivă mai cuprinzătoare: cea a *praxis*-ului.

Comunicațional-pragmatic, retoricul trebuie să fie prezent în ambele ipostaze, atât în demonstrație, cât și în argumentare. Intenționalitatea și adresabilitatea nu pot fi total rupte de discursul demonstrativ, cu atât mai mult când acesta este substanța unei comunicări orale. E drept, retoricul face casă bună mai ales cu argumentarea, de vreme ce se are în vedere persuadarea dusă până la seducție. El poate avea și valențe *manipulative*. Nu cred, totuși, că *demonstrativul și retoricul* se exclud reciproc. O demonstrație poate fi construită în felurite chipuri, păstrând, evident, stringența logică. Alegerea „pașilor” demonstrativi, acolo unde se

poate efectiv alege (de exemplu, demonstrații alternative), deschide drumul unei anumite *codificări*, retorice sau quasi-retorice, fie și în structura formală a discursului, ca să nu mai vorbesc de alegerea termenilor. Am în vedere și idealul de „simplitate” sau de „eleganță” al unor demonstrații. Termenul de „quasi-retoric” are, pentru mine, vădite conotații...retorice: vreau să sugerez prin acesta că termenul de „non-retoric” este prea tare: sugerează excluderea totală [a retoricului, ceea ce nu e realist atâta timp cât, peste tot, discursul nu este *codificare în general*, ci o *codificare concretă*. Termenul de „pseudo-retoric” ar sugera, în schimb, o pistă falsă. Simbolismul formalismului logic are și el conotațiile sale, oricât s-ar dori de „despuiat” de ele. Deziderabilitatea evitării polisemantismului își are și ea limitele ei (psiholingvistica a demonstrat-o) iar, în altă ordine de idei, nici sinonimie perfectă nu există.

În *De l'art de persuader* Blaise Pascal a arătat atât de limpede că *a convinge înseamnă a obține de la cineva recunoașterea adevărului unei propoziții cu ajutorul unor dovezi pur raționale* [Pascal: 1967: &1964]. Noi trebuie să convingem, dar și să persuadăm, ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că trebuie să obținem o adeziune completă - *rațională și afectivă* - a interlocutorului sau auditoriului. „Ca să convingem, ne adresăm spiritului și intelectului, dar ca să persuadăm, avem în vedere persoana întreagă” [Sălăvăstru: 2003: 69]. A convinge înseamnă deci a influența, i.e. „raționamentul, ca să fie probant, va trebui să se adreseze și voinței, să intereseze și să placă [...] neuitând niciodată persoana însăși a interlocutorului [...] care tinde către raționalitatea universală, dar nu se sustrage ordinii inimii (definită într-un sens pascalin, ca spontaneitate cunoscătoare)” [ibidem].

Toate acestea sugerează clara dimensiune *pragmatică* a discursului retoric, a retoricului în genere. Această dimensiune pragmatică este tot atât de clar imensă în spațiul comunicării, mai ales atunci când avem în vedere omul. A face separație între *retoric, pragmatic și comunicațional* revine la a scăpa din vedere caracterul unitar și complex sistematic al omului. Relația dintre argumentare și convingere este un aspect mai mult decât evident chiar în încercările de definire a argumentării: „punerea în relație a temeiurilor referitoare la o concluzie în scopul convingerii destinatarului să accepte sau să respingă concluzia prezentată” [Sălăvăstru: 2003: 27-28].

Analiza argumentării la nivelul *ordinii semnice* și al dimensiunii formal-sintactice ne va pune în contact cu toate *structurile posibile de raționare* (deductivă, inductivă, transductivă) [v. Szekeley:2007: 239-247]. Logica de tradiție, ca și investigațiile moderne în câmpul ei analizează astfel de forme și pun în evidență exigențele care asigură corectitudinea pentru fiecare caz în parte. Aptitudinea celui ce argumentează de a alege formele de raționare cele mai profitabile într-o situație discursivă dată (în funcție de interlocutor, temă, intenție etc.) constituie o minimă garanție a succesului său pe linia convingerii interlocutorului. Prezența acestor forme de raționament, a ordinii sintactico-formale a discursului argumentativ poate fi *sesizată prin identificarea anumitor expresii - functorii lingvistice ai argumentării* - care au rolul de a atrage atenția asupra relațiilor logice de adâncime ce fundează o argumentare.

Ordinea ideatică (problematică) vine să completeze ordinea semnică. Ea are în atenție

analiza *conținuturilor de gândire* (idei, probleme, teme de reflecție) care „populează” aceste forme de raționare și care constituie *armătura tematică* a unui discurs argumentativ. Formele de raționare sunt cvasiuniversale (se utilizează aproximativ aceleași forme de raționare în toate tipurile de argumentare, indiferent de domeniul în care argumentările se propun). Totuși, argumentările se diferențiază pe domenii. Simțul comun o arată de multe ori. La originea acestei diferențieri se află *conținutul de idei* vehiculat într-o argumentare. Un anumit conținut de idei se pune în formele de raționare într-o argumentare în domeniul politic, un alt conținut de idei într-o argumentare în domeniul filosofic, altceva, desigur, într-o argumentare în domeniul didactic.

4. Aplicații ale argumentării în discursul didactic / literar

Conceptul central care vizează ordinea problematică a unei argumentări este cel de *schematizare discursivă* [Sălăvăstru: 2003: 178-181]. El a fost pus în circulație de investigațiile Centrului de Cercetări Semiologice al Universității din Neuchâtel (Elveția), pornind de la conceptul de „schemă mentală” din psihologia inteligenței a lui Piaget, și utilizat pentru a explica performanțele unui discurs argumentativ (dar și ale altor tipuri de discurs) în situațiile în care aceste performanțe nu pot fi explicate numai prin ordinea logică. Schematizarea discursivă acționează ca o imagine sumară, dar esențială, pe care cel ce argumentează o are cu privire la tema argumentării și pe care ar dori-o asumată de către interlocutor.

Câteva accente ce trasează conturul acestui concept se desprind chiar și numai din această încercare de definiție. Schematizarea discursivă este o imagine sumară a temei. În argumentare, detaliile contează mai puțin, uneori chiar deloc. De aceea, conturarea temei nu se poate face cu toate detaliile, ci doar cu un minimum de elemente care pot asigura „perceperea” și înțelegerea temei supuse argumentării. De aici și caracterul ei sumar. Chiar dacă sumară, schematizarea discursivă este și trebuie să rămână o imagine a esenței temei în care se desfășoară intervenția argumentativă. În argumentare, accidentul este arareori determinat (ne ferim, totuși, să spunem că niciodată), esența este aceea care ne atrage atenția și poate înclina balanța convingerii în favoarea celui care argumentează. Următoarea secvență discursivă:

„Aceia fac bine, sau fac ce trebuie, care fac ce trebuie să facă. Acela care, toată purtarea lui, lasă să se spună multă vreme despre el că va face bine, face foarte rău”(La Bruyère, *Caracterele*, vol. 2, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 162) răspunde ambelor exigențe ale unei schematizări discursive a conceptului de „faptă bună”: e și sumară (conceptul de faptă bună e articulat în câteva dintre elementele sale), e și esențială (trăsăturile - sugerate printr-un limbaj plin de figuri retorice - sunt esențiale pentru înțelegerea conceptului).

a. Fie secvența discursivă :

„Un singur lucru e mai cumplit decât plictiseala: teama de plictiseală. E tocmai teama

ce mă încercă ori de câte ori deschid un roman. N-am ce face cu viața eroului, nu ader la ea, nu cred deloc în ea. Cum genul și-a risipit substanța, el nu mai are obiect. Personajul moare, și de asemenea și intriga. De aceea „nu-i lipsit de semnificație faptul că singurele romane demne de interes sunt tocmai cele în care, universul o dată eliminat, nu se mai petrece nimic. Autorul însuși pare să lipsească din ele. Încântător de ilizibile, fără cap și coadă, ele s-ar putea opri la fel de bine la prima frază sau ar putea conține zeci de mii de pagini. În legătură cu ele, îți vine să te întreb: putem repeta oare la nesfârșit aceeași experiență? Să scrii un roman fără materie nu-i rău, dar ce rost are să scrii zece sau douăzeci ? Necesitatea absenței odată afirmată, la ce bun s-o mai multiplici și să te complaci în ea?” (E. Cioran, *Eseuri*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.85).

- (a) Să se facă distincția dintre adevăr și verosimil în construcția acestei secvențe discursive.
- (b) Puneți în evidență tipurile de functori/ conectori logico-lingvistici care sunt preponderent utilizate în textul dat.
- (c) Care dintre dimensiunile structurale ale discursului argumentativ (ordinea semnică/ ideatică sau retorică) este solicitată mai mult în construcția secvenței date ? Argumentați răspunsul.

b. Se dă următorul text :

„Privind lucrurile formal, în cele mai multe cazuri guvernau favoriții. Și, de obicei, aceștia nu erau incapabili, ci dimpotrivă. Alegerea lor era consecința minunatei cunoașteri a oamenilor pe care turcii o aveau. Propriu-zis, imperiul turcesc a fost dintotdeauna administrat numai prin cunoașterea oamenilor, oarecum <<în sine>>. Distanța dintre indivizi, care permite acest lucru, presupune, la rândul ei, un spirit esențialmente seniorial. Și aceasta se aplică mai ales în cazul libertății, care, prin forța lucrurilor, trebuie să fie acordată acolo unde nu există un aparat mărunț care să execute treburile murdare. Astfel, în calitate de stăpân, turcul a fost, în principiu, cu vederi mai largi decât britanicul. Însă numai din perspectiva concepției orientale despre viață - individul era liber în calitate de cerșetor, de catârgiu ori de derviș, nu însă de <<om modern>> - și numai în măsura în care siguranța regimului despotice o permitea. Or, caracterul seniorial e atât de esențial pentru turci încât, în ciuda oricărei apropieri circumstanțiale de bolșevism, care, și el, se manifestă prin personalități autoritare, subzistă și, fără îndoială, va subzista.” (Hermann Keyserling, *Analiza spectrală a Europei*, Editura Institutul European, Iași, 1993, p. 291).

- (a) Selectați, în această îmbinare de argumentări elementare, teza și temeiurile pentru fiecare argumentare elementară în parte.
- (b) Stabiliți, pentru fiecare dintre aceste elemente ale argumentării, categoria de predicabil (opinie / verosimil vs. adevăr / date / fapte) din care face parte.
- (c) Încercați să arătați dacă argumentarea se bazează mai mult pe temeiuri adevărate sau

pe temeiuri care țin de verosimil și plauzibil.

(d) Construiți argumentări proprii prin care să susțineți fiecare dintre tezele acestor argumentări elementare, astfel încât să utilizați argumentarea bazată pe aparențe vs. argumentarea bazată pe fapte.

c. Reținem următoarea secvență dintr-un discurs mediatic :

„Așa cum vorbăria despre politică a început să înlocuiască acțiunea politică, la fel vorbăria despre sport (cu precădere despre fotbal) tinde să se substituie sportului. Campionatul nostru de fotbal e ca vai de capul lui, avem, în schimb, emisiuni gen <<Procesul etapei>>, unde vorbăria e scop în sine, tocmai pentru că nu are acoperire în realitate. Știm cu toții că și dintr-o anumită materie se poate face bici: nu altul e principiul emisiunilor despre fotbal. Avem, astfel, încă un exemplu despre modul în care televiziunea creează, construiește realitatea. Meciuri submediocre, cu jucători care joacă precum niște amatori, se transformă în <<încleștări pe viață și pe moarte>>, <<întâlniri decisive>>, <<revanșe istorice>>, confruntări <<fără egal>> etc. Etc. Personaje din cele mai dubioase – indivizi cu cazier, foști securiști, oameni de afaceri ce pescuiesc în ape tulburi – dobândesc statutul de <<invitați speciali>>, trec de la un post de televiziune la altul, trângesc agramat și incoerent, se porcăiesc unii pe alții ca la ușa cortului” (Alexandru Călinescu, „Fără egal..”, *Monitorul*, 5 aprilie 2002).

- (a) Identificați tipurile de ordine care susțin acest discurs argumentativ.
- (b) Analizați, pe text, cu exemple, care sunt mecanismele prin intermediul cărora aceste tipuri de ordine se „inserează” în construcția textului.
- (c) La prima vedere, textul pare o argumentare „personalizată”. Ar putea ea să fie valabilă pentru un auditoriu universal? Reflectați asupra acestui aspect al construcției discursive.

d. Fie următorul enunț: „Nimic nu e mai de preț decât prețuirea pentru ceilalți.”

- (a) Construiți o susținere a acestui enunț în calitate de teză a unei argumentări care să fie alcătuită numai din propoziții-temei sub formă de definiții.
- (b) Identificați și explicați dificultățile pe care le întâmpină o astfel de construcție argumentativă în practica discursivă.
- (c) Ați putea să realizați aceeași sarcină în condițiile în care exigența ar fi ca propozițiile-temei să ia forma genurilor sau accidentelor? Dacă răspunsul este negativ, explicați aliniamentele întemeierii unui asemenea răspuns.
- (d) Dar dacă s-ar pune problema respingerii enunțului dat în calitate de teză a unei argumentări? Care ingrediente retorice (figuri de stil vs. figuri de limbaj) ar fi mai utile în respingere? Discuții.

Să reținem că trebuie să existe în permanentă o concordanță, o coroborare, o susținere reciprocă între *ordinea logică*, *ordinea ideatică* și *ordinea retorică* ale discursului argumentativ pentru

ca rezultatele să se obțină la cotele cele mai înalte și intervenția discursivă să fie considerată eficientă. Ideea care trebuie reținută este aceea că relevanța, claritatea, esențialitatea, ordinea profitabilă a ideilor care se propun într-o argumentare au o influență benefică asupra rezultatului vizat printr-o asemenea intervenție discursivă.

Ordinea retorică poate amplifica performanțele celorlalte două prin angajarea dimensiunii afectiv-emoționale a interlocutorului (auditoriului). Nu putem să nu constatăm adesea că o argumentare în fața auditoriului este influențată și de *expresivitatea discursului*, adică de modul în care formele de raționare sunt puse în legătură unele cu altele, de modalitățile în care ideile ajung la conștiința receptorului. E o constatare la îndemâna simțului comun că doi indivizi care pun în valoare aceleași forme de raționare și argumentează în interiorul aceleiași teme pot avea forță de convingere diferită (și, evident, rezultate diferite!) tocmai datorită *efectului retoric* al discursului, frumuseții argumentării, care pot fi diferite de la un orator la altul.

5. Concluzii. Educarea argumentării și negocierea semantică

În general, pe tot parcursul vieții sale **omul trăiește bazându-se pe prezumții**. Ele există și sunt necesare. În procesul de formare / educare a competenței de argumentare este implicat actul de negociere, al cărui mediator este studentul / viitorul dascăl, act care nici nu este posibil dacă partenerii nu și-au format prezumțiile, atât pe cele proprii cât și, orientativ, pe cele ale partenerului. Diferitele domenii ale negocierii cu implicații educaționale pot fi împărțite pe trei mari niveluri:

- *Interpersonal - negociere între indivizi;*
- *Inter-organizațional, excluzând statele - negociere între organizații;*
- *Internațional - negocieri între state.*

Atât procesul de negociere din cadrul lecturii retorice ori din alte sfere sociale, cât și prezumțiile care se fac în desfășurarea acestui proces sunt determinate de faptul că *orice comportament uman are la bază satisfacerea unor necesități, cu alte cuvinte are anumite motivații*. Conform părerilor profesorului Abraham Maslow, ar exista *șapte categorii de apreciere*, referitoare la realizarea de sine, de cunoaștere, înțelegere, motivații estetice.

Dascălii / viitorii dascăli ar trebui să pornească de la prezumția că necesitățile fiziologice sunt comune tuturor oamenilor, ele urmăresc satisfacerea unor nevoi biologice. După satisfacerea nevoilor homeostatice și chiar în procesul satisfacerii acestora apare o altă categorie de necesități, respectiv de stabilitate și siguranță. Dacă aceste două categorii de necesități sunt satisfăcute, omul își dorește să fie admirat și înconjurat de afecțiune. Lipsa de admirație și afecțiune, care se manifestă prin respingerea omului de cei apropiați, de societate, prin sentimentul de a nu aparține lumii în care trăiește, poate sta la baza unor mari tragedii individuale. Dacă și a treia categorie de necesități este satisfăcută, urmează dorința de a fi stimat și apreciat de comunitatea umană. Ca un corolar al acestor necesități, apare cea a realizării de sine, prin prisma capacităților individuale. În orice persoană normală apare pe o

anumită treaptă a dezvoltării sale **necesitatea de a cunoaște și a înțelege cât mai mult din universul în care trăiește** și chiar din fața granițelor acestuia. Prin necesitățile estetice se înțeleg atât cele legate de frumosul aparent, dragostea de natură, cât mai ales de frumosul intrinsec, cum ar fi, de exemplu, dorința de corectitudine și echilibru.

Mai ales mediatorul, dar și participanții la un proces de negociere ca întreg, fie că este vorba despre practici interpretative în cadrul lecturii retorice / semiotice, fie despre procese de negociere din sfera socio-politică etc., acceptă că trebuințele și satisfacerea lor sunt numitorul comun al negocierii. Dacă oamenii nu ar avea trebuințe nesatisfăcute, ei nu ar negocia niciodată. Negocierea presupune că atât negociatorul cât și partenerul său doresc ceva. Acest lucru este adevărat chiar dacă scopul celor doi este de a menține un status quo. Este nevoie de două părți motivate de trebuințe pentru a demara o negociere.

Trebuie reținut că organizațiile de orice fel nu pot acționa prin ele însele, independent de oameni. Se pot identifica două niveluri active ale trebuințelor: nivelul trebuințelor organizației și acela al trebuințelor personale ale negociatorului. Indivizii, prin identificare, deseori depășesc granițele structurii proprii lor trebuințe și mental devin parte a unui grup care acționează la nivel organizațional. Ca o consecință, în anumite cazuri, o trebuință mai puțin bazală (de exemplu stima) va devansa o trebuință aflată la un nivel inferior în piramida trebuințelor (de exemplu securitatea): marea majoritate a oamenilor nu dorește război, dar identificarea acestora cu națiunea le permite să se lase convinși să participe la un conflict, și prin aceasta să-și pună propria securitate în pericol.

Dascălul, mediator al negocierilor de sens în cadrul practicilor interpretative, al lecturii retorice altfel spus, este necesar să țină seama de **teoria trebuințelor** a lui A. Maslow, aplicată la toate nivelurile de abordare, evidențiază următoarele tipuri de utilizări clasificate în funcție de gradul de control pozitiv pe care în mod normal îl putem avea într-o situație particulară. Un negociator are un control mai mare asupra activității sale față de trebuințele adversarului, decât în situația în care îl lasă pe oponent să se ocupe de propriile sale trebuințe. Rezultă, astfel, **6 tipuri de negociatori**, în funcție de utilizările teoriei trebuințelor în negociere, însă doar primele trei intrând în sfera didactică:

1. *Negociatorul care lucrează pentru trebuințele adversarului;*
2. *Negociatorul care îl lasă pe oponent să lucreze pentru trebuințele sale;*
3. *Negociatorul care lucrează pentru trebuințele amândurora;*
4. *Negociatorul care acționează împotriva propriilor trebuințe;*
5. *Negociatorul care acționează împotriva trebuințelor oponentului;*
6. *Negociatorul care acționează împotriva trebuințelor amândurora.*

Această tipologie arată modul în care un negociator abordează procesul de negociere.

Pornind de la **tipurile de nevoi / trebuințe** prezente în piramida trebuințelor a lui A.

Maslow, Berelson și Steiner au alcătuit propria lor listă de trebuințe (adaptând-o pe cea inițială). Prin combinarea acestor tipologii și niveluri rezultă o matrice cu 126 de cuburi separate, fiecare dintre ele reprezentând un mod specific de interacțiune între negociatori, aflat la intersecția dintre un nivel de abordare, un tip de negociator și un tip de trebuință. (Nierenberg: 1988: 58). Deci putem să spunem că elaborarea unui *argument* este un act de *argumentare* iar rezultatul acestui act este o *argumentație*. Dar tot atât de bine este să spunem că, într-un act de argumentare sau într-o argumentație, ne folosim de argumente sau de contra-argumente. Într-adevăr, a doua grupă de concepții pare mai rațională lingvistic, tranșând problema raportului mijloace-scop, în sensul că *argumentul / argumentele* este / sunt *mijloc / mijloace* de atingere a unui scop - *argumentarea*. Sub această nuanță transpare mai bine conotația pragmatică a întregului demers în discuție. Cât privește prima grupă de concepții, aici se simte impactul limbii engleze, unde termenul de „argument” trimite simultan și la *mijloc / mijloace* și la *scop / rezultat*, ca de altfel și la procedura rațională însăși. Cu o minimă grijă în controlul semantic al exprimării, nu putem avea deci probleme majore de comunicare și de înțelegere.

Corolarul acestor dezbateri teoretice de până acum ar putea fi formulat cu cuvintele lui R. Blanché: „Rămâne o problemă, dintre toate, cea mai importantă și cea mai delicată, „*aceea de a ști dacă argumentarea poate fi sau nu supusă total regulilor formale stricte, sau, cu alte cuvinte, dacă se poate concepe, fie și la modul ideal, ceva ce ar fi o logică a argumentării, în sensul în care cuvântul logică evocă ideea unei reducții la un formalism, la un tratament mecanic orb*” (s.n.) [Blanché, R.: 1973: 234].

Antichitatea a pus mare preț pe *dimensiunea estetică* a discursului declamat în fața publicului. Discursurile lui Demostene sau cele ale lui Cicero sunt modele de argumentare meșteșugită, dar și de frumusețe discursivă. Modernitatea a mai redus din rolul acordat de antici esteticii discursului, considerând-o, adesea un joc gratuit, fără însă a putea renunța complet la artificiile retorice. Se pare că lumea de azi - descoperitoare a unor tehnici dintre cele mai perfecționate de punere în valoare a efectelor retorico-persuasive ale discursului - este dispusă să redescopere plăcerea expresivității și să acorde frumuseții ceea ce nimeni nu-i poate lua: atracția la public!

Efectul retoric al discursului argumentativ este dat de intervenția în construcția discursivă a unor proceduri diversificate, a figurilor retorice, a combinațiilor celor mai eficiente. Există *procedee retorice* (sloganul, ironia, intervenția comică, alegoria etc.), dar și figuri retorice (sistemizate în grupe diferite: figuri de cuvinte, figuri de sens, figuri de construcție, figuri de gândire) care pot avea efecte puternice în discurs dacă sunt utilizate când trebuie și acolo unde trebuie. Arta celui care construiește un discurs retorico-argumentativ în fața unui auditoriu oarecare și care vrea ca acest discurs să beneficieze și de virtuțile retoricității constă în a alege ce-i folosește cel mai bine pentru atingerea scopului. Este necesară o *echilibrare optimă* a procedeelelor și figurilor retorice, deoarece orice exagerare, fie într-un sens (abuz), fie în celălalt (lipsă), are influență nefavorabilă asupra rezultatului vizat prin discurs.

„Morală”? Recunoaștem, atât în cadrul demonstrațiilor, cât și al raționamentelor, fie și

aduse la forma de calcul abstract - existența *tebnicilor argumentative*. Invocarea de motive pentru a justifica o opinie sau o decizie este însă altceva decât a infera o concluzie dintr-un ansamblu de premise. Trebuie, prin urmare, să distingem caracteristicile argumentării de cele ale raționamentelor formal riguroase, deci, de cele ale deducției. Pe de altă parte, să nu facem greșeala de a exagera deferența, de a trasa o tăietură radicală între „*raționamentele inferențiale*” și „*raționamentele argumentative*”.

O lumină aparte asupra argumentării o aruncă *pragmatica lingvistică*. Că argumentarea este un demers puternic marcat pragmatic, am spus-o în mai multe rânduri aici. Că rațiunile parvenite din orizontul limbajului nu trebuie ignorate, este iarăși un fapt lesne de înțeles și de acceptat. Dar nu că supralicitarea impactului *lingvisticului* asupra *logicului* poate distorsiona înțelegerea unor fenomene legate de argumentare în general.

Dacă nu este o problemă deosebită a face distincție între argumente eficiente și ineficiente, înșelătoare și neînșelătoare, pertinente și nonpertinente, în schimb, nu este la îndemâna oricui să sesizeze resursele argumentative ale enunțurilor și discursurilor în chiar *structura internă a limbii*, dimensiune esențială a formării competenței argumentative la diverse niveluri.

BIBLIOGRAFIE ȘI NOTE:

1. Aristotel, *Retorica*, Editura IRI, București, 2004;
2. Ascombre, J.-C., *Théorie de l'argumentation, topoi et structuration discursive*, în „*Revue québécoise de linguistique*”, 18/1, 1989;
3. Blanche, R., *Le raisonnement*, P.U.F., Paris, 1973;
4. Ducrot, O., et al., *Les mots du discours*, Minuit, Paris, 1980;
5. Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, București, Univers, 1980;
6. Florescu, V., *Retorica și neoretorica*, Editura Academiei R.S.R., București, 1978;
7. Mihai, Gh., *Retorica tradițională și retorici moderne*, All, București, 1998;
8. Mihai, Gh., Papaghiuc, Șt., *Încercări asupra argumentației*, Junimea, Iași, 1985;
9. Moeschler, J., Reboul, A., *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Editura Echinoc, Cluj, 1990;
10. ***, *Manual de dezbatere academice*, Iași, Polirom, 2002;
11. Mattelard, Armand, Mattelard, Michelle, *Istoria teoriilor comunicării*, Iași, Editura Polirom, 2001;
12. Monteil, J. L., *Educație și formare. Perspective psihosociale*, Polirom, Iași, 1997;
13. Mureșan, A.-V., 2000, *Pro Logica (I). Informație-inferență-argumentare (A)*, în „*Studia Universitatis Vasile Goldiș, Arad, seria Drept*”, nr. 4,5,6, Arad;
14. Mureșan, A.- V., *Cercetări de logică din perspectivă informațională*, Școala Vremii, Arad, 2002.
15. Mureșan, A.- V., *Argumentarea: între intenție și utopie*, în „*Perspective*”, Nr.1 (14), 2007;
16. Pascal, B., *Scriseri alese*, Editura Științifică, București, 1967;

17. Perelman Ch., *Le champ de l'argumentation*, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970-a.
18. Perelman, Ch., Olbrechts-Tyteca, L., *Traité de l'argumentation*, vol 1 & 2, P.U.F., Paris,1958;
19. Rybacki, Karyn C., Rybacki, Donald J., *Arta argumentării. Manualul profesorului și compendiu de teste*, Polirom, 2005;
20. Sălăvăstru, Constantin, *Teoria și practica argumentării*, Iași, Polirom, 2003;
21. Săvulescu, S., *Retorică și teoria argumentării*, Comunicare, Ro, București, 2004.

ROLUL STILISTIC AL ARTICOLULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Valerica SPORIȘ

Abstract

The present paper reveals an aspect of „expressive grammar”, being an investigation of a grammatical issue from the stylistic point of view, which is an eloquent interdisciplinary expression. By means of their semantic-expressive possibilities, all the lexical-grammatical classes build up their own stylistic fields. Due to its lack of independence and its morphemic role, the stylistic function of the article is reduced.

The stylistic role of the article derives from the definite / indefinite content induced to the basic word, from its main use as principal noun-building means, from its possibility to obtain euphonic-prosodic effects through its enclitic position etc.

Keywords: article, stylistics, expressive grammar, determinants, euphony

Lucrarea de față surprinde un aspect al „gramaticii expresive”, reprezentând o cercetare din perspectivă stilistică a unui fapt de natură gramaticală, expresie elocventă a interdisciplinarității. Prin valențele semantico-expresive, fiecare clasă de cuvinte își făurește propriul *câmp* sau *spațiu stilistic*. **Articolul**, aparținând *clasei determinanților*, își realizează funcția stilistică în dependență cu un substantiv sau substitut al acestuia, prin colaborarea cu contextul și cu morfemele suprasegmentale.

În plan gramatical, articolul reprezintă „modalitatea (gramaticală) **afixală** de integrare enunțiativă” [GALR, I, 2005: 53]. Astfel, acesta funcționează ca „integrator enunțiativ / discursiv” [GALR, I, 2005: 48], asigurând încadrarea în enunț a substantivului (ex. *Copacul* a înverzit.). Prin asocierea cu articolul, se realizează „referențializarea substantivului” [GALR, I, 2005: 56]. De asemenea, articolul îndeplinește rolul de „clasificator substantival” [Pană Dindelegan, *Elemente de gramatică*, 2003: 42] (în cadrul conversiunii: *albul*, *întregul*, *binele*, *suta*, *eu!*), dar și de individualizator anaforic (ex. Am zărit un moș. *Moșul* este chiar bunicul meu.) sau deictic (ex. Privește *satul!*).

Nu dezbatem aici problema încadrării articolului în subsistemul claselor lexico-gramaticale sau al categoriilor gramaticale – s-au scris numeroase studii și cărți pe această temă. Cert este că articolul constituie un element component al paradigmei numelui

(substantiv sau substitut al acestuia). Drept consecință, lipsa de independență și rolul morfematic – materializează categoria „determinării minimale” [Jordan, Robu, 1978: 333] / „determinării minime (nedefinite)” și „maxime (definite)” [Irimia, 1997: 54] / „determinării abstracte” [Constantinescu-Dobridor, 1996: 32] – reduc funcția stilistică a articolului.

Articolul nu are valoare expresivă în sine. Prezența articolului (hotărât, nehotărât) indică detașarea unui obiect din clasa de obiecte căreia acesta îi aparține. Diferența constă în gradul de individualizare a referentului / obiectului din perspectiva vorbitorului. Astfel, rolul stilistic al articolului derivă, în primul rând, din conținutul *definit* (determinat, notoriu) / *nedefinit* (nedeterminat, necunoscut) pe care îl induce cuvântului de bază, apoi din întrebuintărea sa ca „indice neechivoc de substantivare” [Pană Dindelegan, *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, 2003: 26] (prin articulare, substantivul și conversiunile substantivale se individualizează și se actualizează, fiind angrenate în relații contextuale), din posibilitatea de a obține efecte eufonico-prozodice prin poziția enclitică etc.

I. Articolul hotărât / definit se evidențiază prin **rolul** său **evocator**: „A răsărit deodată din *mare* anonimă, și-a rotit *aripile* deasupra noastră, ne-a silit să-l căutăm tot mai sus, în *înaltul cerului* și-a căzut într-o clipită cu *trupul* zdrobit de *propriul* făt... (...) M-a prins *mreaja amintirii lor*, mă năvălesc tot mai multe aduceri aminte. Ce prieten bun s-a dus... (...) Din *stolul* de gânduri răzlețe, *icoana* răsare tot mai luminoasă.” (Octavian Goga, *Drumul unui călător: Aurel Vlaicu*).

Utilizarea articolului hotărât ca **mijloc de substantivare** are numeroase implicații stilistice. De exemplu, prin substantivarea adjectivului se ridică importanța însușirii, a calității la statutul de obiect de sine stătător: „Că *întregii* umiliți de neîntregi / Sunt mai neîntregi decât *neîntregii*.” (Adrian Păunescu, *Descântec de piață-rea*). Procedul caracterizează limbajul paremiologic: „*Leneșul* mai mult aleargă și *scumpul* mai mult păgubește.”; „Bate toba *surdului*, / Dă oglindă *orbului*.”; „*Surdul* n-aude, dar le potrivește.”; „Nu plătește *bogatul*, ci *vinovatul*.”.

Limbajul filozofic și al esteticii literare transformă adjective în substantive atunci când însușirea oarecare devine întruchiparea esenței sau categorii estetice: *frumosul*, *utilul*, *tragicul*, *sublimul*. Se ajunge, astfel, la o detașare totală și ireversibilă a adjectivului devenit substantiv. Scriitorii recurg deseori la aceste forme substantivate: « Să reproduci *frumosul* în forme » ne înveți (...).” (Mihai Eminescu, *Icoană și privat*); „Ce?... Se naște omu-ntr-însul cu a *răului* menire?” (Alexandru Macedonski, *Ocnel*). Prin articulare, adjectivele cromatice sau cele care trimit la semul [+Culoare] devin substantive concrete, deosebit de pitorești. Procedul este frecvent întâlnit la marii noștri creatori: „E frumusețea. Nu – în *seninul*, / În liniștea adâncă sufletească, / Acolo vei găsi adevărata, / Unica frumusețe... / (...) / Și-ntre *seninul* blândeii diminețe” (Mihai Eminescu, *Odin și poetul*); „(...) mândri pe *roșul* ce da foc cerului; (...)” (Alexandru Macedonski, *Între cotețe*); „Reintrai în vechea clădire, cu ecoul ei de pustiu, care,

totuși, părea mai puțin întristătoare, ca *violetuI* fumuriu din fundul parcului sălbatec.” (George Bacovia, *Dintr-un text comun*); „(...) Din frunze-n jos, / *verdeIe* cade și se schimbă.” (Nichita Stănescu, *Toamnă*); „numai *albastruI* călătorește. / Iată până unde poate ajunge / *albastruI* treaz” (Nichita Stănescu, *A treia elegie*).

Însușirea devine esențială în contextele peiorativ-ironice (ex. *leneșă* de Maria!; *deșteptuI* de Vasile!). Forma substantivată intră deseori în tiparul sintactic al invectivei (ex. *Nenorocita* naibii!; *ProstuI* naibii!).

Antroponimia valorifică mecanismul substantivării adjectivului. În stilul beletristic, substantivele proprii, nume de personaje, se apropie de statutul poreclor (ex. *Spânul*, *Veve Orbul* (*Chiorul*), *Oprea Cățui Strâmbu*, *Lișcu Stângaciu*, *Lică Sămădăul*). Acestea devin semne de identificare, evidențind notele particulare, individuale.

Zoonimele cu formă de adjective substantivate pot indica o particularitate fizică sau morală a necuvântătoarelor (ex. *Negrușă*, *Vărgatul*, *Bălțata*, *Blânda*).

Tot prin articulare, forma participială se transformă în substantiv, trecând sau nu prin faza adjectivală. Este exprimată, astfel, nu acțiunea, ci starea rezultată în urma acțiunii: „Tot *pășitu-i* priceput.”

Expresive sunt formele substantivate ale pronumelui negativ, al căror sens este de *neant*, *gol primordial* sau *stare de spirit*: „Și iată, din toate, *nimicuI* – / (...) / – Acestea erau, deci, *nimicuI*” (George Bacovia, *Controversă*); „Prin vuietul timpului / glasul *nimicuIui*.” (Lucian Blaga, *Ce aude unicornul*); „nimic, nimic / cum este *nimicuI* dintre stele / cum este *nimicuI* dintre degete... (Nichita Stănescu, *Axios! Axios!*).

Adverbul *aproape* devine, prin articulare, substantiv, se concretizează, conservând însă sensul adverbial original. În exemplele următoare, acest fost adverb, prin întrebuintare substantivală, primește sensul de persoană apropiată sufletului altei persoane: „Iubește *pe aproapeIe* tău ca pe tine însuși.”; „Eram mic / și singur socoteam: ea mi-e *aproapeIe* / și o iubeam.” (Lucian Blaga, *Din copilăria mea*).

În parimia: „*Zecile* / Mărită *secile*; / *SuteIe* / Mărită *sluteIe*; / *Miile* / Mărită *urgiiIe*.”, articolul enclitic asigură monorima, creând o sonoritate monotonă, iar prin valențele semantice ale numeralelor substantivate se imprimă textului un ritm crescendo.

Topica subiectivă, afectivă impune **articularea adjectivului**, când acesta se află în antepoziție, preluând morfemul-articol de la substantiv: „*PreabunuI* și-*ncercatuI* meu cuier.” (Marin Sorescu, *Don Quijote și Sancho Panza*). Însă, deși articolul hotărât enclitic intră în structura variabilă a adjectivului, în construcții cu topică inversă (când adjectivul precedă

substantivul), acesta rămâne „semn al determinării substantivului (sau a sintagmei nominale în ansamblu)” [Irimia, 1997: 81].

Antepuse și articulate, adjectivele primesc o intensă coloratură afectivă, evidențiind însușirea: „În zorii sfioși se coboară pe *larga* întindere a luncii / (...) / Și-ndată pornește la lucru *trudita* robime a muncii.” (Vasile Voiculescu, *Toamna*). În limbajul poetic, deseori se încalcă normele gramaticale, însă se desăvârșește funcția estetică a limbii: „Și cade *mortuI* cal.” (George Coșbuc, *El-Zorab*); „Și-obrajii tăi cei reci și *moarta* gură” (George Coșbuc, *Povestește scutul*); „Din groapă ies *moartele* cete” (George Coșbuc, *Zece mai*).

Antepunerea nearticulată a adjectivului care determină un substantiv articulat se convertește în fapt de expresivitate artistică: „Pe *negre vițele*-i de păr” (Mihai Eminescu, *Luceafărul*); „*Bieți ochii*, slabi și numai doi, / Puține zări cuprind!” (George Coșbuc, *Flăcări potolite*).

Antepunerea adjectivului în cadrul grupului nominal și, implicit, articularea sa, reprezintă o caracteristică a stilului publicistic, nevoia de tematizare fiind imperioasă în anumite forme de manifestare a acestuia: „*Adevărata* « plantă a fericirii », verbina constituie *principaluI* ingredient al *diverselor* preparate din plante, având efect afrodisiac, relaxant și revitalizant.” (în *Blu*, mai 2006, p.36); « Este unanim recunoscut faptul că programul Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007 se datorează în mare măsură *solidei* reputații internaționale și *imensului* capital de imagine (...). Producțiile *marilor* evenimente din 2007 (...), precum și *explozivele* producții de stradă (...) ».” (în *Tribuna*, nr. 4634, Sibiu, 12 mai 2006, p.1).

Articularea antroponimelor este un procedeu cu implicații afective (ex. *Paraschiveștii*, *Ioneștii*, *Dumitreasca*, *Popeasca*). Iorgu Iordan aduce în discuție câteva situații speciale în care vorbitorul apelează la acest procedeu, manifestând o atitudine depreciativă [Iordan, 1975: 103].

Ca **morfem al cazului** („dativul adnominal” [Hristea, 1984: 125]), articolul hotărât enclitic favorizează elementul meditativ al limbajului poetic, adăugând discursului o notă de solemnitate sau gravitate: „Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân *vieții* mele.” (Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*); „Preot *deșteptării* noastre, *semnelor* vremii profet” (Mihai Eminescu, *Epigonii*); „Dar sclavă *plăcerii*, ea geme” (George Bacovia, *Igienă*).

În exemplul: „Stelele-n cer.../ Ard *depărtărilor*...” (Mihai Eminescu, *Stelele-n cer*), spațiul este exprimat prin forma de dativ, articulată enclitic, deși dativul este cazul „interesului”, „al participării”.

Alomorfele arhaice, populare, familiare ale cuvintelor articulate evocă un mediu, descriu o realitate lingvistică sau caracterizează un personaj. Uzul formelor arhaice este caracteristic operelor cu conținut istoric (ex. feciorul *Radului*-Vodă). Înaintea unui substantiv propriu, la genul feminin, articolul *lui* poate fi întrebuințat cu nuanță depreciativă (ex. *lui Maria*, *lu' Maria*). Uzul oral, popular, familiar înregistrează frecvent **căderea articolului enclitic -l**, rolul său fiind preluat de particula *-u* (ex. *copilu' frumos*; *frumosu' copil*). În anumite expresii populare sau imprecății, varianta orală este preferată (ex. E frumos *ca dracu'*!; Fir-ai *al dracu'*!). Rodica Zafiu consideră că omiterea articolului *-l* poate deveni și „marcă a vivacității asumate de stilul jurnalistic: în comentarii glumețe, ironice și mai ales în titluri.” [Zafiu, 2001: 280]

Articolul hotărât modifică înțelesul unor unități frazeologice în a căror componență intră diverse substantive (ex. *a lua parte* / *a lua partea*; *a lua în seamă* / *a lua seama*; *a lua aer* / *a lua aerul* (cuiva); *a lăsa vorbă* / *a lăsa vorba*; *a bate din palme* / *a bate palma*; *a trage de ureche* / *a trage cu urechea*; *a face ochi* / *a face ochii mari*; *a face din ochi* / *a face cu ochiul*). Aceste tipuri de structuri reflectă experiența de viață proprie unei comunități lingvistice, dând plasticitate limbii.

II. Articolul nehotărât / nedefinit poate trezi un sentiment de admirație sau de indiferență, poate exprima o reacție apreciativă sau peiorativă (ex. *un profesor!*?, *un zugrav!*?, *un om!*), reclamând o intonație specifică (ascendentă, uniformă sau descendentă). De asemenea, poate transforma o situație accidentală, temporară într-una permanentă, definitorie (ex. X este *insolent*. / X este *un insolent*.; X este *neîngrijit*. / X este *un neîngrijit*.).

Peiorative devin și contextele de genul: *un ăla...*, *o aia...* Articolul *niște*, care trimite la ideea de plural, poate exprima o nuanță depreciativă: *niște netrebnici*. În vorbirea literară se înlocuiește cu *unii*, *câțiva*. O situație diferită înregistrează folosirea sa ca partitiv (ex. *niște lapte*, *niște carne*), unde exprimă ideea de cantitate, devenind, astfel, „adjectiv nehotărât” [Neamțu, 2007: 70].

Antonomaza reprezintă un teren prielnic de afirmare a articolului nehotărât. Acesta realizează trecerea unor substantive proprii în categoria celor comune, prin extinderea sferei lor de întrebuințare, marcând o atitudine critică, depreciativă sau ilustrând un caracter uman (ex. *un cațavencu*, *un donjuan*, *un harpagon*). Același articol, asociindu-se intonației ascendente, poate reda ideea de unicitate (ex. *un Eminescu*, *un Traian*, *un Grigorescu*).

Prin **substantivarea** adjectivului se poate ipostazia însușirea, asemenea obiectului: „Prin zgâita lor damască de *un verde* spălăcit” (Alexandru Macedonski, *Noaptea de februarie*).

Prin substantivarea pronomelor se dorește coborârea abstractului în limitele concretului: „Este *un ce* măreț în firea noastră, / Dar acel ceva nu din noi răsare.” (Mihai

Eminescu, *Demonism*); „... Știu și ei / Să trăiască / **Un ce** / Familiar, / Social, / Urmărit cu sfințenie.” (George Bacovia, *Din explorări*).

Substantivele de proveniență adverbială au, de regulă, sensuri abstracte, fiind utilizate în maxime, proverbe și zicători: „Între **un da** și **un nu** al unei femei nu încapă nici un vârf de ac.”. Articolul nehotărât, asemenea celui hotărât, poate fi modifier al sensului unor locuțiuni și expresii care înglobează substantive (ex. *a avea rost* / *a avea **un** rost*; *a da palme* / *a da* (viața) *o palmă* (cuiva)).

III. Articolul demonstrativ / adjectival exprimă o nuanță demonstrativă (= *a arăta*, *a indica* un obiect), intensificând „sensul de determinare din perspectiva unei caracteristici, exprimată adjectival” [Irimia, 1997: 59]: „Kire **cel** scofâlcit sună în scofâlcita lui goarnă stingerea.” (Zaharia Stancu, *Ce mult te-am iubit*); „(...) o grămadă de tratament a băgat frățiorul nostru **cel** mare în Gina lui, (...)” (Radu Aldulescu, *Amantul Colivăresei*).

În anumite contexte, articolul demonstrativ, în obișnuita poziție preadjectivală, poate avea funcție emfatică (ex. *rochia mea cea nouă*) sau antifraștică: „Doar unu-i împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui **cea nepomenită** și milostivirea lui **cea neaușită**.” (Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*); „Ș-uitându-și de arme, de bălăie, / Apucă fuga **cea sănătoasă** / Năzuind la tufa **cea mai deasă**.” (Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*).

Epitetul adjectival poate fi întărit de articolul demonstrativ, cu rol de intensificare subiectivă a însușirii: „(...) ca nu cumva într-o ta lumină îmblând întunerecul **cel vecinic** să moșteniască; (...)” (Dimitrie Cantemir, *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea*); „I-a arătat cum, încă din bătrâni **cei vechi**, Dragoș și Bogdan, starea Țării Moldovei alta era.” (Eusebiu Camilar, *Zimbrul*); „Și-n cruntare de ochi aprigi vine oastea **cea rebelă**” (Mircea Cărtărescu, *Levantul*).

Articolul adjectival este **morfem al superlativului și al inferlativului**: „Adesea para **cea mai bună** pică-n gura porcului.”; „Albina în gură ține mierea **cea mai dulce** și în coadă acul **cel mai otrăvitor**.”; El este **cel mai puțin frumos** din clasă.”. Forma de superlativ din versul lui Nicolae Labiș: „Să-ncep cu-acel ce-n ceată e **cel mai și mai și**” (*Dracul șchiop*) este o construcție foarte rară, pe care o numim *superlativ substitutiv*, prin analogie cu denumirea de *hipercomparativ substitutiv*: „Și mai mergând ei o bucată, numai iaca ce vede Harap-Alb altă bâzdâganie și mai și (...)” (Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*).

Exprimarea la **superlativ** este una dintre constantele limbajului jurnalistic: „Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu este **cel mai important** festival anual de artele spectacolului din România și al treilea ca importanță în Europa, reușind să adune proeminenți artiști naționali și internaționali.” (articolul *Sibiu... Capitală mondială a teatrului*, în *Tribuna*, nr.4634, 12 mai 2006, p.16); „Berlina niponilor (...) va fi cu 30 de procente mai economică decât **cel mai economic** model actual din gama Lexus. HS 250h dispune de un propulsor convențional (...),

care este integrat în **cea mai nouă** platformă de propulsie hibridă (...).” (articolul *Un hibrid cu fast. Lexus HS 250b*, în *Sibiu 100 %*, nr. 36, 31 ianuarie-6 februarie 2009, p.17); „Băneasa este **cel mai mare** proiect de dezvoltare urbană din România, (...). Cuprinde o zonă rezidențială (...) și **cea mai mare** zonă comercială din sud-estul Europei, (...).” (reclamă, în *Jurnalul național*, nr.4013, 30 iunie 2006, p.17).

Asemenea celorlalte două clase de articole, articolul demonstrativ este un important **mijloc al substantivării**. Substantivele de proveniență adjectivală, transformând calitatea în obiect, proprietatea în substanță, devin deosebit de plastice: „Îmbăta-se-vor nebunii – despera-vor **cei cumiți**.” (Mihai Eminescu, *Memento mori*); „Împrejur **cei mari** ai țării și ai statului s-adună.” (Mihai Eminescu, *Mănușa*); „**Cele bune** / Să s-adune, / **Cele rele** / Să se spele.” Prin conversiune, exprimarea devine aluzivă, mascată: „**Cei mari** pe **cei mici** picioarele își șterg.”

Valoare demonstrativă au și **formele popular-regionale** (ex. fata **a** (mai) *mare*; vecinul **ăi bun**; copiii **ăi mici**), care localizează acțiunea, caracterizează, evocă sau individualizează personajele.

IV. Articolul posesiv / genitival „realizează sensul de determinare din perspectiva sensurilor de « posesie », « apartenență »” [Irimia, 1997: 59]. Această subclasă deține un potențial expresiv foarte scăzut. Aducem în discuție **întrebuințarea invariabilă**, neacordată a articolului [*a*] – marcă a vorbirii populare (ex. Bărbatul acela este **a meu**). **Elipsa articolului genitival** – O tendință actuală a limbii noastre o constituie înlocuirea numeralului ordinal prin cel cardinal (ex. capitolul *patru*, semestrul *II*, secolul *XX*), eliminându-se, astfel, și articolul genitival. Acest fenomen se explică fie prin economia în limbaj, fie prin faptul că numeralul cardinal este mai concret decât cel ordinal. Nu interesează ordinea elementelor, ci identificarea, detașarea părții respective de întreg. Fenomenul se întâlnește frecvent în limbajul cazon (ex. patrula *trei*, compania *patru*).

Prin omiterea articolului genitival iau naștere construcții nerecomandabile (ex. Suntem interesați de aspectele de *analiză* [*analiză a*] pieței muncii.).

* * *

Cercetarea de față, axată pe studiul stilistic al articolului, este un aspect esențial al manifestării relației dintre *gramatică* și *stilistică*. Structura gramaticală este receptivă la intențiile expresiv-estetice ale limbajului. Integrate în context lingvistic și literar-artistic, elementele lexical-gramaticale sunt purtătoare de valori stilistice. La rândul lor, valorile stilistice sunt un factor de rafinare a mijloacelor lexical-gramaticale.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

- * * *Gramatica limbii române, I-II*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- *Andrei, Mihail, Ghiță, Iulian*, Limba română. Fonetică, Lexicologie, Morfosintaxă. Sinteze și exerciții, București, Editura Corint, 1996.
- Avram, Mioara, *Gramatica pentru toți*, București, Editura Academiei, 1986.
- Câmpeanu, Eugen, *Stilistica limbii române. Morfologia*, Cluj-Napoca, Editura Quo Vadis, 1997.
- Idem, *Substantivul. Studiu stilistic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.
- Coja, Ion, *Preliminarii la o gramatică rațională a limbii române. Gramatica articolului*, I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
- Constantinescu-Dobridor, Gheorghe, *Morfologia limbii române*, București, Editura Vox, 1996.
- Coteanu, Ion, *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Albatros, 1982.
- David, Gabriela, *Articolul*, în *Tendențe actuale ale limbii române*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 1998, p.108-110.
- Dimitriu, Corneliu, *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, Iași, Institutul European, 1999.
- Dragomirescu, Gh. N., *Dicționarul figurilor de stil*, București, Editura Științifică, 1995.
- *Gáldi, Ladislau*, Introducere în stilistica literară a limbii române, București, Editura Minerva, 1976.
- *Hristea, Theodor*, Sinteze de limba română, București, Editura Albatros, 1984.
- *Iordan, Iorgu*, Stilistica limbii române, București, Editura Științifică, 1975.
- *Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir*, Limba română contemporană, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
- Irimia, Dumitru, *Gramatica limbii române*, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Idem, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999.
- Matei, Pamfil, *Morfosintaxa limbii române contemporane*, Sibiu, Editura Imago, 2002.
- Matei, Pamfil, Borș, Monica, Sporiș, Valerica, *Probleme de morfosintaxă a limbii române*, coordonator Pamfil Matei, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2001.
- Neamțu, G. G., *Teoria și practica analizei gramaticale. Distincții și... distincții*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.
- Negreanu, Constantin, *Structura proverbelor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
- Pană Dindelegan, Gabriela, *Aspecte ale substantivizării în româna actuală. Forme de manifestare a substantivizării adjectivului*, în *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale* (coordonator Gabriela Pană Dindelegan), II, București, Editura Universității, 2003, p.23-41.
- Idem, *Elemente de gramatică. Dificultăți, controversate, noi interpretări*, București, Editura Humanitas Educațional, 2003.
- Zafiu, Rodica, *Articolul – scris și vorbit*, în *Diversitate stilistică în româna actuală*, București, Editura Universității, 2001, p.280-281.

RĂZBOINICI INVIZIBILI.

PRELIMINARII PENTRU O FENOMENOLOGIE A EXILULUI

Dumitru Mircea BUDA

Abstract

The paper debates on the concept of exile in post-war Eastern Europe, suggesting a phenomenological perspective and focusing on its symbolic, cultural and political significance. It is a preliminary discussion on the particularities of Monica Lovinescu and Virgil Ierunca's literary and political criticism during Ceausescu's regime.

Keywords: exile, communism, protest, criticism, identity, otherness

Fie că e vorba de secularizarea acută pe fin de secol XX, de ateismul isteroid al comunismului ori de marginalitatea și anti-eroismul structural al eroilor literari, de *misunderstanding*-ul în care ei sunt distribuiți în scenariul epic, există ceea ce s-ar putea numi un neotragism de substanță, care definește anatomia lumii moderne. Pe specularea acestuia, implicând alienarea ființei, imposibilitatea comunicării, disoluția identității și dezumanizarea, confuzia sensurilor ontologice și fluidizarea reperelor limitative clasice ale geografiei europene - mizează tema exilului, o temă a cărei literaturitate e minată inevitabil de conjucția cu politicul, de consubstanțialitatea cu acesta.

Pentru individul Est-European, exilul pare a fi o experiență legată de patologia modernității. În era post-imperială, esticii trăiesc un fel de revelație a Vestului care pare să se fi păstrat în vecinătatea mai apropiată a miezului de progres și autenticitate al civilizației Occidentale. Din postulatele lui Toynbee, de pildă, pe o axă a evoluției istoriei, Occidentul e într-o etapă terminală, după care poate urma un scenariu regresiv. Vârful acesta de evoluție coincide și cu o defazare traumatică între Est și Vest, pe care cele două războaie o accentuează și pe care o consacră celebra Cortină de Fier și Războiul Rece. De-a lungul secolului XX, în consecința paradoxală a definirii națiunilor, prin Europa se aleargă de-o parte și de alta a barierelor convenționale, peste granițe și delimitări, dintr-un sistem politic în altul ori, pur și simplu, se trece Oceanul în Statele Unite. Un secol de o efervescentă camuflată sub aparenta stabilitate a hărților hașurate în culorile definite ale fiecărui stat, o agitație browniană a moleculelor identitare care sunt indivizii acestei ființe capricioase a cărei anatomie reală e confiscată temporar de prejudecățile unor opoziții ideologice de tip Est-Vest, Comunism-capitalism, Ortodoxie-Catolicism, etc. Pe sub acestea, însă, funcționează canalele nevăzute ale celor care își schimbă patria, devenind, formal, ex-patriați și urmând să

fie in-patriați într-un alt, nou spațiu. Ex-patrierea ar putea fi reperul major al secolului XX, dacă mecanismele ei psihologice și implicațiile ei identitare ar fi cu adevărat comprehensibile, pentru că cele sociale par elucidate sau măcar approximate coerent.

Pregnanța și relevanța ex-patrierii, a glisării (iată un termen ce sugerează, nepotrivit, finețea și facilitatea) între patria originară și o alta, adoptivă, e escaladată de esența infernală a dictaturilor din blocul sovietic și de gravele mutații morale, de automatismele psihice și mecanismele de tortură pe care acestea își construiesc edificiile. Nu are sens să repetăm acum truisme despre impactul pe care politicile totalitare estice îl au asupra culturii și, implicit, a literaturilor naționale. În anii cei mai înverșunați ideologic, cum este cazul obsedantului deceniu în literatura română, cenzurile comuniste refac pur și simplu relieful literaturii, demolând pe criterii obtuze, dar eficiente propriilor argumente, istoria și reimaginând-o, resemantizând-o, pe măsură ce relieful prezentului este el însuși redesenat.

Privită strict mecanic operabilitatea acestei resemantizări a literaturii române în anii proletcultismului e uluitoare. În fond, vorbim despre transformări abuzive, dar care acționează simultan asupra istoriei și prezentului, pentru că sunt, în definitiv, produse ale unei inginerii a conștiințelor. Noile istorii ale literaturii – așa cum sunt ele impuse în Rusia sau România, cu tot corolarul lor de noi vase comunicante cu spațiul matricial balcanic, și el redefinit doctrinar, sunt posibile tocmai pentru că dictaturile comuniste mutilează conștiințele, cosmetizând permanent dimensiunile ororii într-o aparență aseptică și în retorica unui militantism progresist.

Exilul intelectualilor estici în Occidentul capitalist e, în aceste condiții post-belice, o Odisee a libertății dar și o ieșire damnată din Infern. O ieșire condamnată pentru că ea e performată, de fiecare nou exilat, cu fatalitatea lucidității absolute a actului și cu imposibilitatea de a nu încălca interdicția mitică a privitului înapoi. Deși în majoritatea cazurilor exilul e citit în cheia mitologică ulisiană, probabil că adevărata lui encriptare e conținută de mitul lui Orfeu. Esențiale rămân două momente ale poveștii originare – pactul cu Hades și interdicția și, respectiv, ieșirea din Infern. Mai întâi, fatalitatea Infernului și Moartea, pe care viitorul exilat le resimt ca destructurări injuste, ca schingiuri ale unei condiții ideale a omului. Și, desigur, ca limitări violente ale libertății. Firește, registrul exilului e fundamental etic. Moartea simbolică e cea a Patriei, care e echivalentă cu demisia morală și închiderea în temnița ideologică a comunismului. În plus, tortura și teroarea sunt și ele elemente de recuzită infernală.

Iar ex-patrierea trebuie înțeleasă ca un efort eroic de salvare a ființei aceleia transindividuale, a acelei Patrii identitare care e jumătatea căzută în infern a individului, un Celălalt pierdut. Numai că ruptura se dovedește ireversibilă și devine obsesia tutelară a existenței Exilatului, care, ca și Orfeu, se întoarce iremediabil singur din Infern. Se întoarce

unde? În noua patrie, unde trăiește scindat, mutilat el însuși, nemaiaparținând de nimic, inclusiv de sine însuși, decât de interdicția stigmatizantă pe care o poartă.

Exilul e o poetică a stigmatului acestuia fatal, el înseamnă deopotrivă rătăcire, pribegire, și fixitate în demența unei obsesii originare care e Patria, imaginea ei devorată de Infernul învins. Învins parțial, desigur, pentru că salvarea de sine e insuficientă. Exilatul rămâne un asediator al infernului, visând mereu, cu întreaga lui ființă, posibilitatea de a-l izgoni prin forța lui persuasivă.

E un model de lectură a exilului, de percepere al lui, care ar putea părea deformant sau, poate, prea restrictiv, prea schematic și previzibil. Dar el nu periclitează cu nimic, în esență, morfologia variată și spectaculoasă a literaturii scrise în exil, a Estului de hârtie, pentru a parafraza o carte recentă despre exil semnată de Nicoleta Sălcudeanu, pe care expatriații îl modelează cu fascinația unei construcții dictate de un imperativ etic absolut.

Monica Lovinescu și Virgil Ierunca își trăiesc existențele de exilați români la Paris într-o consecvență flagrantă cu acest model orfic al expatrierii din comunism. Pentru amândoi scrisul e expresia nevoii de a domoli o traumă, pentru amândoi noile identități franceze devin, din simple convenții, arme diplomatice iar România e un Infern pe care merită să-l supraveghezi și să încerci să-l stingi o viață. România devine norma de existență, fata morgana, obsesia devorantă în mrejele căreia trebuie trăit, ca un sacrificiu messianic, conținând convingerea secretă că zidurile țintite vor ceda în cele din urmă, că efortul nu poate rămâne inutil.

O discuție despre Monica Lovinescu și Virgil Ierunca (cei care au conturat o adevărată mitologie a exilului sub ceaușism) e implicit condamnată să devină una cât mai exhaustivă cu putință. Iar aceasta în primul rând pentru că cei doi nu pot fi separați, ca scriitori, așa cum nu au putut fi separați, vreme de aproape șase decenii, ca oameni. Pentru ei exilul e un parteneriat pasional, expresia unei iubiri care transcende lumea și motivează, edifică orice act. E o iubire discretă, subînțeleasă, a cărei complexitate a intuit-o H.R. Patapievici într-un articol recent din *Idei în Dialog*. În orice caz, scrisul Monicăi Lovinescu își are dublul indispensabil în scrisul lui Virgil Ierunca, fie că îi citim cronicile din *Unde scurte* iar lui Ierunca fragmentele din *Antologia Rușinii*, fie că citim recentul *Această iubire ce ne leagă și Trecut-au anii*. Nu e vorba de corespondențe, de canale comunicante, de genealogii sau de structuri replicante.

Dimpotrivă, senzația e că același scriitor le locuiește, amândurora ființa, că prin fiecare din ei scrie una și aceeași conștiință creatoare, chiar dacă accentele sunt sensibil diferite, chiar dacă tonul masculin, pamfletar și acid, neiertător și inchizitorial al lui Ierunca conturează o personalitate distinctă, așa cum fac deopotrivă registrul evocator și reflexiv al

Monicăi Lovinescu sau tranșanța și certitudinea transcendentă a cronicilor ei. E o identitate subtilă în scrisul lor, o continuitate organică, inseparabilă, care își reclamă integralitatea hermeneutică pentru a-și răsfărânge semnificațiile. Structura abordării noastre spiralează operele și existențele culturale ale celor doi, încercând să le păstreze, sub riscurile unei configurații subiective și limitative, coerența și autenticitatea.

Un imperativ al discuției îl reprezintă fenomenologia exilului. Mai întâi, în termenii, deja clasici, ai alterității și identității. Din tensiunea relației Eu-Celălalt, e limpede că exilul își extrage în mare măsură condiția și contextele. Exilul literar e graficul unei funcții a alterității, dinamizată de permanenta oscilare a Celuilalt, care e când Patria originară, când Patria adoptivă, când exilatul însuși, în relație cu comunitatea de acasă. Firește, în cazul oarecum atipic Lovinescu-Ierunca, relația Eu-Celălalt e cu atât mai relevantă cu cât vorbim despre un cuplu în exil, dialectica complicându-se astfel și la nivelul familiei. Cum exilul stă în proximitatea expansiunii în mitologie, el va fi discutat, în termenii de mai sus, ca o formă a unei situații mitice slăbite, în termenii lui Gianni Vattimo, a unei scheme tari, originare, epice, care a devenit nefuncțională sau incomplet funcțională în lumea postmodernă.

Deși poate părea neobișnuită, situarea conceptului de exil – după o prealabilă trecere în revistă a accepțiunilor pe care acesta le-a înregistrat de la apariție până în prezent – în compania celui de complex balcanic își poate dovedi productivitatea și originalitatea. Așa cum l-a teoretizat Mircea Muthu, în trilogia sa publicată la Dacia, balcanismul românesc e definit în termenii unui raport cu modelul polarizator al europenității. Întreaga machetă a istoriei Occidentale, sugerează studiul lui Mircea Muthu, ar putea fi re-evaluată prin decodarea istoriei trăite de și în Balcani, unde ipostazele timpului sunt accelerate prin experimentalism cultural exagerat, printr-un paradoxal postmodernism. Or, exilul ca temă a postmodernității europene rezolvă acest raport, îi oferă un acord posibil, prin ipoteza mutării între spațiile extreme ale culturii europene și prin amestecul de culturi. Cultura subiectivă a ex-patriatului se aclimatizează în leagănul culturii adoptive, stârnind dialecte noi de comunicare între comunități. Străinul e de fiecare dată un mesager, un sol inițiativ, un fel de colonizator în noua ipostază post-colonială. Nu e exagerat a spune, în termenii filosofiei culturii contemporane, că, din postura regală de foști mari coloniști ai culturii est-europene (dar și sud americane, de pildă) – cum au fost în secolul XIX, de pildă, francezii se află, la începutul celui de-al treilea mileniu, în ipostaza inedită de a fi contra-colonizați de fostele lor colonii... Nu e întâmplător, deci, că războiul libertății pe care îl duc Monica Lovinescu și Virgil Ierunca e purtat din Paris, eterna Meccă spirituală a culturii românești pre și post pașoptiste, a cărei popularitate e cu greu concurată abia în vremea Junimii de spațiul cultural german.

Un aspect interesant îl constituie și relația exilului cu temporalitatea locală, a patriilor transgresate. S-a observat de către teoreticienii exilului că, pentru expatriat, se creează o

relație inedită cu timpul, pentru că el, pășind la limita dintre patrii, pe muchia practic imaginară ce le definește, se stabilește în ambele lumi și în nici una dintre ele, în același timp, extrăgându-și ființa din timpul strict al istoriei. Trăind la limită, la hotar, de la etimologicul a hotărâ – a stabili o limită, exilatul nu e nici în timp, nici în afara acestuia, experimentând ambiguitatea acestei condiții și trebuind să se adapteze consecințelor. Ce înseamnă, în fond, a vieții între spații, între țări și între timpuri, între istorii? Ar putea însemna a vieții în propriul sine, dacă acesta ar putea fi definit într-o asemenea ipostază ambiguă și dacă n-ar fi, de fapt, atât de indisolubil determinat de coordonatele abolite de exil. Ar mai putea însemna a trăi simultan în oricare din alternative, a te dedubla, a duce o viață dublă. Dar existența majorității scriitorilor români în exil e, de regulă, chiar o scindare – creației în limba române îi urmează, uneori discontinuu, o vârstă franceză sau italiană sau americană iar ființa unui astfel de scriitor nu se dedublează, ci se frânge în două ființe autonome. E cazul lui Eugen Ionescu, de pildă, dacă e să îi acordăm credit lui Gelu Ionescu în celebra lui *Anatomia unei negații*. Sau al avangardistului Tristan Tzara, a cărui convertire la cultura franceză e, la rândul ei, spectaculoasă.

Rămâne de stabilit unde anume își aleg să trăiască Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Simbolic, s-ar putea spune că ei continuă, chiar și în exil, să trăiască în România. Dar este doar un mod de a spune, e drept, nu lipsit de adevăr. În orice caz, ei trăiesc, cum arătam mai devreme, în fascinația aproape mistică a României, în însăși cauza ei pentru care militează cu o încăpățănare feroce. Pentru ei Franța rămâne doar un punct de fugă, un azil, un adăpost, sediul unde se poate conspira și se pot pregăti atacuri. Carierele franceze ale celor doi rămân în proiect, și vor fi permanent autosabotate de pasiunea pentru patria originară. În loc să publice la Gallimard, ei își văd înainte de emisiunile de la Radio Europa Liberă. Monica Lovinescu nu ajunge dramaturg sau teatrolog, deși începuturile ei literare o recomandau astfel, după cum Ierunca lasă pe planul al doilea lucrul la Centre national de la recherche scientifique.

Nu în ultimul merită discutată noua condiție a exilului o dată încheiate totalitarismele comuniste din estul european. E o condiție paradoxală, pentru că Monica Lovinescu și Virgil Ierunca își trăiesc, timp de încă un deceniu și jumătate, posteritatea. O posteritate nedreaptă, s-a spus, probabil insuficient de sensibilă la problema exilului, deși acesta face obiectul unor campanii răsunătoare de recuperare și evaluare rapidă. Probabil tocmai superficialitatea receptării exilului e cauza unei insuficiențe. Cel mai dur atac asupra memoriei colective și a modului ei de a acționa e cel al lui Gabriel Liiceanu, care vorbește, la moartea Monicăi Lovinescu din urmă cu câteva luni, despre a muri românește, adică în ignoranță și uitare.

Dincolo de suprafețele receptivității publice însă, după Revoluție, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca reușesc să rămână, esențialmente, neschimbați. Continuă să existe în viața culturală, să reacționeze la cărți, intră în planul editorial al Humanitas-ului, vin de câteva ori

în țară. E cel mai important detaliu, credem, pentru că el exprimă categoric autenticitatea misiunii culturale pe care cei doi și-o asumă. Nimic conjunctural și totul dus până la capăt, s-ar spune, în poetica exilului din cazul celor doi. Și totuși, ce se întâmplă cu exilul literar românesc o dată ce cauzele ce l-au generat – în speță comunismul – încetează să mai existe? Oare cercul se reface iar exilul revine firesc în matca patriei-mamă, sau lucrurile sunt mult mai complicate decât atât. Problema ex-patriaților de până ieri e, și acesta e și cazul celor doi Ierunci, că ei conțin un potențial vindicativ gata să explodeze. Iar un asemenea potențial nu poate stârni decât panică în rândurile unei culturi încă incoerent așezate, în care criteriile morale sunt șubrede. Cum să integrezi într-o societate în care detractorii de serviciu sunt teleaști de succes ce profesază capitalismul doi exilați care își pun grumazul între adevăr și cauza sa?

E necesară o delimitare a fenomenul Monica Lovinescu – Virgil Ierunca așa cum acesta e receptat în spațiul cultural românesc. Fără îndoială că rezultatele nu pot fi decât disonante, pe o partitură ce stăruie îndelung în registrul detractării. Ni se pare important să contextualizăm anii de debut ai celor doi, alcătuind o hașură a revistelor literare în care scriu, aducând pe masa de studiu textele lor din tinerețe, planurile literare, trasându-le predilecțiile și posibilele destine. Discuția poate de la sine evolua sub semnul lui Dar dacă... pentru că instaurarea comunismului e un factor de violență discontinuitate, de ruptură dramatică. Și ei sunt, într-un fel, contemporani cu ceea ce s-a numit în critica literară *generația pierdută*, chiar dacă pierderea lor a fost de altă natură, temporară doar, iar exilul e doar o traversare de condiții, o reșezare pe poziții. Firește că nu e doar atât, pentru că el lămurește, în destinul celor doi, chiar sensul profund, ireductibil al ființei.

Există o relație controversată în literatura română sub comunism între liniile sau canalele de receptare. S-a vorbit, implicit, și despre canoane alternative, care conviețuiau în receptarea operelor, despre un canon al cenzurii, cel oficial, convenabil ideologic, și un fel de canon subversiv, underground, al literaturii autentice și protestatate. Probabil că din concordia-discors-urile rezultate se va fi alimentat la fel de controversata *rezistență prin cultură* pe care manualele de literatură pentru liceu au izbutit deja să o clișeizeze.

Ceea ce ni se pare relevant este care anume din aceste canale de receptare a literaturii și de confirmare a ei pe poziții canonice (operăm aici cu accepțiunea originală a la Harold Bloom, pe care o agreează și cei mai importanți critici români șaizeciști) reacționează la scrisul Monicăi Lovinescu și al lui Virgil Ierunca. În opinia noastră, canonul subversiv, cel care irigă, menținând în stază, țesuturile literaturii non și contra-ideologizante, pe care inițiații o cunosc dar care nu poate fi afirmată în canonul oficial – ei bine acest canon e cel pentru care critica literară a Monicăi Lovinescu e o expresie naturală, firească, ce confirmă judecățile estetice și le adaugă sau nu un imperativ etic. Nu acest canon e cel asupra căruia discursul din exil al Monicăi Lovinescu și al lui Virgil Ierunca are impact țintit, ci, asupra lui, efectul e doar

colateral. Cei doi intră ritualic într-o alianță, ca un al treilea element exterior, tabuizat prin condiția sa, cu autoritățile critice în exercițiu în țară.

Dimpotrivă, impactul scontat și atins e asupra canonului oficial, care e contestat de pe poziții liberale, din afară, fără a avea abilitatea de a acționa așa cum e obișnuit să o facă în cazul problemelor din interior. Cuplul Lovinescu-Ierunca e un centru de putere critică intangibil, în ciuda tuturor presiunilor și chiar a atentatelor, iar imperturbabilitatea judecăților emise de ei bruiază mereu autoritatea relaxată a canonului comunist. În primul rând, pentru că emisiunile lor nu pot fi arse sau puse la index, ci doar bruiate, dar insuficient, asta făcându-le încă mai atractive. Iar apoi pentru că ele mizează mereu pe alternativa etică, pe scriitorii și operele autentice prin ne-aservire, pe talent și adevăr, pe rectitudine morală. Exact pe punctele de manipulare ale sistemului.

E discutabil ce eficiență are această acțiune culturală, dar e indiscutabil că ea ea are efecte, după cum s-a dovedit, pe termen lung.

În fine, de o deosebită relevanță este evaluarea receptării post-1990 a operei Monicăi Lovinescu și a lui Virgil Ierunca, consemnând edițiile de restituire și circuitul lor în revistele literare, precum și interesul pentru problematica exilului, anchetele și polemicile declanșate. Nu au fost până acum inspectate principalele direcții în receptarea operelor celor doi, dar și cărțile ce le sunt dedicate, fie parțial, fie în totalitate, studiile și articolele care îi au drept protagoniști, interviurile acordate presei românești. Sensul major e acela al trasării unor linii de forță în receptarea de până acum a scriiturii celor doi exilați și al deducerii unui spațiu de integrare posibil al lor în contemporaneitatea literaturii române.

BIBLIOGRAFIE:

Robert McLaughlin, *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World* sympleke - Volume 12, Number 1-2, 2004

E. W. F. Tomlin (editor), *Arnold Toynbee: A Selection from His Works*, with an introduction by Tomlin (Oxford University Press 1978), posthumous. Includes advance extracts from *The Greeks and Their Heritages*.

H.-R. Patapievici, *Martorii adevărului*, în IDEI ÎN DIALOG, nr. 10-2008

Mircea Muthu, *Balkanismul literar românesc*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Marian Sleahțișki, *Jocurile alterității*, Edit. Cartier, Chișinău, 2002

Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, Edit. Minerva, Col. Universitas, 1991

Sorin Adam Matei, *Boierii minții. Intelectualii români între grupurile de prestigiu*, Edit. Compania, București, 2004

Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Edit. Humanitas, București, 2004

ION CREANGĂ – DINSPRE BIOGRAFIE SPRE OPERĂ

Maria Laura RUS

Abstract

The paper underlines those aspects of Creangă's work in connection with his biography. This relation was analysed by different critics in many ways, from its negation to its excessive use. In *Amintiri din copilărie*, Creangă is seen both as a character and narrator. Some of his tales or short stories reveal Creangă's inner nature; he can be seen in his characters or his characters borrow something of his way of being.

Keywords: narrator, character, short-story, biographism, fiction, nonfiction

De-a lungul anilor, relația creator (biografia sa) – operă s-a bucurat de toată gama de interpretări: de la negarea ei totală și până la folosirea ei excesivă. Dacă Sainte-Beuve analizează opera literară în funcție de omul care a scris-o, pledând ca studiul biografiei să fie început chiar din timpul vieții scriitorului, prin „anchetă biografică”, Marcel Proust are oroare de pătrunderea în universul intim al scriitorului, de agresiunea din afară, ideea lui fiind: „o carte este produsul altui eu decât acela pe care îl manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre ...” (E. Simion, *Întoarcerea autorului*, p. 13).

Acesta este unul dintre aspectele care atrag atenția și în cazul lui Ion Creangă: biografismul care a dominat multă vreme cercetările legate de personalitatea sa. Există unii critici care, animați de interesul aprofundării biografiei unui scriitor, fac apel la documente istorice, confesiuni, autobiografii, declarații ale contemporanilor, interpretând opera din perspectiva vieții, căutând biografia omului în textul scriitorului. O altă categorie de critici fac distincție între personalitatea umană și personalitatea artistică, afirmând relația intimă dintre operă și eul artistic, a doua componentă, cea a biografiei, rămânând o realitate istorică, aparținând unui plan secund.

În instanța scriiturii eul artistic reprezintă o versiune literară a omului înscris în realitatea epocii istorice. Liantul celor doi este conștiința artistică, ale cărei limite sunt stabilite prin intermediul operei și biografiei. Aceasta trebuie privită, prin urmare, din două perspective: pe de o parte din perspectivă biografică, iar pe de altă parte din perspectiva discursului operei. Dacă analizăm prima situație, trebuie să considerăm acele aspecte din personalitatea creatoare (în cazul nostru, Creangă) care oferă repere pentru crearea textului. Atunci când ne raportăm la cea de a doua situație, experiența literară a conștiinței artistice va

fi pe primul loc, încorporând viața spirituală care este guvernată de creație. Eul artistic se scindează, spre exemplu, în Amintiri din copilărie în eul-erou și eul-narator.

Cele două aspecte ale eului (cel vizând personalitatea umană, respectiv personalitatea artistică) vor evidenția truismul de care amintea grupul M: „spunând «eu» nu pot să nu vorbesc despre mine”. Astfel, Amintirile din copilărie atestă în părțile sale constitutive acest truism. Excepție face doar partea a treia, unde, fiind un dialog, eul va apărea doar în replica personajului-narator.

Tipul biografiei în maniera lui Sainte-Beuve este ilustrat de George Călinescu în monografia Ion Creangă. Punctul de pornire a fost o intuiție centrală, psihologică, a omului, construind un portret viguros. Istoricul literar a folosit documentul drept mijloc de umanizare a scriitorului, văzând omul în spatele operei. Viața lui Creangă despre care se știau mai mult lucruri sumare se desfășoară într-o evocare documentară, dar care este impregnată și de pitoresc și haz. Pentru Călinescu, biografia nu mai echivalează cu o listă nesfârșită de fapte, detașate și parcă străine de operă, ci este „viața în sensul cel mai înalt al cuvântului”. Din teoretizările lui Sainte-Beuve, el a preluat nu numai ideea portretului moral, ci și viziunea romanească a împrejurărilor biografice, ca generatoare pe plan spiritual ale operei crengiene.

Biografia explică și elucidează produsul literar propriu-zis, tot așa cum opera poate vorbi despre biografie. Dacă biografia unui scriitor poate constitui în unele cazuri un reper util pentru descifrarea sensului operei, a condiționării sociale a acesteia, într-un mediu și într-un timp dat, faptul nu trebuie exagerat. Chiar și atunci când împrejurările vieții scriitorului (ca și în cazul lui Creangă) sunt dramatice și întortocheate sau enigmatice în unele privințe, ele nu explică pe deplin geneza și specificul operei. În acest sens Vladimir Streinu vorbea îndreptățit despre „abuzul de biografism al bibliografiei Creangă”, care luminează doar unele laturi ale personalității autorului Amintirilor din copilărie. Cele două aspecte nu se suprapun peste tot.

Perspectiva biografică dominantă, limitată de multe ori la simple întâmplări sau chiar anecdote din viața de dascăl și de mahalagiu a lui Creangă (despre aceasta, Ibrăileanu, iar mai târziu Jean Boutière și George Călinescu, au atras atenția asupra faptului că în Creangă erau doi oameni: „țăranul” și „târgovășul”) aduce pe prim plan omul Creangă în cadrul unor relații diverse, în timp ce perspectiva literară, bazată pe un studiu critic adecvat, reliefează spiritul organic al unei opere care-l explică și-l caracterizează pe autor, dar și trăsăturile dominante ale specificității unuia dintre cei mai mari scriitori români.

Nicolae Manolescu considera (vorbind despre monografia lui Călinescu și necombătându-l pe critic) că un Creangă „adevărat” nici nu putem afla, întrucât biografia unui artist presupune inventarea vieții sale semnificative: biografia nu va pleca de la documente spre operă, ci de la operă spre documente. Astfel Creangă-omul apare ca un personaj fabulos. Viața lui Creangă este o ciudată confirmare a operei: Creangă se comportă

întocmai ca eroii lui. El este un Flămânzilă și un Setilă la un loc, sau în alte situații el împrumută din trăsăturile sale și lui Ivan Turbinca ori Nichifor Coțcariul. Nastratinismul și inadaptarea îi sunt comune cu ale lui Dănilă Prepeleac. „Dacă Eminescu, Luceafăr fiind, are originile în mit, în basm, Creangă le are în legendă.” (Nicolae Manolescu).

Biografia lui pare a se dezvolta în cerc pentru a se închide, cu prilejul redactării Amintirilor din copilărie, prin revenirea la stilul humuleștean, contopindu-se cu opera ca „personaj-sumă” (George Munteanu) a lumii lui. Cele trei faze ale biografiei – humuleșteană, orășenească și literară – nu fac decât să-l întoarcă la fondul de primitivitate care rămăsese ascuns, sedimentat în conștiință, ca să-i procure mai apoi materia operei (De altfel, se știe că omul fizic Creangă chiar luase înfățișarea de primitiv). Unele circumstanțe biografice, precum copilăria în Humulești, școala la Fălticeni, prezența sa ca povestitor în cercul „Junimii” și mai ales prietenia nedeșteptată cu Eminescu interesează deopotrivă destinul biografic și cel literar al lui Ion Creangă.

Prozatorul junimist se aduce pe sine ca erou foarte volubil în textura narativă a Amintirilor din copilărie. El nu se ascunde, nu se impersonalizează, ci apare ca o „voce” cu un registru de intonații care sugerează mersul lucrurilor. Amestecându-se parcă aievea printre eroi, o face cu măsură, fără a exagera. El se apropie, dar se și detașează astfel de persoanele pe care le evocă, de întâmplări.

Fără îndoială că nu putem omite informațiile biografice în cazul Amintirilor din copilărie, dar nici nu le putem duce la extrem, pentru că am reduce farmecul și originalitatea operei în sine. Vorbim, se știe, de o operă mărturisit autobiografică, dar în care se suspendă existența reală, de târgoveț, de înstitutor la Iași, de om cu o întinsă experiență și diferite necazuri (vezi în acest sens boala de care suferea scriitorul). Se preferă nararea unei existențe fericite, din perioada copilăriei. În acest context și nu în altul, Ion Creangă se simte în largul său. În realizarea unui „pact autobiografic” (Philippe Lejeune) trebuie să existe o identitate a autorului, a naratorului și a personajului. În Amintiri din copilărie există o asemenea identitate, dar și o serie de deosebiri.

„Biografia, câtă ne trebuie, pentru explicarea operei lui, e în Amintiri” afirma G. Ibrăileanu. Biografia aceasta este „a oricărui copil de țăran din Humuleștii de atunci”. Afirmatia pare să prefigureze, la scară individuală, particulară, afirmația lui Călinescu, ce universaliza copilăria evocată în Amintiri.

Literatura autobiografică este născută la punctul de întâlnire și confruntare al vieții cu opera. Autorul autobiografiei își trăiește aici propriul mit (M. Eliade), pătruns de puterea sacră a evenimentelor pe care le rememorează și în același timp le reactualizează. Opera literară poate fi și o copie (exactă) a vieții. „Opera literară întruchipează mai degrabă «visul» scriitorului decât viața lui reală, sau este o «mască», un «anti-eu», îndărătul cărora se ascunde personalitatea lui adevărată, sau reprezintă imaginea vieții din care autorul vrea să evadeze”

(Wellek, Warren, *Teoria literaturii*, p. 113). Într-adevăr scriitorul caută prin acest tip de literatură o eliberare a eului prin intermediul funcției catarctice a confesiunii.

Dorința mărturisirii determină alegerea în planul tehnicii narrative a povestirii la persoana întâi. Este un fapt care apare și în Amintirile lui Creangă. Dorința menționată indică prezența unei ordini și a unui sens în faptele de conștiință, acestea având funcție organizatoare în realizarea textului. „Explicația apariției acestei dorințe a mărturisirii [...] nu trebuie căutată, așadar, în funcția catarctică a confesiunii, ci în voința de artă care atrage într-un elan girator [...] întreaga materie furnizată de memorie, precipitând-o în spațiul creativității, guvernate de eul artistic” (I. Holban, *Ioan Creangă – spațiul memoriei*, p. 13). Criticul continuă în aceeași manieră, aplicând teoretizările la opera lui Creangă. Astfel, narațiunea la persoana întâi și stilul specific „literaturii personale” sunt modalități de exprimare a ființei interioare a naratorului.

La rândul său, cititorul saturat de ficțiune (dar nu numai) dorește să citească un text apropiat de viața reală, cu situații pe care el însuși le poate experimenta. Realitatea operei are propriile ei legi estetice și poate fi alta decât realitatea vieții în sine. Autobiografiile sunt doar în parte sincere, oricât ar fi de mare nevoia de adevăr. Creându-se pe sine, Creangă își creează în același timp cititorul, consideră I. Holban. Acesta este, prin urmare, o creație a textului, la fel de importantă precum textul în sine.

Creangă este unic ca personalitate artistică, dar este „divers în cititori”, întrucât fiecare dintre aceștia își găsește în opera prozatorului „noutăți și rezonanțe în legătură cu propriul său suflet” (M. Sadoveanu). Naratorul trăiește o iluzie a retrăirii vieții, iar prin intermediul autobiografiei sale și a schemei narrative, această iluzie se suprapune peste iluzia cititorului, devenind una și aceeași iluzie. Naratorul este eroul povestirii sale, tip pe care G. Genette îl numește „autodiegetic”. Cititorul trăiește împreună cu naratorul / eroul cărții un timp, un spațiu, o succesiune, o cauzalitate care se aseamănă cu viața reală.

Prezența autorului ca personaj în nucleul evenimential ține și de componenta morală, nu numai de partea tehnică. Statutul personajului este acela al punerii în situație a individului în funcție de o textură a civilizației. Eroul este văzut de către narator în ipostaza de obiect al narațiunii, integrându-l, evident, în universul recreat și construindu-l prin raportare la acesta. Eul-erou se va descoperi pe sine în eul-narator și invers.

Schema narativă sau matricea, cum mai este numită, impune relația sau pactul autobiografic de care aminteam anterior, evidențind în același timp acțiunea autorului care își va fixa punctul de vedere și va construi secvență cu secvență perspectiva narată: „Nu știu alții cum sunt ...”.

Conștiința eului narator se dezvăluie prin manifestări afective a căror natură profundă rămâne, cu toate acestea, intelectuală. Naratorul, regizând toate experiențele eroului, își percepe propria existență ca pe un obiect literar. Intenția creatoare a eului narator este de a

produce imaginea care să re-prezinte evenimentele pe care le-a trăit. Conștiința naratorului este dezvelită în intimitatea sa. Textul, la rândul lui, este, astfel, surprins în dezvăluirea sa interioară. Pentru a sublinia autenticitatea unor fapte narate, eul narator renunță de multe ori la ficțiune (dar nu în totalitate). Evenimentele autentice sunt prezente în număr considerabil în Amintiri.

Amintirile din copilărie nu iau faptele în ordine cronologică, urmărind o evoluție autobiografică definitorie, ci în ele Ion Creangă înfățișează, prin sine, copilăria însăși (cum bine se cunoaște, prin sintagma lui Călinescu: acea „copilărie a copilului universal”). Naratorul lasă faptele să vorbească, iar acestea vor ține cont de punctul de vedere al eului erou. Creangă își ia propria persoană la vârsta copilăriei ca subiect, dar își permite niște limite destul de largi între care să „jongleze” cu întâmplările la care acest subiect ia parte. De altfel, perspectiva cronologică nu este semnificativă în sine, faptele vizând constituirea unor semnificații, iar acestea s-au construit pe parcurs, inițial neexistând decât impulsul organic al scrierii.

Amintirile din viața lui Nică sunt o revizuire a trecutului, revizuire care constituie, în ultimă instanță, judecata eroului narator asupra faptelor eului erou. Revizuirea în cauză crește din dorința autorului de a retrăi evenimente diverse (mai mult sau mai puțin fericite) în spațiul și timpul vârstei de aur a copilăriei, în cadrul fizic și psihic al satului Humulești. Participarea naratorului la evenimentele pe care le povestește dezvăluie dorința re-cunoașterii de sine, așa cum am evidențiat în paginile anterioare, dar și raportul afectiv, moral și intelectual al celui care narează cu universul recreat. Între naratorul și eroul narațiunii din Amintiri există o diferență de vârstă care îi dă dreptul celui dintâi să adopte o ținută superioară, iar în unele situații chiar ironică: „Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cu minte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut.”

Acum este depășită ipostaza de comentator, cea adoptată de Creangă în Povești; el este antrenat, de data aceasta, în tot ceea ce narează, devine el însuși un personaj-actor, dar și narator în același timp. Ne apare chiar în ipostaza de regizor, urmărind nu numai jocul celorlalți, ci și pe al său. Opera sa este „o întocmire dramatică cu un singur actor” (G. Călinescu), Creangă jucând „de unul singur diverse roluri”. Exagerând trăsăturile, el râde de parteneri, practicând un fel de „polemică disimulată” (C. Ciopraga). Plăcerea acestui joc al gesturilor și expresiilor tipice (adevărate automatisme de comportament uman), gratuitatea lui (cu exagerări, îngroșări, răsturnări de planuri, neglijând rațiunea epică a textului) compun un mod inimitabil al expunerii lui Creangă. Manolescu surprinde bine trăsătura aceasta definitorie a prozatorului Creangă: „Creangă e povestitor-actor și-și joacă personajele”. Este surprinsă în felul acesta bucuria reconstituirii, a imaginării și, în mod aparte, bucuria spunerii prin schimbarea rolurilor (a se vedea în acest context, cunoscuta scenă a scăldatului, în care

personajul ca atare nu are cum să știe și să vadă reacțiile mamei, astfel încât naratorul le reconstituie cu o vocație exemplară a fixării detaliilor, generată de o forță originară a „retrăirii”).

Naratorul este prezent ca element organizator al povestirii. Avem de a face aici cu o reprezentare a eului, a feței sale celei mai autentice. Creangă este tot timpul prezent atât în lumea narațiunii, cât și în cea a naratorului. În toate „fețele discursului”, Creangă se exprimă pe sine, dar exprimă și personajele în numele cărora vorbește.

Punctul de vedere al actorului va fi semnificativ pentru atragerea atenției auditoriului asupra jocului său, dar și asupra subiectivității interpretării și a rolului pe care îl joacă. El și-a exersat îndelung rolul până să iasă în fața publicului. Pentru actorul Creangă distanța dintre culise, scenă și locul destinat spectatorului este depășită cu ușurință, trăind parcă simultan toate ipostazele. Toate acestea sunt reunite sub condiția prozatorului-artist.

S-a vorbit și de o colaborare între narator și personaj – Cornel Regman (sau povestitor – copil). Dacă relatarea la persoana întâi îl împiedică pe narator într-o anumită măsură să „compună” cu de la sine putere, colaborarea amintită îl inspiră spre noi soluții, cum sunt, spre exemplu, împrumuturile din fondul imaginarului infantil. Rezultatele evidente ale colaborării apar mai ales pe planul detaliului, marcând o adecvare perfectă la treptele vârstelor succesive și ale experiențelor trăite.

La același Cornel Regman întâlnim sintagmele „povestitor-biograf” sau „personaj-narator”: „autorul și naratorul își trec unul altuia cuvântul; însă mai aproape de un personaj este doar cel de-al doilea, armonizat deplin cu esența narațiunii și factura eroului, al cărui purtător de cuvânt se face. Și al cărui farmec îl duce mai departe.” Autorul și-a interzis să-și insinueze, în evocarea propriilor amintiri, calitatea proaspăt cucerită de personalitate admirată, dar odată cu anonimizarea alter-egoului, coborât la nivelul unui pitoresc Popa Smântână ieșean, Creangă a imprimat intervențiilor acestuia, stilul ludic, în acord cu ținuta Amintirilor.

Naratorul din Amintiri din copilărie este un scriitor aflat în instanța creației, a biografiei sale: Creangă și eul narator realizează, la un al doilea nivel, „structura romanescă tradițională a dublului” (Ioan Holban): pe de o parte, naratorul este față în față cu dualitatea romanescă esențială (a fi/a părea, individ/societate, real/ireal), surprinsă în raporturile sale cu eroul narațiunii și cu spațiul reconstituit, iar ca scriitor, el există în realitatea acelei epoci într-o permanentă stare de distanțare, de separare, de dedublare, cerute de însăși elaborarea operei și de ferma sa conștiință artistică. Dedublarea, se cunoaște, a reprezentat pentru Ion Creangă un mod de existență și de manifestare ca scriitor în epoca respectivă și ca narator în text.

În general, criticii vorbesc despre permanenta identitate a naratorului, care apare fie în prezența autorului care se refugiază în trecut (dar reinstituind timpul acesta ca prezent), fie în

anumite particularități care îi dezvăluie situarea din momentul spunerii. Creangă scrie, mai apoi, construindu-se în primul rând pe sine ca personaj aflat în procesul comunicării.

Chiar și în Povești, în unele personaje se pot descoperi calități sau defecte ale autorului, personalitatea sa. „Chipul interior al povestitorului e în nora istețată, în Dănilă ... în Ivan ... în toate personajele hâtre care mimează prostia ca reflex de protecție. Mergând mai departe s-ar putea stabili un analogism calitativ, de structură, între persoana scriitorului și operă: la suprafață simplitate populară, primitivitate, grosolănie, iar dedesubt inteligență ironică, spirit umoristic de rafinament folcloric” (Elvira Sorohan, postfață la volumul Povestiri. Povești. Amintiri, 1990). Felul de a fi al lui Ion Creangă (omul, nu numai scriitorul) apare în spatele unora dintre personajelor sale.

Eroii lui Creangă sunt oameni mai mult sau mai puțin comuni, dar care vorbesc așa cum o face autorul lor și comportamentul lor este identic acestuia, consideră și V. Streinu: „Putem lua orice fragment spus de povestitor și să-l punem în gura eroilor, fie aceștia Moș Ion Roată, Ipate și chiar Roșu-împărat sau Gerilă, orice rostire și să o trecem pe seama autorului, nimic nu se schimbă în firea lor. Prototipul acestor oameni este Creangă însuși, cu viziunea lui fabuloasă, cu neîntreruptul joc vocal, euforic, mucalit și de o naivă viclenie.”. Creangă pune cu voluptate în eroii săi propriile lui aspirații nerostite, slăbiciuni, uimiri, tulburări etc. El este, ca și Ivan Turbinca, „un hârșit cu necazurile, cu lumea”. Vorba prozatorului mucalit: „i-s urechile roase de dânsa” sau „o știu eu cât e de dulce și de amară, bat-o pustia, s-o bată!” Creangă ne apare, într-adevăr, ca un „Ochilă genial” (N. Manolescu).

Într-o poveste precum Păcală, dialogul absurd dintre Negustor și Păcală este dialogul care se va petrece între restul lumii și Ion Creangă. Creangă împrumută, la rândul lui, în întreaga sa operă, verva lui Păcală.

Popa Duhu este în același timp un portret și un autoportret. Un portret al profesorului său, Isaia Teodorescu, și, în același timp, făcându-și sie, prin intermediul acestui portret, autoportretul. Gh. Ungureanu remarcase frapante apropieri între opiniile lui Isaia Teodorescu și cele ale lui Creangă, mai concret, la prozatorul junimist, influențe și preluări din bagajul de păreri și convingeri ale înaintașului său ori posibile înrâuriri din scrisul acestuia: directețea tonului, sinceritatea dezvăluirii, bogăția detaliului ș.a. Popei i se trage porecla de la „duhul neastâmpărat și neîmpăcat chiar cu sine” care îl stăpânea. Acest duh „drăcos” este și al lui Creangă, ascuțit și rafinat pe parcursul anilor, alături de o istețime naturală ce și-a căpătat și spațiul necesar de rezonanță. Dar la fel de adevărat este faptul că popii Duhu îi erau caracteristice „ponoasele” în serie, avea o „gură rea”, în timp ce temeritățile prozatorului humuleștean tind spre voioșie și fabulos. În spatele sarcasticului popă se conturează, astfel, un Creangă euforic, pus pe glumă, cu care pare a reacționa la unison.

Ca și personajul său, moș Nichifor, Creangă era și el coțcar; echivocul, ambiguitatea, vorba în doi peri sau cu două înțelesuri ori cu un alt sens decât cel afișat, ludicul, ingenuitatea aparțin atât personajului, cât și autorului-narator. Nichifor este un inițiat, o călăuză în drumurile tainice; la el, dar și la Creangă inițierea se realizează prin cuvânt. Cuvântul spune totul la Creangă, el evidențiază dinamismul operei prozatorului humuleștean. Destui critici vorbesc despre personajul în cauză în ipostaza de personaj real. Identitatea aceasta a personajului cu autorul este subliniată și de Constantin Ciopraga: „Lui Nichifor Coțcariul ca personaj real, i se suprapune discret, ironistul Creangă, încât Coțcariul e, nu o dată, un alter ego (sublinierea autorului) al naratorului.” Pentru critic, Nichifor Coțcariul este „singurul portret amplu al lui Creangă.”

Ion Creangă trăiește povestind. Plăcerea și arta rostirii sunt coordonate subiective ale operei sale. Creangă este un interpret al propriului text, „gustându-l” atât ca povestitor, cât și ca narator. În acest sens, afirmația Irinei Petraș este îndreptățită: Creangă nu este „niciodată el însuși. Ascultă și reproduce genial voci.” El nu „vorbește ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviță ori pe o prispă și povestește altora, fiind el însuși erou subiectiv în narațiunea obiectivă”. Mai mult decât atât, „narațiunea are două realități concentrice: întâi aceea a povestitorului, care stârnește hazul și mulțumirea prin chiar prezența lui, cum se întâmplă cu actorul și cu oratorul, apoi aceea a lumii din narațiune. Aceste două realități nu se pot însă desface. O poveste nespusă de cineva e un scenariu de commedia dell'arte nejuțat” (G. Călinescu).

Experiența omului și personalitatea artistului se întâlnesc în actul scrisului. Prin aceasta, omul Creangă se redescoperă, iar scriitorul își dezvăluie dimensiunile conștiinței sale artistice. Prin unicitate, Ion Creangă înfruntă timpul, dialogând, ca scriitor, cu eternitatea. Opera sa l-a fixat definitiv nu numai în limitele unui timp sau ale unor formule estetice, ci în însăși eternitatea românească.

BIBLIOGRAFIE:

Creangă, Ion, *Opere*, ediție de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, Editura Fundației Culturale Române, București, 1993

Bălu, Ion, *Viața lui Ion Creangă*, Editura Cartea Românească, București, 1990

Bratu, Savin, *Ion Creangă*, Editura Tineretului, București, 1968

Călinescu, George, *Ion Creangă (viața și opera)*, Editura pentru literatură, București, 1964

Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, 1984

Holban, Ioan, *Ion Creangă – spațiul memoriei*, Editura Junimea, Iași, 1984

Manolescu, Nicolae, *Recitind poveștile lui Creangă*, în vol. *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 7-15

Munteanu, George, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Editura Minerva, București, 1976

- Petraș, Irina, *Ion Creangă. Povestitorul*, ediție revăzută și adăugită, Editura didactică și pedagogică, R.A., București, 1992
- Regman, Cornel, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997
- Rezuș, Petru, *Ion Creangă. Mit și adevăr*, Editura Cartea Românească, București, 1981
- Scarlat, Mircea, *Posteritatea lui Creangă*, cu o prefață de Nicolae Manolescu, Editura Cartea Românească, București, 1990
- Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului, Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981
- Streinu, Vladimir, *Ion Creangă*, Editura Albatros, București, 1971

TREI SCRISORI NEDESFĂCUTE –

POVESTIRE DE IRVIN D. YALOM

Emilia ALBU

Abstract

In the short story "Three Undisclosed Letters" Irvin D. Yalom, psychotherapist and contemporary novelist, describes the case of the patient Saul C., a high achieving neurobiologist, in a situation of extreme stress, because of three letters he receives at intervals of several days and does not have the courage to open them. The barrier of communication generated by the state of anxiety has devastating consequences for Saul's psychic, who expected Dr K.'s opinion, regarding the quality of a common research that he contributed to in the greatest extent. Being anxious, he has serious concerns about Dr K.'s verdict, living a terrible fear, continuously, all three letters remaining unopened. Because of the lack of confidence in himself, he has constant stress; during the treatment at the psychotherapist, Saul finds out that Dr.K. died, opens the letters and notices that the deceased had an exceptional opinion about him as a specialist and a person. This news makes him to be a normal human being again and calms him.

Keywords: Yalom, Saul, unopened letters, communication barriers, depression, anxiety

1. Introducere

Irvin D. Yalom, unul dintre cei mai cunoscuți psihoterapeuți contemporani, este și un talentat romancier, ale cărui scrieri captivează atât prin stilul atractiv, cât și prin amestecul de realitate și ficțiune.

Cunoscut cititorilor români în special prin lucrările *Plânsul lui Nietzsche* și *Călăul dragostei*, scriitorul se impune prin subtilitatea mesajelor, prin metaforele folosite, „materia primă” a povestirilor fiind „durerea existențială”.

Acțiunea romanului *Plânsul lui Nietzsche* se petrece în perioada de mare efervescență intelectuală din Viena sfârșitului de secol XIX, în ajunul nașterii psihanalizei, iar cartea *Călăul dragostei* cuprinde poveștile de psihoterapie a zece pacienți, „care au apelat la psihoterapie și care pe parcursul acestui demers, s-au luptat cu durerea existențială.”

2. Barierele comunicării

Viața nu poate fi concepută în afara comunicării dintre grupuri de oameni sau indivizi. Comunicarea însă nu se realizează întotdeauna facil, există de multe ori factori perturbatori, de natură fizică, precum calitatea mai slabă a transmisiilor (condiții meteo, paraziți, bruiaje), zgomotele externe, care reprezintă elemente ce ne parvin din mediu și fac mesajul greu de înțeles, și zgomotele interne, cele care apar în mintea emițătorului, dar și a receptorului, atunci când aceștia se gândesc sau simt altceva decât elementele care se transmit direct în cadrul comunicării (de exemplu studentul care nu aude ceea ce spune profesorul, deoarece se gândește la persoana de care este îndrăgostit).

3. Studiu de caz (Povestirea *Trei scrisori nedescăcute*)

Este vorba de un episod petrecut în viața neurobiologului Saul C., specialist de înaltă ținută, pacient al doctorului Yalom, care se prezintă la acesta, într-o stare de accentuată agitație.

„...către prânz am ieșit puțin, am făcut o mică plimbare pe alee spre cutia poștală din drum, ca să-mi ridic corespondența... de obicei îmi citesc scrisorile în timp ce mănânc de prânz. Din nu știu ce motiv, nu-mi dau seama exact de ce, aveam presimțirea că nu va fi o zi obișnuită. Am ajuns la cutia poștală și...

Saul n-a putut să spună mai departe. Vocea i s-a găuit. A lăsat capul în jos și a încercat să-și vină în fire. Nici când nu-l văzusem într-o stare mai proastă. Avea o expresie nenorocită pe față, care-l făcea să pară mult mai bătrân decât cei șaiszeci și trei de ani pe care-i avea; ochii umflați și cu privirea rugătoare, de câine părăsit, îi erau roșii și injectați; pielea pătată îi lăsa de sudoare.

După un răstimp, a încercat să continue:

- Printre plicurile din cutie am văzut... am văzut că venise ...și... nu mai pot, nu știu ce să fac...

În cele trei sau patru minute de când intrase la mine în cabinet, Saul reușise să-și inducă singur o stare de profundă agitație. A început să respire repede și întretăiat, trăgând scurt și sacadat furi de aer în piept... Dacă mai dura mult criza asta de hiperventilație, eram sigur că Saul va leșina.!

Prima scrisoare primită de Saul, la domiciliul lui din California dintre cele trei descrise în povestirea lui Yalom, era într-un plic mare și cafeniu, cu aspect oficial din partea

Institutului de Cercetare Stockholm, din Suedia, la care Saul colaborase, pe baza unei distincții extrem de prețuită: o bursă de înalt nivel, în calitate de cercetător invitat. În Suedia, Saul a cunoscut o celebritate, pe renumitul dr. K., cu care a cooperat în cadrul unei cercetări și au făcut demersuri pentru publicarea studiului într-o revistă de specialitate.

În privința calității studiului, Saul, din păcate, avea serioase îndoieli, nefondate însă, el fiind un cercetător de mare valoare, dar neavând suficientă încredere în sine. Ca urmare a acestui fapt, Saul nu a avut curajul să desfacă scrisoarea, temându-se de un refuz din partea dr. K., așa că „a pus-o bine” într-un sertar al biroului său.

Saul își continuă povestirea: „Cea de-a doua scrisoare a sosit opt zile mai târziu. Plicul era identic cu cel de la prima scrisoare. L-am pus și pe ăsta, tot nedesfăcut, peste primul, în același sertar de la birou. Dar n-am realizat nimic ascunzându-le. Nu mă puteam abține să nu mă gândesc la ele, și în același timp, nu puteam suporta să mă gândesc la ele! Of, tare-aș fi vrut să nu mă fi dus niciodată la Institutul Stockholm!”

Doctorul Yalom ascultă cu atenție ce îi spune mai departe Saul: „A treia scrisoare a venit la vreo zece zile după cea de a doua. Și a pus capac: mi-a năruit toate planurile, orice speranță de scăpare. Bănuiesc că mi-a năruit și ultima rămășiță de mândrie. La câteva minute după ce am primit-o, pusesem mâna pe telefon și vorbeam cu secretara ta.”

Saul solicita de urgență o consultație psihiatrică pentru stabilirea unui tratament prin psihoterapie. Din discuțiile purtate cu medicul curant, printre altele a mai rezultat că la Institutul de Cercetare Stockholm „condițiile erau extrem de generoase: un stipendiu în valoare de cinczeci de mii de dolari, nici un fel de obligații contractuale, și era liber să-și urmărească propriile interese de studiu și să decidă singur câtă muncă didactică sau de colaborare dorește să facă.”

Cu toate elementele favorabile de la Stockholm, situația în care se găsea Saul era gravă: anorexia, insomnia, gândurile morbide și suicidale care-l măcinau (avusese o tentativă serioasă de sinucidere în urmă cu cinci ani), faptul că era dispus să renunțe, din sentiment de culpabilitate, la cinczeci de mii de dolari, reprezentând contravaloarea bursei din Suedia, tensiunea arterială foarte mare, la care se adăuga situația familială nefericită, îi făceau existența insuportabilă.

În continuare Saul era blocat, cele trei scrisori zăceau în sertarul biroului, nedesfăcute. Se părea că atât pacientul, cât și medicul psihoterapeut se aflau pe un drum fără ieșire.

Când totul era aparent pierdut, Saul a primit un telefon de la un coleg și prieten, care îl ruga să verifice o cerere de bursă. În timpul conversației, prietenul întrebase dacă a auzit vestea despre dr. K. Precaut, Saul replicase că a fost imobilizat la pat în ultimele câteva

săptămâni și nu ținuse legătura cu nimeni. Colegul i-a spus atunci că dr. K. murise pe neașteptate, din cauza unei embolii pulmonare. Saul a reacționat prompt:”spune-mi doar când a murit!” Aflând data decesului, Saul a ajuns la concluzia că dr. K. murise înainte de apariția articolului său, așa că cele trei scrisori terorizante și-au pierdut brusc puterea, fiindcă era imposibil să conțină referiri negative cu privire la el. Ca urmare, a luat scrisorile din sertar și le-a deschis: prima scrisoare era din partea unui cercetător asociat al Institutului Stockholm, prin care îl ruga pe Saul să-i dea o recomandare scrisă pentru candidatura pe care o depusese la o universitate americană; cea de-a doua scrisoare conținea un simplu anunț privind decesul doctorului K. și programul ceremoniei funerare. Misiva le fusese trimisă prin poștă tuturor membrilor și colaboratorilor din prezent și din trecut ai Institutului de Cercetare Stockholm; cea de-a treia scrisoare era o scurtă notă din partea văduvei doctorului K., în care aceasta presupunea că Saul aflase deja de nefericitul eveniment. Dr. K. îi vorbise întotdeauna în termeni elogioși despre Saul și văduva era convinsă că ar fi vrut ca ea să-i trimită scrisoarea de mai jos, găsită neterminată pe biroul lui:

„Dragă domnule profesor C... mi-au lipsit teribil taifasurile noastre. Știm amândoi că demersul în care ne-am lansat împreună se poate să nu fi fost cel mai reușit, dar, pentru mine, lucrul cel mai important este că mi-a dat posibilitatea să te cunosc și personal, după treizeci de ani de când îți cunosc opera și îți-o respect.”

Efectul detensionant al scrisorii a fost „imediat și profund”. Deprimarea lui Saul și tot marasmul însoțitor au dispărut în scurt timp și el și-a revenit la condiția de normalitate.

În concluzie, studiul de caz prezentat ilustrează faptul că barierele de comunicare pot avea efecte, nu de puține ori, devastatoare asupra psihicului uman și a relațiilor cu ceilalți. Din fericire, toate sistemele de comunicare sunt perfectibile spre armonizarea trăirilor individuale și colective.

BIBLOGRAFIE

1. Abric, J.C. (2002), *Psihologia comunicării, teorii și metode*, Ed. Polirom, Iași
2. Pânișoară I.O., (2006), *Continuarea eficientă*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Ed. Polirom, Iași
3. Yalom, I.D., (1995), *Plândul lui Nietzsche*, Ed. Humanitas, București, Pöβneck GmbH
4. Yalom, I.D., (2008), *Călăul dragostei și alte povești de psihoterapie*, Ed. Trei, București, 2008

RÉÉCRITURE D'UNE BIOGRAPHIE

Eugenia ENACHE

Abstract

The paper deals with the biography of Gottfried Benn and intends to retrace - throughout the life of the poet - an individual and a social history. The Mertens novel is a fictional biography for only such a vehicle could explain and justify the poet's estrangement. The appeal to fiction allows biographical literature to bring an impossible testimony or to correct instances of silence.

Keywords: re-writing, fictional, biographic writing, visionarism, society

La biographie d'un écrivain se contente, d'habitude, de platement raconter dans l'ordre chronologique les événements d'une vie. Mais le roman *Les éblouissements* se veut la biographie imaginaire d'une personne réelle, d'un visionnaire aveuglé qui a laissé à la limite l'erreur le traverser comme un cancer :

« Se tromper et continuer à croire en sa conscience, c'est cela l'homme. » Je l'ai écrit, cela, dans un texte sur la façon dont les artistes doivent s'arranger avec cette image tremblée, fêlée, que la vie a, un jour, inscrite dans leur miroir. Parfois je me dis que cette erreur unique qui me poursuit – on ne pourra plus jamais parler de moi sans l'évoquer –, je dois d'une certaine façon, la revendiquer, je ne puis qu'assumer le plus possible d'humanité qui s'est illustré en moi à travers elle, et à travers le désastre qu'elle a engendré dans ma vie. Je dois la représenter, comprenez vous cela ? Mais en silence. [...] Ce qu'il appelle son « image tremblée », c'est sa transparence à lui. La limpidité qu'il a recouvrée de l'autre côté du miroir, en le brisant sur son passage. Le voici souillé, et respectable. D'une pureté désarmante, et désarmée... [...]

Les éblouissements, p. 355

Écrivain et médecin, Gottfried Benn incarne les personnes marqués par la rupture majeure de la société allemande, à la suite de l'effondrement national après la défaite de 1918. L'expérience de Benn aurait pu être vécue par à n'importe quel Allemand :

- N'importe, docteur, j'étais venu pour vous le dire, et je me contenterai de le penser : ce que vous avez fait nous laisse pour toujours désemparés. Nous ne nous consolons jamais de ce qui vous est arrivé. Nous ne nous remettons pas tout à fait de ce qui *nous* est arrivé à travers vous.

Les éblouissements, p. 356

La fiction biographique que Pierre Mertens nous propose est le résultat de la lecture de l'essai autobiographique *Double vie* de Gottfried Benn. Donner voix aux silences de *Double vie*, les rectifier, combler les blancs de ce livre pour lui faire dire ce qu'il ne disait pas, c'est le devoir qu'assume Pierre Mertens par le biais d'une biographie fictionnelle. L'intention de l'auteur est de refaire, autant que possible, objectivement le cours d'une vie, de retracer un destin entaché de zones d'ombre, des blancs.

Fiction biographique

Mertens suit son héros, de dix en dix ans (*Berlin, 1906, Bruxelles, 1916, Berlin, 1926, Hambourg, 1936, Berlin, 1946, Berlin 1958*) et à travers la vie du poète, il nous présente l'image d'une époque trouble et troublante en évoquant des bribes d'événements vécus, des lieux traversés, des lieux habités et brisant les morceaux d'histoire. Pour abrégé et résumer le vécu, il utilise le raccourcissement, la condensation, la contraction, la réduction du vécu en quelques centaines de pages.

L'auteur s'attache à la vie d'un personnage réel, en essayant de restituer ses sentiments et ses pensées les plus intimes, ses fantasmes et ses névroses. L'auteur choisit la fiction biographique dans l'idée que celle-ci échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité. La biographie fictionnelle met l'accent sur les effets de réel suscitant des représentations, une impression de prise sur le vif ou de restitution du vivant. Le rôle du narrateur est d'évaluer, de sentir, de voir ; il est un maître du jeu qui se met dans le rôle d'un psychologue en prenant la responsabilité de décrire les expériences intérieures. Le conteur d'une biographie fictionnelle engage le lecteur à « supposer que ... », à « admettre que... », donc à exercer l'imagination.

La fiction biographique pouvait convenir à l'explication et à la justification du poète qui, au moment où le sentiment de la mort qui l'effleure ne lui fait plus peur, craint seulement que

ça s'interrompît alors qu'il commençait tout juste de comprendre... Lui qui disait avoir vécu une « double vie », lui qui pensait, en bigame spirituel, avoir par deux fois épousé son époque, il estimait qu'une troisième existence ne serait pas de trop pour l'êtreindre vraiment.

Les éblouissements, p. 46

Les mécanismes narratifs de la fiction biographique alternent le « il » quand on raconte la vie de Benn et le « je » quand c'est le biographé qui prend la parole et se souvient. À ce moment le protagoniste noue avec le lecteur une interrelation semblable à celle du mémorialiste authentique ; il se présente lui-même pour modeler l'image que son public conservera de lui.

Le « je » qui est présent dans cette fiction biographique est, à la fois, un « je » historique qui raconte un vécu personnel d'une manière objective et un « je » lyrique qui a la tendance à le présenter comme une vérité subjective, comme un champ d'expérience. L'utilisation de la première personne comme forme d'énonciation, du « je » qui raconte, vit et sent, donne un plus d'affectivité au contenu. Cette identité approximative est camouflée de façon durable et c'est avec beaucoup de difficulté qu'on peut refaire l'original mais fragmenté.

Mais le discours du biographé ne constitue qu'une strate du texte. Derrière lui se profile le discours du narrateur qui partage son rôle dans le récit, tour à tour, avec le poète, l'étudiant, le soldat, le docteur, le père, le survivant, le poète âgé qui sont autant de visages de Gottfried Benn. Les figures de la troisième personne fournissent une gamme de solutions où c'est la distanciation qui est mise en avant, mais toujours pour faire entendre l'expérience vécue par le protagoniste et relatée par une multiplicité de « moi ». C'est une modalité de trouver le sens d'une existence, de retrouver le vrai homme dans un vécu disparate.

Le recours à la fiction permet, dans l'écriture biographique, le rétablissement d'un témoignage impossible ou la correction des silences, et l'éclatement de la chronologie non pas pour discerner entre le vrai et le faux, mais pour donner une autre perspective.

Mertens oblige son personnage à revivre le passé, par l'entremise du souvenir, et à l'expliquer ; c'est le moment d'une réflexion lucide et mûre qui peut apporter un soulagement au protagoniste qui maintenant voit et pense autrement ; c'est la confession avant la mort.

Le but du livre de Mertens n'est pas d'informer sur des événements ayant eu lieu et sur l'époque où ces événements ont eu lieu, mais de créer l'illusion des choses passées, le simulacre d'événements morts et ressentis comme une mémoire abstraite et achevée ou comme un simulacre de la mémoire. L'illusion de la réalité est due au fonctionnement du récit où la réalité est intégrée dans la fiction et le présent de narration donne l'illusion d'une énonciation directe tout en introduisant une perturbation apparente dans la distinction entre l'histoire et discours et entre antériorité et simultanéité.

La biographie entre l'individuel et le social

Reconstituant au plus près le parcours déroutant et souvent contradictoire de Benn, le roman de Pierre Mertens met en lumière la genèse intellectuelle d'une passivité aboutissant de manière aberrante à une complicité avec le régime nazi :

J'étais, au sens propre ébloui. Je souffrais à présent d'un défaut de perception par excès de perception. Non ; je ne m'exaltais pas d'être seul à voir, dans un monde d'aveugles ; c'était plutôt l'inverse. Je devenais seulement aveugle un peu à l'avance sur les autres... La maladie

m'avait frappé le premier, c'est tout. Je savais que c'était le début de la contagion. Et que j'inaugurais seulement le mal dont tous allaient, dans le temps à venir, souffrir avec moi.

Les éblouissements, p. 42

L'erreur relève d'une forme d'éblouissement, mot qui a, en français, a deux sens : d'une part, il rend compte de la violence et de la beauté de la lumière et des merveilles du monde (on est ébloui par la splendeur des choses), mais c'est aussi un aveuglement, c'est une cécité (on a les yeux brûlés, on ne voit plus clair) se rapportant au monde qui l'entoure, aux conditions socio-politiques de son temps :

C'est l'éblouissement de l'imbécillité. Le mot éblouissement a deux sens : l'un renvoie à la lumière, et l'autre à la nuit.

Les éblouissements, p. 234

Et la faiblesse, l'erreur politique est assumée par Benn qui va apprendre « à vivre avec son erreur, en tête à tête, comme le malade cohabite avec son cancer ». (p. 247) En confessant la faute il aurait voulu réparer les torts, consentis à l'égard des siens, à l'égard de l'humanité toute entière.

Parcourir la biographie de Benn, c'est refaire une histoire sociale et une histoire individuelle, car, ce qui se dessine, à travers le poète, c'est un certain portrait de l'intellectuel allemand du début du siècle et du rapport ambigu qu'il entretint avec l'histoire et la politique. Benn incarne, en sa personne, toutes les contradictions de son temps, de son pays car il a été « prophète dévoyé. Renégat renié. Visionnaire aveuglé. » (p. 19)

Comment comprendre à la fois la perfection esthétique de l'œuvre poétique et les errements idéologiques et biographiques de son auteur, c'est la question qui se pose dans le cas de Benn.

Les éblouissements s'interrogent sur le rapport entre existence et création, entre création et créateur, plutôt que sur la coupure entre une œuvre et les errements idéologiques de son auteur, qui proposent la configuration narrative d'un jugement moral porté sur l'écrivain. Ce que l'on essaie de faire c'est d'élucider les conditions de la venue de l'écriture, de démontrer comment la vie et l'œuvre se déterminent réciproquement.

La biographie fictionnelle de Benn est réalisée en utilisant les retours en arrière, les flash-back. Tout commence en 1952, quelques années avant la mort du poète, à *Knokke-le Zoute*, à l'occasion du festival international de « la poésie du demi-siècle ».

Benn est le seul représentant de sa génération et, bien que son passé soit passé sous silence, sa présence aux manifestations lui a réveillé des « blessures ». Les sous-titres des chapitres : *La mer*, *Les corps morts*, *L'extase*, *Les corps vivants*, *L'erreur*, *Les pierres*, *Les derniers mots* sont autant de repères dans le parcours biographique du médecin-poète.

Il a commencé à écrire à la morgue, à Berlin, car dans les entrailles des hommes il a pu lire « le secret des dieux » (p. 40), mais la vérité, il l'a vraiment trouvée et apprise à Bruxelles parmi les gens dont il ne comprenait pas la langue et qui haïssaient les Allemands :

On sera médecin des pauvres. On sera celui qui touche les corps des hommes. Les corps humiliés des vivants et ceux abandonnés à la mort. On sera le poète qui donne à voir ce que les autres cachent ou taisent.

Les éblouissements, p. 50

La poésie est devenue pour lui une modalité d'échapper à une existence bouleversée par les horreurs de la guerre ; c'était le refuge de toute terreur, le repaire du cauchemar :

Une poésie qui transcrivît cette rencontre, ce tête-à-tête d'un vivant avec un mort, rien qu'eux deux, dans la plus stricte intimité, ainsi qu'on dit aux enterrements. Comme s'ils étaient seuls au monde. Des poèmes d'amour, donc, mais le lecteur n'y verrait que du feu.

Les éblouissements, p. 82-83

Il soignait de pauvres gens et écrivait des vers. Sa plume était un second scalpel, qui lançait parfois des éclairs.

Les éblouissements, p. 248

Il est entré dans la poésie « tels les fous qui vont à l'asile pour vivre leur folie ». (p. 14) Pour un auteur compromis moralement, la littérature devient un moyen de rectifier sa biographie qui avait survécu par-delà les catastrophes :

Ce ne sont pas les courants de la pensée qui me préoccupent... Ni même l'art poétique. C'est le poème seul, que s'obstine à élaborer le Moi lyrique !

Les éblouissements, p. 13

Cette manifestation littéraire, les voyages qu'il fait sur les lieux de sa jeunesse, en compagnie de son ami Walter Lennig lui offrent l'occasion de comprendre ce qui lui était advenu trente-six années plus tôt :

Toutes les références, les images mentales avec lesquelles il aurait fait le voyage, il s'en trouverait d'un coup délesté. Alors, pour lui commencerait le temps de l'épreuve. Il devrait tout réapprendre.

Les éblouissements, p. 42

Revoir Bruxelles signifiait pour lui renouer avec les souvenirs, mettre à l'épreuve sa mémoire car tout a changé sauf ses poèmes qui gardent une tonalité monocorde :

Il y a une heure dans toute vie où l'on rencontre, désarmé, sa vérité nue telle une baïonnette qui viendrait de jaillir du fourreau. On ne s'y trompe pas. On la reconnaît aussitôt. Il n'y a qu'à se jeter dessus. Pour Gottfried, cela s'est passé à Bruxelles, au printemps, durant une sale guerre où, déjà, il n'avait pas le beau rôle. [...] Il avait choisi de vivre ainsi, parmi les chancres déposés sur la peau des hommes, et leurs pauvres envies, parmi les cuisses blêmes, striées d'un réseau de veines couleur d'encre, des filles : on peut s'intéresser à cela, comme on peut s'intéresser à lui, cet homme, un peu pour les mêmes raisons.

Les éblouissements, p. 145

Il y a une heure où l'on rencontre la vérité de sa vie. Si c'est la gloire, tant mieux. Si c'est l'abandon, c'est bien aussi. Ce qui importe, c'est d'étreindre la vérité de sa vie, quelle qu'elle doive être. De ne pas lui échapper plus longtemps.

Les éblouissements, p. 146

Si le roman reconstruit l'expérience de Gottfried Benn, c'est évidemment pour donner non seulement à voir, mais à comprendre. Et la dédicace de l'auteur « Aux enfants de ceux qui se sont trompés » vient souligner le désir du poète de se justifier auprès des siens pour ses actions et ses égarements et de se faire pardonner.

BIBLIOGRAPHIE :

Faucheux, Annie, *Le biographique*, Paris, Ellipses Edition, coll. « réseau », série « genres/registres », 2001.

Fictions biographiques, XIX^e-XXI^e siècles, textes réunis et présentés par Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles/essais de littérature », 2007.

Hamburger, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, (L'autobiographie, de la littérature aux médias), Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

Revue des Sciences Humaines, 263, 3/2001 : *Paradoxe du biographique*,

LES DEGRÈS DE LECTURE DE *CITADELLE*

D'ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

Alexandru LUCA

Abstract

Belonging to the same poetic line as *Le Petit Prince*, *Citadelle* is an open work that elicited malevolent criticism upon its publication. Saint Exupéry has even been accused of totalitarianism because of the contradictions characterising the Berber prince who loved his people but never hesitated to put to death people who rebelled or did not respect human values cherished by the prince. The book is neither mystical at all, God representing the idea of the absolute, the supreme value that is worth pursuing by everybody. There are pages of fine poetry in this book and they are the expression of the poet's attempt to create a new language that could translate the most intimate pulsations of human heart.

Keywords: poetic language, contradiction, inspiration, freedom, humanity

Vers *Citadelle* conduisent les fils et les repères d'un système de pensée ample, généreux et qui garde une extraordinaire tension des contradictions, sans pour autant compromettre la démarche de la conscience.

Œuvre postume, parue en 1948 - *Citadelle* aurait dû être tel que l'auteur l'avouait, la somme de la pensée exupéryenne, une véritable bible, non seulement par la tonalité, mais par toute sa structure. L'auteur, comme s'il avait pressenti la destinée d'œuvre postume de *Citadelle*, affirmait : "Par rapport à ce livre tous mes autres livres ne sont que des exercices." Le temps a infirmé pourtant les dires de l'auteur. Il n'est cependant moins vrai, qu'en jugeant l'affirmation de Saint-Exupéry, il faut tenir compte du fait que *Citadelle* telle que nous la connaissons aujourd'hui, n'est pas une œuvre finie, étant souvent reconstituée à partir des pages disparates, de notes fugitives, des brouillons. Commencée en 1938, *Citadelle* devait être le couronnement de la formule d'humanisme à laquelle l'auteur était arrivé, elle devait aussi synthétiser sur un plan de pensée supérieur, tous les grands thèmes qui avaient été traités dans *Terre des hommes*, *Pilote de guerre*, *Lettre à un otage*, *Le Petit Prince*. Travaillant, semble-t-il, sous la pression d'une destinée implacable, l'auteur amassait sans cesse des pages, sans avoir le temps de les ordonner et parachever. Une lettre de 1940 nous le montre hanté par le sort de ce livre et il est fort probable que l'auteur a « trimbalé » d'avion en avion les cahiers épais qui contenaient, comme un joyau brut, la *Citadelle* en germe. Il faut se mettre d'accord sur l'idée que, lorsqu'il parlait de *Citadelle* comme d'une œuvre maîtresse, Saint-Exupéry

comptait sur la clémence du destin, qui aurait dû lui accorder le délai d'achever le projet gigantesque qui n'était qu'un chantier.

L'œuvre respire incontestablement toutes les influences de la période mouvementée que l'auteur a vécue à partir de 1938, mais il est à croire que l'auteur en aurait modelé le contenu sous l'influence des échos de la guerre, car un homme qui s'était donné à fond pour l'idée d'Humanité, ne serait pas resté impassible face au cortège des malheurs provoqués par le fléau le plus néfaste qui avait ensanglanté le monde. On pourrait supposer que *Citadelle* aurait été un livre du désespoir ou un manifeste de l'espoir ou bien que le roi berbère se serait évanoui de même que son fils.

Tout cela n'est que supposition qui n'est pas productive lorsqu'il s'agit de juger la dernière œuvre de Saint-Exupéry. Ce qu'il faut avoir en vue, ce sont les grands thèmes entrecroisés et orchestrés par ce livre.

Plus que dans tous les autres écrits, dans *Citadelle*, Saint-Exupéry s'est très peu soucié du prétexte épique. Le livre est avant tout l'expression d'un crédo assumé avec toutes ses contradictions et sinuosités ; on y trouve des passages arides et de merveilleuses métaphores, des sentences absolues et des approximations naïves, des continuités et des discontinuités déconcertantes. C'est, sans doute la moins réussie du point de vue littéraire, mais qui comprend les plus belles pages de l'auteur. Pleine de maximes à tendances didactiques et de monologues interminables, *Citadelle* affirme une philosophie de l'existent en opposition à une philosophie de l'essence abstraite, enracinée dans la conscience humaine par des préjugés communs et soutenus par toute une longue tradition, sa tonalité en est biblique, mais il ne faut pas pour autant s'en laisser obnubilé. Toute l'allégorie du livre a quelque chose du mystère grave des valeurs primordiales et la grande difficulté de *Citadelle* en réside. Saint-Exupéry n'avait aucunement la ferveur d'un croyant ou la structure d'un philosophe abstrait. Il y a un contraste frappant entre les passages confus, rébarbatifs, souvent contradictoires et les merveilleuses oisifs avec des pages d'un imagisme et d'une poésie envoûtante.

Le cadre du débat est le désert où le fils d'un roi berbère parle de la sagesse de son père et de sa propre expérience initiatique. Ce qui se dessine dès le début est une doctrine idéologique qui se propose de surpasser la vie commune, banale, périssable au nom de la grandeur humaine, véritable construction humaine :

L'essentiel de la caravane, tu le découvres quand elle se consume. Oublie le vain bruit des paroles et voies : si le précipice s'oppose à sa marche, elle contourne le précipice, si le roque se dresse, elle l'évite, si le sable est trop fin, elle cherche ailleurs un sable dur, mais toujours elle reprend la même direction. Si le sel d'une saline craque sous le poids de ses fardeaux, tu la vois qui s'agite des embourbe ces bêtes, tâtonne pur trouver une assise solide, mais bientôt rentre en ordre , une fois de plus dans sa direction primitive/.../ . Parfois meurt celui-là qui servait de

guide. On l'entoure. On l'enfouit dans le sable, on dispute puis on en pousse un autre au rang de conducteur et l'on met le cap une fois encore sur le même astre. La caravane se meut ainsi nécessairement dans une direction qui la domine, elle est pierre pesante sur une pente invisible.

L'idée dont part l'auteur est que la civilisation humaine est profondément menacée par des facteurs externes et internes en même temps. Sa sauvegarde n'est plus une question de libre option, mais c'est la décision d'un chef intransigeant qui se propose pour but de légiférer et de commander :

Moi, je recrée les champs de force. Je construis des barages dans les montagnes pour soutenir les eaux. Je m'oppose ainsi, injuste, aux pentes naturelles. Je rétablis les hiérarchies là où les hommes se rassemblaient comme les eaux une fois qu'elles se sont mêlées dans la marre. Je bande les arcs. De l'injustice d'aujourd'hui je crée la justice de demain. Je rétablis les directions; là où chacun s'installe sur place et nomme bonheur ce croupissement. Je méprise les eaux croupissantes de leur justice et des livres celui qu'une belle injustice a fondé. Et ainsi j'ennoblis mon empire.

Saint-Exupéry s'était extasié devant le miracle qui était la naissance de l'Homme dans chacun de ses semblables, résultat d'une option sans entrave, des tensions dramatiques, du choix entre l'Être et l'Inertie. Le personnage de Rivière du roman *Vol de nuit* en est un exemple illustre. Saint-Exupéry avait soutenu avec générosité la possibilité de l'apparition de l'Homme même dans les existences les plus modestes. N'oublions pas que *Le Petit Prince* a eu, paraît-il, pour modèle, un enfant d'un couple d'immigrants polonais, apparition miraculeuse dans un train misérable. L'auteur avait défini, à un moment de grâce et d'inspiration d'exception, la liberté : la croissance d'un arbre à partir d'une semence dérisoire mais qui porte en elle, virtuellement, le miracle du devenir. Les personnages illustres et illustrant l'humanité arrivent à cette étape de liberté par libre option : la soumission consciente et volontaire à l'action, à la poursuite d'un but comme seule solution pour convertir en éternité l'existence éphémère de l'individu.

Tout ce processus est lent, il suppose des états d'âme et de conscience successifs sans entraves ou contraintes. Avec *Citadelle*, la voie de l'option individuelle se referme : l'amour tyrannique du chef est le seul à pouvoir ordonner les pierres pour que celle-ci deviennent une cathédrale. Rien ne peut s'opposer à l'arbitraire et à l'absolutisme de ce chef initié-assertion dangereuse, même monstrueuse si l'on n'avait pas en vue que son aspiration vers la perfection et ses représailles visent les défauts de l'espèce humaine :

La vérité de mes ordonnances, c'est l'homme qui en naîtra. Et les coutumes et les lois et le langage de mon empire, je ne cherche point en eux-mêmes leur signification. Je sais trop bien qu'on assemblant des pierres c'est du silence que l'on crée. Lequel ne se lisait point dans les pierres. Je sais trop bien qu'à force de fardeaux et de bandeaux c'est l'amour que l'on vivifie. Je sais trop bien que celui-là ne connaît rien qui a dépecé le cadavre et pesé ses os et ses viscères.

Car, os et viscères ne servent de rien par eux-mêmes non plus que l'encre et la pâte du livre. Seule compte la sagesse qu'apporte le livre, mais qui n'est point de leur essence.

Ou encore :

Car je suis le chef. Et j'écris les lois et je fonde les fêtes et j'ordonne les sacrifices et, de leurs moutons, de leurs chèvres, de leurs demeures, de leurs montagnes, je tire cette civilisation semblable au palais de mon père où tous les pas ont un sens. Car sans moi, qu'on eussent-ils fait du tas de pierre, à le remuer de droite à gauche, sinon un autre tas de pierre moins bien organisé encore ? Moi je gouverne et je choisis. Et je suis seul à gouverner. Et voilà qu'ils peuvent prier dans le silence et l'ombre qu'ils doivent à mes pierres. A mes pierres ordonnées selon l'image de mon cœur.

Tout aussi isolé dans sa grandeur que Rivière, le prince berbère pense le monde et prépare le triomphe de l'Homme dans chacun des individus qui peuplent son territoire. On pourrait dire que Saint-Exupéry est l'adepte, dans *Citadelle*, de ces maîtres des peuples qui, à des temps immémoriaux, en constatant la fragilité de l'espèce humaine, faisait bâtir à leurs sujets, au prix de leur vie, les pyramides, signes de l'éternité. Ainsi, la voie de l'option était refermée.

On a remarqué les nombreuses contradictions de cette œuvre. Il est pourtant évident que Saint-Exupéry a souligné plus d'une fois la nécessité des contradictions dans le domaine de la connaissance. Comme il était un fin observateur, il envisageait souvent le même fait des points de vue différents, animé par le besoin d'en discerner la signification véritable ; d'ailleurs, la plupart des contradictions, dans *Citadelle*, tiennent de l'apparence. Cette apparence qui, en fait, est aussi le point de référence des logiciens, des rationalistes et des historiens ce n'est qu'une « écorce » qu'il faut transpercer pour arriver à l'essence. Il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'une essence abstraite, mais de celle de l'existence qui est la vie même. Cette quête de l'essence est une démarche systématique, qui trouve de nombreuses formules qui ont un pouvoir de suggestion tout à fait magique. « L'essence du cierge n'est pas la cire qui laisse des traces, mais la lumière. » Ce qui est important n'apparaît jamais dans les cendres. Il faut rappeler les paroles de renard : « L'essentiel est invisible pour les yeux. On ne voit bien qu'avec le cœur. » L'essentiel se découvre par souffrance, par tension, par renoncements et par l'acceptation de l'idée que les obstacles sont nécessaires sur la voie du devenir.

En fait, tous les menus détails de la vie quotidienne deviennent, lors des moments de doute, de désarroi, de par leur manque douloureux, les repères et la signification de l'existence. A travers un homme qui désire et revendique ses obstacles quotidiens parle l'humanité entière par les deux valeurs suprêmes : l'amour et la liberté.

Dans les premières œuvres, Saint-Exupéry parlait de l'option au nom du droit de l'être. Dans *Citadelle* cette possibilité est circonscrite dans les impulsions naturelles qui seraient contraires au devenir de l'individu au niveau de l'Homme. La générosité atteint ici son apogée, mais aussi son revers, alors que la sauvegarde s'oppose à l'option individuelle. Le droit de l'individu est pratiquement annulé ; il existe seulement s'il marche dans la voie tracée par le chef, s'il se dépersonnalise. C'est, dans un sens très subtil, l'expression dramatique d'un amour suffocant qui ne tolère point le choix. Cette forme d'absolutisme a pour fondement le souci de la réussite finale : la perfection de l'Homme. L'une des clés de la pensée exupéryenne qui apparaît dès ses premiers écrits est *l'échange* et dans *Citadelle* elle devient fondamentale :

Nous découvrons que la vie n'a de sens que si on l'échange peu à peu. La mort du jardinier n'est rien qui lèse un arbre. Mais si tu menaces l'arbre, alors meurt deux fois le jardinier. Et il y avait parmi nous un vieux conteur qui connaissait les plus beaux contes du désert. Et qui les avait embellis. Et qui était seul à les connaître n'ayant point de fils. Tandis que la terre commençait de glisser il tremblait pour de pauvres contes qui jamais plus ne seraient chantés par personne. Mais la terre continuait de vivre et de se pétrir et une grande marrée ocre commençait de se former et de descendre. Et que veux-tu que l'on échange de soi pour embellir une marrée mouvante qui se retourne lentement et avale tout ?

Par échange l'homme se re-crée : de périssable, il devient éternel. Toutes les réalisations de l'humanité, une culture, une civilisation reposent justement sur le rituel de l'échange :

Et au cours de mes longues promenades j'ai bien compris que la qualité de la civilisation de mon empire ne repose point sur la qualité des nourritures mais sur celle des exigences et sur la ferveur du travail. Elle n'est point faite de la possession mais du don. Civilisé d'abord l'artisan dont je parle et qui se recrée dans l'objet, et en revanche, éternelle, ne craignant plus de mourir. Civilisé aussi celui-là qui combat et s'échange contre l'empire. Mais cet autre s'enveloppe sans bénéfice du luxe acheté chez les marchands, même s'il ne nourrit son œil que de perfection, si d'abord il n'a rien créé. Et je connais ces races abâtardies qui n'écrivent plus leurs poèmes mais les lisent, qui ne cultivent plus leur sol mais s'appuient d'abord sur les esclaves. /.../ Je n'aime pas les sédentaires du cœur. Ceux-là qui n'échangent rien ne deviennent rien. Et la vie n'aura point servi à les mûrir. Et le temps coule pour eux comme la poignée de sable et les perd. Et qu'ai-je à remettre à Dieu en leur nom.

Chaque acte de la valeur de l'échange qui s'est produit à travers lui, du sacrifice qui l'a inspiré et jusqu'au fait qu'il annule la mort. Cette idée apparaît dans *Vol de nuit*, mais ici elle revient avec plus d'acuité, se parant du motif de la communion humaine. « Oblige-les à bâtir ensemble une tour et tu les transformes en frères. » C'est la même façon de penser de Rivière qui obligeait ses subalternes à se soumettre aux rites sans en juger la justesse. Dans *Citadelle* on comprend mieux pourquoi les rites ne sont que des moyens d'un but qui les surpasse. L'action même, en dépit des contradictions saisissables concernant ses qualités, se range

parmi les choses qui rendent visible et transparente une valeur supérieure qui tient de la connaissance intégrale du sens de la construction. Elever une tour ensemble donne du sens à une collectivité. A un niveau de compréhension supérieur, l'acte même devient dérisoire, futile parce que, ce qui est important c'est la ferveur qui l'a inspiré et qu'il a sollicité, la grandeur individuelle mise au service de quelque chose qui dépasse pourtant l'individu.

L'humanité apparaît à Saint-Exupéry telle un arbre qui ne peut être pas compris en prenant isolément les parties composantes : racine, tronc, branche, fruit, semence. Le sens de l'existence et la vérité de la condition humaine échappe à la connaissance commune ; c'est la raison essentielle du réquisitoire sévère dressé contre toutes les catégories qui faussent, en vertu d'un code accepté, la connaissance : les architectes (créateurs de formes), les logiciens, les rationalistes (qui émettent des jugements univoques et peuvent tout prouver), les éducateurs. Parmi ces catégories, une place spéciale est accordée au langage, incriminé systématiquement dans l'œuvre de Saint-Exupéry. « C'est pourquoi j'ai toujours méprisé comme vain le vent des paroles. Et je me suis défié des artifices de langage/.../. Car on ne biaise point avec la vie. On ne trompe point l'arbre : on le fait pousser comme on le dirige. Le reste n'est que vent de paroles. »

Il existe pourtant un genre de focalisation essentielle, des champs de convergence, qui relie toutes les existences et les choses entre elles, qui refait l'image intégrale de l'arbre. Le réseau infini de relations, une sorte de « nœuds divins » dont la connaissance délivre l'homme et lui confère de la vérité de sa condition :

Car l'aliment essentiel ne vient pas des choses mais du nœud qui noue les choses. Ce n'est pas le diamant, mais telle relation entre les diamants et les hommes qui le peut nourrir. Ni ce sable, mais telle relation entre le sable et les tribus. Non les mots dans les livres, mais telles relations entre les mots de livre qui sont amour, poème et sagesse de Dieu.

A ce « nœud divin » n'ont accès que ceux qui changent et ce changement est facilité à son tour par la ferveur. Une fois obtenue la ferveur, s'installe un processus révélateur dont la finalité est l'apparition de l'essence à travers l'apparence. Mais ce miracle de la connaissance, n'est que le résultat d'une expérience directe, à travers le vécu. L'auteur oppose à la connaissance logique, rationaliste la valeur révélatrice de la croyance qui est conçue comme capacité d'offrir- condition essentielle pour bâtir la citadelle.

Soucieux de définir clairement la voie de la sauvegarde de l'humanité, Saint-Exupéry reprend dans les pages de ce dernier livre, toute la dialectique du devenir, qui a le point de départ l'impasse, traverse la ferveur et atteint l'incandescence de la qualité de liberté qui est vue comme la totalité des contraintes acceptées.

Il s'agit ici sans doute de cette contrainte qui est exigence de la foi et sans laquelle la vie n'aurait pas de sens. L'autre type de contraintes- la soumission aux exigences de la force ou le conditionnement matériel- ne mènent pas à la liberté, mais à l'annulation. Face à un tel processus de transformation de l'homme, le problème du bonheur, dans le sens commun, ne se pose plus. Les grandes figures des œuvres de Saint-Exupéry ne sont pas des gens heureux, mais authentiques. Selon lui, l'homme devrait premièrement chercher sa consistance et non pas le bonheur qui signifie suffisance. La liberté est une sorte d'esclavage lorsqu'elle pousse l'homme à rechercher les contentements d'une vie médiocre, conditionnée exclusivement par le bien-être matériel. La liberté est véritable lorsqu'elle conduit l'homme vers ce champ des tensions essentielles qui le poussent à se surpasser, lui révélant un but supérieur et lui conférant une inquiétude formatrice. Il s'agit d'un thème favori de Saint-Exupéry –la recherche de la plénitude dans la soif d'absolu, tout comme dans le Petit Prince qui avait soif « de cette eau ! »

Pour l'auteur, les rites sont essentiels dans la voie du devenir de l'homme : du geste des actes quotidiens, des exigences du métier bien fait et jusqu'au sacrifice suprême. L'accès au *nœud divin* suppose une double condition : assumer le rite, qui est dévotion, et la préparation de l'être pour ce qui en résulte, pour la ferveur de chaque acte, capable de susciter une nouvelle soif d'accomplissement. C'est, en fait, la condition même de la construction de la citadelle, cet autel des essences de l'humanité qui se bâtit dans chaque individu.

Par le sens du rite et la double condition d'accès au *nœud divin*, l'une des vérités immuables de la pensée de Saint-Exupéry - l'urgence et la portée de l'action- apparaît sous un jour nouveau. L'action, en tant que solution d'authentification de l'homme et moyen de combattre la mort, a de la valeur seulement dans sa continuité. Incorporée dans un rite qui lance l'être vers l'éternité, elle devient le catalyseur de la perfection, car chaque acte une fois achevé, donne naissance à une soif toujours plus grande d'agir.

L'action vue de cette perspective ne finit jamais car elle est transparence et lien. Au-delà des buts tangibles et faux que l'homme atteint ou abandonne pour d'autres de la même espèce en une seule vie, seule la démarche spirituelle parachève la citadelle. On sait que la pensée de Saint-Exupéry est dissociée, dans toute son œuvre, de la voie chrétienne de la sauvegarde et de l'image d'un Dieu chrétien. Dans *Citadelle*, la divinité a pour lui les marques essentielles de l'idéal humain, les symboles des valeurs tutélaires de l'Homme, écrit avec majuscule, qui peut se réaliser, à travers un profond mystère, dans chaque individu : amour, liberté, communion. Voilà l'accès au nœud divin, dans l'une des plus denses pages du livre.

Le contact avec la divinité se trouve ainsi, à la frontière où toutes les notions perverties se purifient, les contractions fixées par la logique sont abolies, et la plénitude

apparaît comme état nécessaire. Le Dieu de *Citadelle*, tel qu'il est découvert par le prince berbère, n'a pas les traits du démiurge.

La divinité reste muette et incorruptible à toutes les sollicitations. Elle ne répond pas aux questions, n'offre pas de récompenses pour l'effort d'avoir suivi la voie avec tant de peine. C'est un Dieu inabordable et c'est justement de cette qualité qu'on extrait la vérité de son essence. Ce symbole signifie en fait la tension subie par l'homme dans la voie de la perfection. C'est idéal de l'être humain, l'image pleine de nostalgie de toute construction. Et ainsi, prend naissance, à partir du désespoir d'avoir trouvé vide la place de la transcendance, l'apaisement suprême, la conscience qu'au –delà des accidents de l'existence individuelle et de l'acceptation dogmatique de la divinité, il y a vraiment quelque chose de parfait- la soif de perfection et quelque chose d'immortel – l'aspiration à l'éternité. C'est l'essence humaine à laquelle tout individu doit aspirer, et à laquelle il se donne sans attendre de récompense car celle-ci, dans la mesure où l'on peut en parler, est issue de la contrainte provoquée par l'aspiration, de la tension et des énergies déchaînées.

Se nourrir de divinité signifie, finalement, arriver au silence. Et non pas au silence d'avant la réponse ou à celui d'après la réponse, mais à un silence parfait, qui signifie la suppression de l'interrogation.

Tant que l'homme est témoin passif ou qu'il poursuit exclusivement le bien-être matériel, sa chance de participer à la grandeur et à la vérité de son essence est compromise. Ni les interrogations, ni les spéculations ne le mènent nulle part.

C'est seulement lorsqu'il vit l'expérience d'une vie dédiée à un idéal qui le dépasse toujours, qu'il atteint sa vérité, qu'il se rend compte que ses questions étaient fausses et que l'essentiel c'est de déclencher des états d'âmes authentiques pour qu'il puisse changer son être éphémère. L'homme est une voie parachevée par la divinité de son espèce qui à son tour est le dépositaire des valeurs les plus nobles de l'humanité.

La vocation sacrée de Saint-Exupéry, telle qu'elle nous est présentée par son dernier livre est profondément humaine. Le Dieu de *Citadelle* est le champ de convergence impersonnel qui unit les hommes, confère du sens et instaure un ordre où l'univers acquiert une profonde signification. Chaque individu qui s'est ouvert à la divinité, a trouvé la chance de voir s'allumer en lui la flamme de l'humanité, de la grandeur et de l'éternité.

BIBLIOGRAPHIE :

J., Campbell, *Puissance du mythe*, Paris, Gallimard, 1991

M., Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988

A. de Saint Exupéry, *Citadelle*, Gallimard, Paris, 1948

C., François, *L'Esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry*, Paris, Delachaux et Niestle, 1957

M., Quesnel, *Saint-Exupéry ou la Vérité de la poésie*, Paris, Plon, 1964

V., Propp, *Morphologie du compte*, Paris, Seuil, 1970

L' « AUTRE » DE LA MARGE :
***L'ENFANT BLEU* D'HENRY BAUCHAU**

Corina BOZEDEAN

Abstract

After the formal games that characterized the literature of the 1960-70, one witnesses today a resurrection of questions in French literature. A good number of contemporary literary productions deal with individual lives, social conditions, with fields that had apparently been abandoned to flourishing human sciences for nearly three decades. Such literature is the one produced by Henry Bauchau; far from commercial and craftsmanship considerations, it is a writing that sees itself as critical activity and passes on to its readers the interrogations tormenting it. This paper intends to highlight Bauchau's interrogations regarding an often marginalized social category, : "the people of disaster", in his novel *L'enfant bleu*, where questions about the daily life of impaired children go hand in hand with those about the life of the literary work.

Keywords: interrogation, everyday existence, auctorial existence, social integration

En parlant de la littérature française au présent, Dominique Viart remarque dans *La littérature française au présent* (Bordas, 2005, pp. 5-6) qu'après les jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-70, on assiste ces dernières années dans la littérature française à un renouvellement des questions. Bon nombre de productions littéraires contemporaines s'intéressent aux existences individuelles, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies.

Une telle écriture est celle d'Henry Bauchau, poète, dramaturge, romancier et psychanalyste, qui, loin du commerce et de l'artisanat, c'est une écriture qui se pense comme activité critique et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent.

Nous nous proposons dans cette étude de mettre en relief les interrogations bauchaliennes à propos d'une catégorie sociale souvent marginalisée, « le peuple du désastre » dans son roman *L'enfant bleu* où les interrogations sur la vie quotidienne des enfants handicapés évoluent en chiasme avec celles sur la vie de l'œuvre artistique, sur le pouvoir de la langue, et sur les valeurs de la société contemporaine.

Témoignage transposé d'une expérience d'agonie psychique, *L'enfant bleu* nous offre une dimension clinico-poétique inédite et bouleversante où s'intriquent et s'étaient expérience poétique et psychanalyse. Dans ce roman Henry Bauchau a transposé une aventure singulière de sa propre expérience clinique, où à travers son héroïne, Véronique il

décrit comment le thérapeute ressent et partage avec son émouvant patient d'intenses moments de crises, de désespoir et d'émotions esthétiques.

C'est son ancien patient, Lionel D, qui a inspiré à Henry Bauchau de nombreux épisodes de ce roman ; suite à un long travail psychologique avec Henry Bauchau, Lionel D. est devenu dessinateur, peintre, graveur et sculpteur. Leurs œuvres seront réunies dans un même ouvrage, *En noir et blanc*, paru en 2007, qui rassemble quatre nouvelles de l'écrivain et des desseins et des gravures de son ancien patient.

Henry Bauchau parle de cette extraordinaire expérience dans l'entretien avec Y.S. Limet (http://remue.net/article.php?id_article) :

YSL : Et l'expérience de Lionel, votre patient psychotique, qui est devenu artiste peintre et qui est au centre de L'Enfant bleu ?

HB : Mais quel long travail ! quelle lutte ! pour lui, quelle patience et quel travail pour moi ! Si on appliquait à ça le langage du monde moderne, on devrait dire : mais ce n'est pas rentable ! Ce n'est pas rentable de consacrer tant de temps à une seule personne. Mais si une seule personne est une valeur qu'on ne peut pas mesurer, oui, cela vaut la peine. C'est la société qui ne peut pas le faire. Pour moi et pour Lionel, cela a été une chance que la société nous a mis en situation de pouvoir le faire. Mais avec combien d'allers et de retours, combien de régressions. Cela représente un travail de quinze ans tout de même...

Initialement, le roman *l'Enfant bleu* avait pour titre *Le Peuple du désastre*. L'expression désigne dans le texte les gens « pas normaux », mais il englobe également son analyste, et tous « les autres », ceux qui, à la marge, subissent quotidiennement «le choc de l'univers encombré».

Le roman transpose donc sur le plan fictionnel cette expérience de l'auteur. Bien présente dans la vie d'Henry Bauchau, c'est pour la première fois que la cure est présente au centre d'un de ses récits: à Paris, dans un hôpital de jour, Véronique, psychanalyste, prend en charge Orion, un jeune adolescent gravement perturbé. Malgré les difficultés, elle voit qu'il est doué d'une imagination puissante et l'oriente vers le dessin et la sculpture.

Les chemins de la création et ceux de la vie quotidienne sont semés d'incertitudes et d'échecs ; Véronique supporte les accès de rage d'Orion, l'accueille dans son propre foyer, le guide vers l'art, où il trouvera peu à peu, peintre et sculpteur une voie d'être reconnu.

Elle l'accompagne pour lui permettre d'échapper à son enfermement. Elle accueille ses inventions lorsqu'il s'invente un double, un enfant bleu qui le rassure, lorsqu'il s'agit d'affronter les monstres et leurs rayons qui le lacèrent, le traversent et qu'il perd tout contrôle de lui-même, l'aide à tracer son chemin, afin de l'inscrire dans cette société d'exclusions et de peurs, afin qu'il y trouve une place. Elle fait la démonstration que la psychose ne doit pas être rejetée, mais qu'on peut en faire surgir du nouveau, de l'invention. Elle canalise son délire dans ses « dictées d'angoisses » et ses dessins à travers lesquels Orion parvient à s'ouvrir à la parole et à mettre en mots ce qui le hante.

Au fil des années et suivant des voies inusitées, l'œuvre (intérieure et artistique) apparaît et s'affirme. Tout est long, tout est lent. Mais petit à petit, Orion apprend à exprimer ses terreurs et ses aspirations dans ses dessins et ses sculptures, même si souvent, il éprouve le besoin à ses côtés de la présence de Véronique.

La plus grande lutte d'Orion est celle avec sa violence intérieure et avec les forces obscures de l'inconscient qui se fait à travers le dessin du mythe antique Minotaure, dont l'affrontement déclenche une série de réactions vécues sur le plan physique. Le labyrinthe du Minotaure représente selon Olivier Ammour-Mayeur « d'une part les méandres des peurs inconscientes d'Orion, d'autre part la façon dont ce dernier intériorise le monde alentour, où tout, pour lui, devient objet de frayeur » (*Henry Bauchau, une écriture en résistance*, l'Harmattan, p.151)

Ses dessins portant sur le mythe de Thésée sont le reflet de ses relations à sa famille, qui ne le comprend pas. La crise devient plus aiguë lorsque l'adolescent doit mettre en scène la rencontre entre le Minotaure et Thésée :

Thésée n'est plus le beau jeune homme costaud, aux cheveux noirs et au masque régulier qu'Orion a peint dans ses précédents dessins. C'est un garçon bien plus jeune, plus petit qui a les longs cheveux bouclés, le visage pale et effrayé d'Orion ce nouveau Thésée tient à la main une sorte d'épée qu'il enfonce en criant, avec une résolution désespérée, dans le corps du Minotaure qui le domine de sa haute taille.

Le Minotaure, la tête penchée vers Thésée, semble contempler avec une profonde tristesse, mais sans esquisser un geste de défense, le forfait, l'assassinat qui a lieu. Mystérieusement [...], le Minotaure assassiné ressemble lui aussi à Orion [...].

Je ne peux y croire, je vois dans cette scène que le Minotaure est, sur une scène ténébreuse, le Père qu'Orion, dans sa détresse, est condamné à tuer, comme il tue aussi une part de lui-même. (EB, pp 62-63)

Dans son journal, *Le présent d'incertitude* Bauchau parle de la signification métaphorique du Minotaure: « Il ne faut pas tuer son Minotaure, le labyrinthe est sans doute le sous-sol et le fondement de notre maison vitale. Le Minotaure est la part animale, instinctuelle, inconsciente de nous-mêmes, celle à laquelle nous devons nous ouvrir sans lui céder la direction de notre vie » (*Le Présent d'Incertain*, p.62)

Un admirable dialogue se noue entre Orion et Véronique au cours de ces années, lancés dans une exploration de leurs inconscients. Comme dans toutes les autres créations bauchaliennes, l'inconscient apparaît dans *l'Enfant bleu* comme source d'inspiration et de pouvoir créateur, étant l'expression métaphorique de l'expérience dont sa vocation littéraire est tributaire, à savoir la psychanalyse. Car pour Bauchau la parole surgit de l'inconscient selon « un immémorial exercice de silence » (*L'écriture à l'écoute*, p.62), l'inconscient s'avérant source de création artistique et pour le rejoindre « il faut descendre jusqu'au chaos primordial

et s'y sentir chez soi » selon la célèbre phrase de Georges Braque qui apparaît en exergue à ce roman

La cure que la psychanalyste Véronique mène auprès de son patient, Orion, met en évidence le fait que les enfants et les adultes psychotiques ne sont pas nécessairement des rejetés de la société mais des êtres qui peuvent cacher certaines valeurs ; que leurs suivis exigent du thérapeute et de ceux qui sont à côté d'eux une réceptivité, une inventivité et une liberté de pensée qui tout en s'appuyant sur le cadre des effets appelés en termes psychanalytiques contre-transférentiels, ne peuvent s'accommoder de la moindre rigidité théorique, et que cet état d'esprit peut ouvrir à une rencontre dans la création poétique partagée d'une possible vie.

L'intégration sociale des handicapés suppose selon Bauchau la capacité d'écoute, de transfert et surtout l'intégration par le travail car il semble que « le travail importe plus que l'œuvre achevée » (*Le présent d'incertitude*, p.195). Le roman fait naître une certaine compassion mais aussi l'espoir qu'« on peut vivre dans le désastre, on peut très bien » (*Nu (e)*, no 35, p.14). Car la conviction d'Henry Bauchau est que ce « peuple du désastre » peut sortir de là « s'il reçoit un minimum d'aide, qui lui permet de s'exprimer d'une façon ou de l'autre. Parce que l'homme, comme l'a dit si bien Lacan, est un « parlêtre », c'est-à-dire qu'il doit s'exprimer ».

Comme on l'a déjà mentionné, dans ce récit apparaissent aussi des interrogations sur la langue et le langage artistique, parallèlement aux interrogations sur la vie des handicapés. Comme Olivier Ammour-Mayeur le remarque, « l'adolescent psychotique peut être considéré, à un niveau métaphorique, comme la mise en texte d'une prosopopée qui donne voix à une libération de l'écriture par rapport aux normes langagières » (*Henry Bauchau, une écriture en résistance*, p.156) L'histoire d'Orion se passe sous les auspices d'une déconstruction de la langue. Le lecteur fait l'expérience d'un langage à appréhender par d'autres perspectives. Tout d'abord, le syntagme récurrent du discours d'Orion : « on ne sait pas », qui revient tout au long de la cure lorsque le personnage ne veut pas ou ne sait pas exprimer ses sensations. Le roman finit lorsqu'il réussit à prononcer le pronom personnel « je » trois fois devant Véronique, signe qu'il a réussi à intégrer un niveau suffisant de langage « communicationnel » pour assumer une certaine autonomie.

Il s'agit ici de la parole de l'inconscient, cette parole intermittente qui « demande pour être perçue : attention, écoute, regard sur ce qui n'est pas immédiatement visible. Cette seconde parole est celle de l'art et en général de la découverte. C'est elle qui me semble importante, la pensée consciente, même rationnelle n'étant qu'un outil très nécessaire à notre vie » (*Nu (e)*, no 35, p.9).

Il s'agit entre autre dans *l'Enfant bleu* d'une lutte avec la langue, placée sous le régime fictionnel, toujours angoissante et ambiguë chez Bauchau, la lutte entre l'écrivain et son

œuvre. Dans le récit, les significations se trouvent à la croisée entre le langage « normé » et « pathologique », « une déformation inconsciente et caustique des mots qui lui permet d'exprimer l'incapacité du langage « normé » à dire la violence des pulsions, l'absurde et la crudité bouffonne d'une large part du vécu des handicapés mentaux ».

L'engagement, une autre question récurrente dans toute la production littéraire de Bauchau, est reprise dans *l'Enfant bleu*, cette fois-ci à propos de l'accompagnement thérapeutique. Véronique s'interroge à un moment donné :

Qu'est-ce que je fais en ce monde ? C'est bien l'interrogation fondamentale qu'Orion me force à partager avec lui et tout l'immense peuple des handicapés qui est le notre. Oui, le mien aussi depuis la mort de ma mère à ma naissance. [...] nous sommes désormais au pluriel. Je ne voulais pas ça mais quelque chose de net, de délimité. Lui, un patient, moi sa « psy ». Pas ce terrible partage, qu'il suscite dès qu'il est en crise, où nous sommes ensemble dans ce pluriel, sur ce même bateau que ni l'un ni l'autre, nous ne pouvons plus quitter. (*EB*, p. 73)

Cette propension à accompagner autrui dans la souffrance, correspond selon Myriam Watthee-Delmotte à la « source chrétienne de l'engagement du premier Henry Bauchau. S'il s'éloigne dans l'après-guerre de la communauté catholique, la charité reste au cœur de ses préoccupations, et le sens du sacré ne l'a pas quitté, bien qu'il ne s'inscrive plus désormais dans un modèle institutionnel » (*Henry Bauchau dans la tournante du XXe siècle*, *Le cri*, p.157). Le même critique remarque que sur un arrière-fond d'idéaux effondrés qui a généralement marqué le XXe siècle, Henry Bauchau propose au sommet des valeurs le sens de générosité, de miséricorde qui apparaît comme « la forme civile de l'héroïsme civique d'autrefois ».

Car, tel que Bauchau l'affirme, « la compassion nous est bien nécessaire, particulièrement pour sortir de ce terrible XXe siècle et à l'aube de ce XXIe siècle qui ne commence pas si bien. Mais cette compassion doit s'exercer envers les autres et pas envers soi-même ». (*Nu (e)*, no 35, p.11)

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE :

- Bauchau, Henry, *L'enfant bleu*, Actes Sud, 2004
- Bauchau, Henry, *L'écriture à l'écoute*, Actes Sud, 2000
- Bauchau, Henry, *Le présent d'incertitude*, Actes Sud, 2007
- Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La littérature française au présent*, Bordas, 2005
- Amour-Mayeur, Olivier, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, l'Harmattan, 2006
- La revue *Nu(e)*, no.35/2007
- Bauchau, Henry, D., Lionel, *En noir et blanc*, Les chemins de fer, 2007

Duchenne, Geneviève, Dujardin, Vincent, Watthee-Delmotte, Myriam, *Henry Bauchau dans la tournante du XXe siècle*, Le cri, 2008

Ressources électroniques :

<http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/>

http://remue.net/article.php?id_article

CHANGING MEANINGS DUE TO PARTICLE USE (“IN” AND “AT”)

Tatiana IAȚCU

Abstract

The paper deals with changing in meanings that happen when a verb is followed by an adverb, a preposition or an adverb and a preposition. The focus is on verbs followed by the prepositions *in* and *at*. The meaning of the verbs, when they form a compound with a particle, as many linguists prefer to call prepositions and adverbs, can be transparent, when obvious, semi-transparent, when the context intervenes, and opaque, when a foreigner needs a dictionary to decode it.

Keywords: meaning, verb, adverb, context, decoding

Like all cultural systems, languages change over time and can be adapted to particular needs and circumstances. The differences, which can be seen in any language viewed at different periods in its history, reveal the fact of regular, systematic change.

A linguistic study can give unique insights into cultural ‘world view’ and values, and cultural anthropologists would be unable to study and describe the life of many community of people without somehow dealing with language.

New compounds are continually made with words belonging to a settled vocabulary. *Output* and *feedback* are two examples, one representing a British way of prefixing a preposition to a verb, the other an American way of compounding, with a “consequent American flavour”. The order of morphemes in a word is not supposed to vary: *upset* and *set up* are entirely different items.

Traditional grammar was oriented almost exclusively to the written language. This had special consequences for the writing of grammars: it meant that many constructions regularly heard in the language were simply not described because they were not encountered in the written language. That is why we generally do not find phrasal verbs described in grammars written before 1970.

When people learn a language, they are learning how to put words in order, but not by recording which word follows other word. They do it by recording which word category - noun, verb, and so on – follows which other category. The dependencies are very numerous in languages and people use them all the time, often handling several at once – just what a word-chain device cannot do. The most quoted example is: “Daddy, what did you bring that book that I don’t want to be read to out of up for?” By the point at which he utters *read*, the

child has committed himself to holding four dependencies in mind: *to be read* demands *to*, *that book* requires *out of*, *bring* requires *up*, and *what* requires *for*.

In spoken language the speaker frequently sets the norms. In using verbs the speaker plays an essential part: in judging according to a personally set norm and standard, he expresses his own attitude towards an element of the verbal action, aiming at impressing or even influencing his listener or reader. Where the speaker's attitude can be described as positive or negative, we can talk of the speaker's evaluation, which can minimize or maximize the value of the action. This is well illustrated in the verbs denoting *deceiving* and *lying*, for example.

Apart from indicating a moral attitude, speaker's evaluation can also express an aesthetic norm, usually through a negative reaction, particularly with verbs denoting human behaviour, e.g.

The writer Charles Branham popped off in his flat in New York yesterday afternoon. (Euronews Channel, 2002).

There he goes, popping off again! (Speaking in anger, American English)

Through verb usage, a speaker can express sympathy with the agent or, as is more usually the case, detachment and criticism.

Phrasal verbs have been given different names, such as: verb-adverb combinations, verb-adverb groups, two-word verbs, verbal idioms, verbal collocations, separable verbs, phrasal verbs, compound verbs, group verbs, compound forms, merged verbs, verb-phrase, and verbal phrases. Many of the phrasal verbs have been converted into nouns, this phenomenon stretching over a long period of time. For instance, *pop-in* was recorded in 1748, *take-in* was recorded in 1778, *stick-in* was recorded in 1843 and since the second half of the 19th century they began to appear in vocabulary more regularly and frequently.

Frequency rankings can be made for both the verb list and the particle list. Makkai (1967) made a statistics which included particles: *up* has the most occurrences, 177 combinations, of which 103 are idioms; *out* occurs in 155 combinations, of which 69 are idioms; *over* with 108 occurrences including 40 idioms; *again* with 89 occurrences but only one single idiom; *off* with 86 occurrences including 42 idioms. The last in the list is *aback* with one occurrence, which is an idiom *to be taken aback*; *from* and *with* score zero except in combinations where they are the third word, as in *to put up with*.

As far as the verbs are concerned the list is headed by *take* with 37 occurrences, 24 of which are idioms (*take one's life in one's hands*); *come* with 36 occurrences, 19 of which are idioms; *get* also with 36 occurrences of which 17 are idioms, *put* with 35 occurrences, 26 idioms; *run* with 35 occurrences, 19 idioms. Relatively unproductive verbs are *meet*, *present*, *need*, *matter* and *may*.

Makkai does not include *be* in combinations in his statistics, although this is an important verb which has 69 occurrences, out of which 32 have both literal and idiomatic

meanings, 10 have only literal meaning, and 27 only idiomatic meaning. He goes on saying that the most productive verbs are verbs of motion, but the frequency of *get* and *be* contradicts his statement.

The list with verbs that enter different combinations has been increased with polysyllabic verbs, but their frequency of occurrence with the particles decreases dramatically; monosyllabic verbs, either of motion or of state, are more frequent both in literal and idiomatic combinations.

I have chosen “in” and “at” as both of them have a more static meaning. “At” is found in phrasal verbs only as a preposition, “in” both as a preposition and adverb.

Lindkvist (1950) described the uses of “at” as the following:

1. Location in close proximity to an object (*stay at the door*)
2. Location within an area or space or on a surface apprehended as a point. (*at sea*)
3. Relative position (a specific position in a whole – *at the top*)
4. Location close to or within a body, surface or area thought of as being used to serve a certain purpose (*at the stake, at 10, Downing Street*)
5. Motion and direction with verbs expressing motion in the form of a completed action (*place, put, fall, drop, arrive, land*)

The uses of “in”:

1. Enclosure (total or partial) within a body (*in the cupboard; in a corner*)
2. Enclosure within a surface, expanse or area (*in a picture, in the world, in the province*)
3. The qualities or nature of an object (a purely formal function: *He was deaf in one ear.*)
4. Location within or along a line (*in an elliptic orbit*)
5. Relative position (*in the picture's middle; in the S.W.*)
6. Enclosure within a body, surface or area thought of as being used to serve a purpose (*in a mansion; in the Forces; in his chair*)
7. Motion and direction to the interior of a body or surface (neutral transport verbs – *place, put*; compounded with the prefix in-: *include, insert*; movement downwards: *fall, lay*; an act of reaching: *arrive, land, appear*; a vertical movement; verbs of looking and staring)

Although many verbs have more than one meaning, Biber et al. (1999) have found it useful to classify verbs into seven major semantic domains:

1. *Activity verbs* The most common lexical verbs are *make, get, go, give, take, come, use, leave, show, try, buy, work, move, follow, put, pay, bring, meet, and play.*

2. *Communication verbs* The most common lexical verbs are: *say, tell, call, ask, write, talk, speak, thank, describe, claim, offer, and suggest.*

3. *Mental verbs* The most common: *see, know, think, find, want, mean, need, feel, like, hear, remember, believe, read, consider, suppose, listen, love, wonder, understand, and expect.*

4. *Causative verbs or of facilitation* The most common: *help, let, allow, require*

5. *Verbs of simple occurrence* The most common: *become, happen, change, die, grow, develop, and occur*.

6. *Verbs of existence or relationship* The most common: *seem, look, stand, stay, live, appear, include, involve, contain, exist, indicate, and represent*.

7. *Aspectual verbs* The most common: *begin, continue, finish, keep, start, and stop*

According to their survey, the most common lexical verbs are: *say, get, go, know, think, see, make, come, take, want, give, and mean*, of which six are activity verbs: *get, go, make, come, take, and give*; five are mental verbs: *know, think, see, want, and mean* and one is a communication verb: *say*.

Get, in conversation, is the single most common lexical verb in any one register, because it is polymorphous, with a wide range of meanings and grammatical patterns:

- obtaining something;
- moving to or away from something (activity);
- causing something to move (causative);
- causing something to happen (causative);
- changing from one state to another (occurrence);
- understanding something (mental);
- equivalent to the primary verb *have* with a stative meaning.

Although it is relatively rare in most written registers because many of its uses have strong casual overtones, which are avoided by more careful writers of informational prose, it is a verb at hand, as Burgess says:

“Indeed, foreign learner and native speaker alike can get through a great part of the day with only one verb – though a “strong” one – *get*. [...] I get up in the morning, get a bath and a shave, get dressed, get my breakfast, get into the car, get to the office, get down to work, get some coffee at eleven, get lunch at one, get back, get angry, get tired, get home, get into a fight with my wife, get to bed. For some reason, *get* is regarded as vulgar, perhaps because it can make life so easy. (1992: 60)

Besides the main characteristics of *get* shown above, more can be added with the help of the particles with which it forms phrasal verbs. For example, with “at”:

get at (prep)

1. be able to reach (*Don't let the enemy get at our women.*);
2. reach and discover (*It is always difficult to get at the truth.*);
3. be able to work at (*I'd like to get at repainting the house as soon as the weather is suitable.*);
4. *not fml* mean/suggest (*What are you getting at?*);
5. *not fml* attempt to influence sm wrongly, as by paying money or performing favours so as to persuade (*Policemen in this country can't be got at.*);
6. *not fml* scold; repeatedly ask/find fault with (*She's always getting at the children for one thing or the other.*);

7. do sth wrong to sth (*Someone's been getting at my drink, it tastes strange.*);

Other phrasal verbs with *get in* (adv):

1. arrive (*The plane got in early for a change.*);

2. collect (*The government will have to get in more tax money.*);

3. buy a supply of (*We should get some wine in for the party.*);

4. plant (*We must get next year's potatoes in soon while the soil is ready.*);

5. call sm to one's help (*Get the doctor in, I don't like the sound of the child's breathing.*);

6. be able to deliver sth (*Be sure to get your offer in first.*);

7. introduce; say sth esp. by interrupting (*May I get a word in?*)

8. *not fml* take part in (*Alice is always wanting to get in on the act.*);

9. be admitted to a place of education or a competitive group (*Did your son get in?*);

10. be elected (*He was surprised to get in at his first election.*);

11. be able to include (an activity) (*Can you get in another year's study at the university?*)

Heaton (1974) says that much of the confusion associated with phrasal verbs has been caused by failure to distinguish between verb and particle forms (phrasal verbs) and verb and prepositional forms. The mere fact that a verb and a preposition may form a collocation possessing an entirely new meaning is no indication of the formation of a phrasal verb. Whenever a preposition gives a verb a new meaning or causes the verb to assume a secondary or subsidiary meaning it belongs to the verb. Compared with the adverb, prepositions combine less with verbs to form phrasal verbs. For instance, within 441 combinations with *in/into* only 189 form phrasal verbs as prepositions, with the verb only, and 39 phrasal prepositional verbs. The rest of the constructions are formed with *in/into* with the function of adverbs. This can be explained by the fact that the preposition links the verb to the noun phrase that follows and thus gives a clue regarding the meaning.

The construction with a preposition is not as opaque as a construction with an adverb. For example, with *get* the preposition *in* does not form phrasal verbs, just prepositional verbs: *get in* = 1. enter a space (*Get in the car and we'll go for a drive.*); 2. receive sth unwanted in (*Looking up, she got a drop of rain in her eye.*)

Conclusion

Grammarians have concentrated mainly on the written language and they have often failed to see that the spoken language is different from the written until recently. Thus, they have tried to squeeze the spoken language within the limits of the written. It has been even harder for semanticists, for the written language is mostly the narration or the presentation of information or arguments.

This has led to the assumption that meaning is largely concerned with information or with propositions. But the main function of language, especially the spoken language, is not to inform but to communicate.

Abbreviations

Fml - formal

Sm - someone

Sth - something

Esp - especially

REFERENCES:

Biber, Douglas, Johansson, Stig, Leech, Geoffrey, Conrad, Susan, Finegan, Edward (1999)
Longman Grammar of Spoken and Written English. England: Longman

Burgess, A. (1992) *A Mouthful of Air. Language, Languages...Especially English*. New York:
William Morrow and Co., Inc.

Heaton, J. B. (1974) *Prepositions and Adverbial Particles*. Great Britain: Longman Group Ltd.

Lindkvist, K. G. (1950) *Studies on the Local Sense of the Prepositions IN, AT, ON, and TO in
Modern English*. Lund: Berlingska Boktryckeriet

Makkai, A. (1967) "Statistical Aspects of Phrasal Verbs in Modern English" (in *Actes du X-e
Congres International des Linguistes*, Bucarest: 28 Aout-2 Sept. IV, pp. 969-972) Bucharest:
Ed. de l'Academie RSR

THE METAPHOR OF THE CIRCLE IN THE WRITINGS OF NATHANIEL HAWTHORNE AND LIVIU GEORGESCU

Smaranda ȘTEFANOVICI & Cristiana LĂPUȘAN

Abstract

The metaphor of the circle alludes to the way in which the geometrical figure of the circle (which belongs to the mathematical domain) has been perceived in different fields such as literature, literary theory and criticism, philosophy or psychology. The aim of this article is both to illustrate the image of the circle as a metaphor which underlies the writings of Nathaniel Hawthorne and Liviu Georgescu and to point out its universality. Robert Friedman, Gaston Bachelard, Jacques Derrida and Georges Poulet are the names of the literary critics and theorists who studied the problematic of the circle as a metaphor; their theories and approaches help us to support our beliefs related to the status and the metamorphoses of the circle found in the writings of these two authors, especially in the romance *The House of the Seven Gables*, and, in the volume of poems *I Am Not Allowed*, respectively. All in all, our paper is based on the timeless image of the man who passes through life as if he would climb the knots of a spiral in his way from non-identity to self-identity, in order to be redeemed.

Keywords: circle, spiral, ascension, God, man, life, sin, redemption.

Any question finds its answer in what we call *the Big Book*, in other words in the Bible – the place where the man meets God. Therefore, even the *metamorphoses of the circle* can be explained by using two quotations extracted from this writing: “the LORD spoke to you at Horeb out of the midst of the fire” (Deuteronomy 4: 15) and “Do not be unequally yoked with unbelievers. For what partnership has righteousness with lawlessness? Or what fellowship has light with darkness?” (1Corinthians 6: 14); they suggest the two central elements of the metaphor of the circle: the first one – the centre of the circle (*the midst* – the place where God stays) and the second one – its circumference, its evolution (the yoke is made up of two interconnected circles – symbols of man and of woman who are always related to each other).

The circle – the central point is not drawn - has been perceived as a sacred circle hoop, the ancient and universal symbol of unity, wholeness, infinity and feminine power; the circle with a dot – the central point is drawn - has been considered as representing the symbol of masculine force; moreover, their juxtaposition suggests the conjugation of male and female forces, therefore the image of the *round* human being, which blossoms into an (DNA) spiral; a spiral which is the symbol of the cosmic force (according to Carl Jung), the

cycles of time and seasons, of birth, growth, death, and then rebirth cycles of life. And this roundness has been registered clearly into many literary documents.

For illustration, **the central point** of the circle seen in Nathaniel Hawthorne's romance *The House of the Seven Gables* is represented, as the title suggests, by the religious idea of the ancestral sin, of the genetic evil. The house is the symbol of a family or of generations belonging to one family which connotes the idea of something "genetic"// heritable; number seven is associated with the creation of the world – the seven days-, of Man by God; the pyramidal form of the gables put the case that in the human world everything is subordinated to the idea of ascension: human beings have to pass some stages, from the lowest one (from the basis of the pyramid) to the highest one (to the top of the pyramid) in order to touch a common objective (to be the best in one field, to reach redemption, etc.). All in all, this title hints that readers would depart in their adventure, would begin to form Hawthorne's circle by observing the spiral ascension from the genetic evil within one man's evolution in life.

The Circle as Metaphor of Narrative and Cultural Boundaries

- **The Circle of Hawthorne's Glance: *Being is Round***

Robert Friedman in his book on *Hawthorne's Romances: Social Drama and the Metaphor of Geometry* is concerned with the question of how geometric representations become metaphors of narrative and cultural boundaries in Hawthorne's fiction. Indeed, Hawthorne's Puritan explanations of the Bible and the relation of heaven and earth should have manifested through geometric forms. His Puritan ideas added to his transcendentalist ideas and facilitated the naissance of such geometric shapes as the circle, the vortex, or the parallelogram. Geometry has been and remains today a system of forms that assists in our understanding of the world around us. It also helped the ambiguous and ambivalent Hawthorne in his attempt to reconcile past and present, time and space, head and heart, heaven and earth, etc. "without impairment of either" (Miller, qtd. in Friedman 11).

Individuals are seen as circles or "spheres" that are in direct communication with each other through the same divine substance that is God and through sympathy that is understanding. Hawthorne's characters are shapers of his artistic vision. As human being we can understand the world only when we love and aspire. Each individual sphere is divided into a visible/outward sphere and an invisible/inward sphere. The inward sphere is the meeting place of all dual forces (material/spiritual, light/dark, etc.). Each man has his own way of looking at things. Everything is interpretable differently. The more circles we build

around us through experimentation, the more we climb up the spiral towards moral perfection. The circle image (in which the beginning coincides with the end) is used by Hawthorne to demonstrate his obsession with circularity, to come round to the beginning. The final whole circle/sphere arises, through sympathy, from the final meanings (smaller concentric circles) of individual spheres.

“Being is round,” says Bachelard (1964). Derrida adds the initial and final immateriality or lack of meaning to this life circle: “We come from nothing and return to nothing. From the darkness of the womb to the darkness of the tomb (1987). Hence, the center of the circle is dark, opaque. Within the sphere, the characters’ lives are like open circles or spirals. They follow an ascending and descending spiral in their quest/journey for self-identity. There is a continuous fluctuation between the outward circle and the inward circle and a permanent correspondence between object and subject in these circles. While not believing in human perfection, unlike Emerson, who was an advocate of 19th c American individualism, Hawthorne believed in the existence and connection with nature.

- **Hawthorne’s *Cogito*: The Split between the Eye and the Gaze**

Jacques Lacan remarked that “I see only from one point, but in my existence I am looked at from all sides” (1978). This division between the inner SELF (the eye) and the OTHER (the gaze) stands at the core of Hawthorne’s artistic vision. Every universal truth implies other truth. The viewer becomes a transparent ball. The viewer’s eye thus is the first circle. He starts being seen by several gazers, from a multitude of angles, from the circumference of the circle. Each individual gaze might function as a mirror and completes the portrait of the viewer and contributes to his self-awareness and identity, i.e. fulfills the whole sphere.

The circle frames Hawthorne’s vision and it is a symbol of boundary and transgression. A transcendentalist himself, Hawthorne was familiar with Emerson’s interpretation of the circle. Emerson saw nature as a transparent ball with no fixtures and no permanence. Man refuses enclosures or limitations as well. There is a continuous movement, clash, overlap and balance if we appeal to our consciousness, i.e. the abode of moral truth. Therefore, there is no pure virtue or evil. Throughout his life, man experiments endlessly. Every man wants to open new doors, believes in greater possibilities. He refuses to submit to generalizations and believes in the power of self-discovery. There is no end in nature but every end is a beginning. There will always be good and evil, dark and light, sunrise and sunset.

The life of a man is seen as a self-evolving circle, which from a ring imperceptibly small, rushes on all sides outwards to new and larger circles and that without end. There is no end in nature, but every end is a beginning. The heart refuses to be imprisoned; we have

no enclosing walls, no circumference. We all stand waiting, empty, knowing that we can be full. Men cease to interest us when we find their limitations. The only valuable thing is not to submit to generalizations, to believe in the power of self-discovery. This eternal search for perfection is what man tries to encompass with both hands but which he can never do, i.e. attain full-circle circumference. This symbolizes the unreachable moral truth. Our incessant desire, as human beings, is to draw newer and larger circles around us, to do something without knowing how and why. “A man never rises so high as when he knows not wither he is going,” said Oliver Cromwell.

- **The Ascending Spiral Curve in *The House of the Seven Gables***

Hawthorne’s journey starts and ends on a threshold within the Puritan community. In *The House of the Seven Gables*, the threshold is the house itself. Clifford and Hepzibah are two brothers, nicknamed “the two owls” because of being enclosed in a circle of seclusion with few people who dare to cross the threshold of their house. They freeze their world into this small domestic circle which they are afraid to leave. They shield in a way from the mockery of a moralistic and cold society. The story retells their travel in a circle (instead of a straight line), away from and back to the house. Hawthorne’s spiraled vision views man as a sinful creature that can climb up the life spiral and achieve self-identity through love and educational function of sin. Clifford and Hepzibah try to fulfill their circle through love. “There is nothing but love, here, Clifford,” she added – “nothing but love! You are at home”, says Hepzibah on her brother’s return home. (111)

The significance of the ascending spiral curve as a sign and symbolic image is drawn attention to by situating Clifford’s speech at the climax of the romance. Clifford and Hepzibah are irresistibly drawn to the railroad in their flight from the house, and Hawthorne suggests that the railroad acts as an agent of fate in drawing them out of the dead past of the house into the living present that is mobile and dynamic as the railroad. By getting on the train they make the contact with “the great current of human life” (272) that had been so attractive, and fearful to Clifford. However, dislocation results from the perspective of the railroad: “Everything was *unfixed* from its age-long rest, and moving at whirlwind speed in a direction opposite to their own” (273, emphasis mine). Clifford’s sensitive nature responds to the animation of life on the train but Hepzibah cannot escape from the house. Clifford is capable of trying to run from the past (the house) and evil (the death of the Judge) but he has no sense of a goal or an objective. He is merely running without a purpose or direction. However, he tells his sister that he is not mad and that “for the first time in thirty years [his] thoughts gush up and find words ready for them”. “I must talk, and I will!” he concludes. (266). He feels free to experiment, to build a new circle around his so far bare existence: “We can dance now! We can sing, laugh, play, do what we will” (266). He is as “transparent as the water from Maule’s well” (283), ready to experiment. “He would hardly be restrained

from plunging into the surging stream of human sympathies... he required to take a deep, deep plunge into the ocean of human life, and to sink down and be covered by its profoundness, and then to emerge, sobered, invigorated, restored to the world and to himself". (174, 175) He starts climbing up the ascending spiral curve.

The wildness of his reactions and the hopelessness of his situation become obvious when Clifford begins to discuss the advantages of a nomadic way of life. He argues that life on a train is preferable to life in a house because it is consistent with his view of history and with man's natural (prehistoric) way of life. Man is in motion both because progress (following the path of a spiral curve rather than a straight line) is inevitable and because wandering from place to place is natural. With the invention of the train all the disadvantages of a nomadic way of life are removed, so man will resume his wandering. "You are aware, my dear sir [he says], you must have observed it in your own experience – that all human progress is in a *circle*; or, to use a more accurate and beautiful figure, in an *ascending spiral curve*. While we fancy ourselves going straight forward, and attaining, at every step, an entirely new position of affairs, we do actually return to something long ago tried and abandoned, but which we now find etherealized, refined, and perfected to its ideal. The past is but a coarse and sensual prophecy of the present and the future." (276, emphasis mine) Significantly, when Clifford and Hepzibah leave the train, the revolutionary ideas are forgotten and Clifford is once again a sick old man dependent on his incompetent sister. Shivering from head to foot, he asks Hepzibah to take the lead as she used to do before. Being is round. The end is the beginning transformed; life is an ascending spiral curve. They make the full circle and return from where they have left: the House. Clifford is again "an elderly personage", "trying to grapple with the present scene", "a material ghost", as he is introduced to us in the first pages of the book (108, 109, 110). He admits failure with deep sadness: "It cannot be, Hepzibah! – it is too late ... We are ghosts! We have no right among human beings – no right anywhere but in this old house..." (178).

The circumference of the circle which underlies Liviu Georgescu's volume of poems "I Am Not Allowed" (translation mine) is represented by the eternal couple of antonyms life-death, in fact by the spiral image of man passing through life, from his birth – with the ancestral sin – to his death. *I Am Not Allowed*: What? To step inside Heaven; When? After death; Why? Because I could not be exempted from sinning. On the whole, Georgescu departs from the gospel truth that we are born with the ancestral sin and it is our choice to get rid of it or not. Therefore, our salvation depends on the intensity of our will, of our ambition to live in Heaven, near God. Unfortunately it seems that we do not find the necessary strength to do this.

The Circle as Metaphor of the Divine Interdiction

• Georgescu's Circle: *The Black Apples Slither through the White Dust*

(translation mine)

The autumn of 2008 invited the readers of contemporary Romanian literature to taste from the new volume of poems written by Liviu Georgescu and entitled "I Am Not Allowed" (translation mine). One idea: life seen from a religious perspective, from Genesis to death; one pun: the paradox in parallel with the dichotomy and the antinomy (space vs. time, transitory vs. infinite, sin vs. freedom, white vs. black, belief vs. reality, real vs. ideal, Ego vs. Alter-ego); one artistic vision/ matrix of thinking: the geometrical shape of the circle – this is a short summary of Georgescu's volume of poems.

The last feature is the one which activates the reading of the texts most. This happens due to its shape, represented by the circle seen either as a geometrical shape, or as a constituent form of a sphere or a spiral. Irrespective of its posture, the circle can be found, on the one hand, as a spatial and temporal figure inside the texts and, on the other hand, as a technique of structuring the volume.

Firstly, "*the eternal roundness – a flower touches you finger and denudes itself into the memory, blurs the calico*" (11, translation mine) - shows "*How we are: life is based on a circular twirl*" of the transformation (47, translation mine), through which passes any "*Phoenix bird redounding upon the history's horologes*" (58, translation mine) in a "*Quantic Rhythm II*" (62, translation mine). All in all, the universe and everything it integrates, material or immaterial, concrete or abstract, is created according to the shape of the circle, whose extension and stratification lead to a spiral; this spiral is "made" by the human being who is searching for and is trying to set his own identity.

The collocation (re)found in many poems ("Steps in Ambush", "Through Endless Snows the Red Armies" – translation mine) "the black apples slither through the white dust" (translation mine) encompasses the key of Georgescu's coiled vision: born with the ancestor sin, the man is given the chance to purify himself through the mystery of the saint baptism; he *slithers*, he climbs the spiral of life in his way towards salvation, but it depends only on himself to what extent he would reach it. There is a kind of *anabasis* of the bewilderment, of the conscious and unconscious at the same time, which occurs in an alert rhythm. From this ascension only the powerful ones can carry the day safe and sound and nobody is *allowed* to back out.

Secondly, the round structure of the volume represents another argument which endorses the hypothesis according to which the artistic vision of the poet departs from the hypostases of the circle. By "Near Away" (translation mine) Georgescu opens his volume

bluntly, beginning directly to configure his *plan* along with the first poem: he involves his readers in the unfolding of the movie of his life, displayed as clearly as it may be and having an end written after the bacovian “Lake Dwelling” (translation mine); the final poem catches up the two tonalities in which there is written this “I Am Not Allowed”: either clear/ concise or enciphered. This option of the author is meant to explain *the cycle of sacrifice* or the cycle of life, because life often forces us to make sacrifices in favor of something else, i.e. to make a choice.

- **Georgescu’s *Cogito: We Escape on the Spirals from all Sides*** (translation mine)

All these terms we have already talked about in order to describe Georgescu’s latest volume of poems (the circle – as a geometrical form or part of a spiral -, God and man as a human being seen in his own evolution from non-identity to identity) are also the key terms of Georges Poulet’s theory on human and literary experience entitled *The Metamorphoses of the Circle*. Starting with the Middle Ages and ending with the Modern Epoch, he illustrates how the figure of the circle can be applied to the idea of divinity, to a writer’s conscience and to his writings. Poulet explains that, from one point of view, the centre of the circle takes in the divine unity, from which radiate all its energies, and its circumference symbolizes the eternity of the divinity, which incorporates the Creation; then, he shows that, from another point of view, the centre of the circle can be considered as being formed by the Ego, which enlarges towards the periphery of the circle and determines its circumference. This Ego is strictly related to the author’s *cogito*; this is the place where any literary writing finds its origin, literature being seen as a form of the conscience. Due to the fact that its matrix is represented by the circle, the events narrated by the author would begin from a central point – identified with the author’s *cogito* and where God lies – and would undertake the shape of the evolution of this point: the circle.

Liviu Georgescu starts from the pre-established idea of God’s existence as a creator (this idea is representing the centre of the circle), of whose credibility he is firmly convinced, and keeps an eye on the manifestation of creation, of man (on how the central point dilates and determines the circumference of the circle). All this time he is helped by autobiographical elements. Practically, the poet observes what Christianity presumes: to believe and not to doubt something you cannot see, but you can feel. It is highly important to remark that, in Georgescu’s case, the circumference is the one which interests most, the manner in which it “evolves/ develops” the central point and less the centrality; in other words, the poet is more interested in what man does during his earthly life in order to exempt himself from sinning and to be accepted in Heaven and less interested in the meaning of the dichotomy between God and the ancestral sin.

The evolution in space of the central point of the circle shapes the emergence of the spiral. This shape fits Liviu Georgescu's writings due to the paradox it presumes (it has already been pointed out that the poet often makes use of this trope): as a 3D image it allows the view of the two parallel points – the one from which the sector starts and the one in which the circle closes; in plane its two parallel points become superposed. *De facto*, we deal with the points that bound one stage of the human life (the equivalent of one knot of the spiral); the first one represents the starting point (i.e. the point of man's non-identity; man as a sinner who has to reach redemption) and the second one shows to what extent the man has advanced in developing his own personality (i.e. in configuring and finding his self-identity; in touching redemption).

Therefore, the circle is perceived as a perspective and not as an object, as being related to the spatial and temporal coordinates of the human life (depending on man's perception) and not as ready-made categories. This perspective belongs to the one who grows from the paradoxical central point (the point of both the unitary/ indivisible and infinite God); he is not a no account man, but the Ego itself ("Who Am I" alias *Who are we*). In fact, for Liviu Georgescu, any creation is preceded and generated by the manifestation of the *cogito*; thus, the circle - as a mental construction – becomes, according to Poulet's statement, *an image of the subjective conscience*. Again, it is important to notice that the artist does not insist upon the circle as a form, but on the circle existing in a continuous formation; therefore, each text whose substratum is represented by the figure of the circle is centered on presenting the expansion modalities of the circle and the genesis of the circumference, which leads to the configuration of a circle.

- **Georgescu' s *Ambush:If You Have Faith, You Can Step on Waters***
(translation mine)

The geometrical paradox of the circle is illustrated in the poem "Steps in Ambush" (88, translation mine), which shapes the biggest knot of the life spiral: the knot of passing through life itself. Starting from the collocation of the black apples which slither through the white dust, Liviu Georgescu attributes for its evolution the thicket and "the guileful laugh" (translation mine), alongside "the beasts' grass" to the rolling new "places" (translation mine). Thus, he points out both the stiff ascent which man must get over (like Jesus' way to Golgotha) and the duality of life – compromise between purity and sin; created and arrived on the Earth as supreme human being – something extraordinary -,man sacrifices this quality because of the ancestral sin, becoming evanescent, fragile, lightsome, in other words a "black butterfly" (translation mine); yet he tries to survive, but his limitation in space and time, imposed by the Creator, has its say, so that even the thing which provides and sustains life cannot save him from being a "fugitive", because its nature is itself transitory (the pistil contains a limited quantity of sap). From a fragile butterfly man becomes a weighty pile, as

he cannot resist the earthy temptations inviting him to sin. He “bounds” in loneliness, the principle according to which Eve was created - to destroy Adam’s solitariness -, a principle of birth and of creation, being totally destroyed.

There must be remarked the point of immateriality from which the knot of man’s life starts – the sin – and the terminal dominated by the same feature: incorporeality, only that it is the result of the creation and not its embryo. In fact, everything starts from the central point – represented by the idea of divinity and sin –, *the sharp point*, which expands itself (it becomes related to the idea of man trying to reach redemption) and manages to describe the circle (of life) as a knot of a spiral seen in space (being always coordinated by the Creator). This principle of the spiral also represents Liviu Georgescu’s *forma mentis*. Hence, the readers light upon “*a self-portrait made from steps in ambush*” (88, translation mine).

To Conclude with ...

If the character is strong, his soul, his inner self is strong as well and will thus reject any attempts to be stopped and imprisoned. His inner circle/self will always tend towards expanding into newer and larger circles, facing new circular waves of circumstances. The higher these waves/trials the more force and moral truth the character will have. Every man thus builds circles on another’s side trying to connect through sympathy. Each new beginning and ending is marked by immateriality, darkness, lack of meaning. In Hawthorne’s case, just like in Georgescu’s case, what matters is the circumference (the gaze) and not the center of the circle, the inner self (the eye). It is more important to be seen and less to see. The gazers found on the orbit of the circle can have a more comprehensive glance and thus can complete the portrait, giving it consistence, materiality, meaning, only to build a new circle and start a new ascending spiral journey towards another circle in a continuous overplay of shadows (immateriality) and lights (meaning).

Hawthorne insists upon the circular or compensatory character of every human action. Every action can be better in performance. The only human sin is limitation, giving up searching. And searching means opting for something while renouncing something else. Hawthorne, like Georgescu, insists thus on the image of the circle as an ongoing process of formation, of adding to the incipient small circle and does not see it not as a static geometric shape.

“Who am I” or *Who are we* – this is the question to which Nathaniel Hawthorne and Liviu Georgescu try to find different answers in the film of the irreversible history. By approaching the history as a continuous circular movement, they find the key to the two interdictions: “I am NOT allowed” in Heaven; the black of the *mud* and *apples* is too intense

to let the white of the *marble* and *dust* to replace it; the grey that results is too impure to stand on a high level and to hold out the hope. Therefore, we *escape on the spirals*, pillared by *the seven gables*, through a hybrid form of faith, which will never touch purity. At the same time, instead of evolving and becoming authentic butterflies, we involve, we deepen into the dirtiness of the clay; instead of arising higher to the point that closes up a circle up against the new starting one – pointing out their parallelism – we remain on the lowest level, so that the 3D spiral becomes equivalent to the plane one. All in all, God offers us all the beauty of the human world, but unfortunately we refuse the beauty in favor of the ugliness; we are given the chance to be redeemed, but we choose to sin over and over again, thinking that we have one life (thus, we follow the saying *carpe diem*) and forgetting that this is an earthy/ evanescent life and we are offered a heavenly/ an eternal one.

WORKS CITED:

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press Books, 1994.
- Derrida, Jacques. *Psyche. Inventions of the Other*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Friedman, Robert. *Hawthorne's Romances: Social Drama and the Metaphor of Geometry*. Amsterdam: OPA, 2000.
- Georgescu, Liviu. *Nu am voie*. Pitești: Paralela 45 Publishing House, 2008.
- Hawthorne, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. New York et al: Scholastic Magazines, Inc., 1965.
- Miller, Jacques-Alain (ed.). "The Split between the Eye and the Gaze" in *The Seminars of Jacques Lacan. Book XI*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1998.
- Poulet, Georges. *Metamorfozele cercului*. Bucharest: Univers Publishing House, 1987.

KARAGÖZ: MASTER OF WORDS, PUPPET OF SHADOWS

Paulette DELLIOS

Abstract

This article aims to explore the manifold contributions of Karagöz – the illiterate anti-hero of Ottoman shadow theatre – to language creativity. Customarily, shadow theatre is subsumed in the fields of folklore studies or theatre studies, but this discussion shifts Karagöz into the linguistic limelight.

Keywords: shadow theatre, ottoman, folklore, linguistics, puppetry

Introduction: Moving shadows

Karagöz (literally 'black-eyed') refers to the main protagonist of Turkish shadow theatre and the shadow theatre itself. The ancestry of this technique of puppetry – using two-dimensional leather cut-out figures to cast shadows upon a screen – still generates scholarly debate, but most commentators agree that shadow theatre was established in Turkey in the sixteenth century (see And 1984: 127; Fan Pen Chen 2003: 39; Takkaç & Dinç 2005: 1).

Subsequently, Karagöz followed the territorial expansion and cultural penetration of the Ottoman Empire. Karagöz left his footprint (and often a corrupted cognomen) in the Arab and north African lands: Iran, Syria, Egypt, Tunisia, Algeria, and Morocco (known variously as Aragoz, Karakus, Garagousse, Caragousse). He also moved into the Balkan region: Greece (Karaghiozis), the former Yugoslavia (Karadžoz), Bulgaria, and Romania (see And 1984: 132; Danforth 1983: 281; Fan Pen Chen 2003: 39; Gorvett 2004: 62-63).

The diffusion of shadow theatre throughout the Ottoman Empire was assisted by the spread of coffee-houses (Öztürk 2006: 294). Although there were Ottoman court puppeteers who performed for the entertainment of the sultan and the aristocracy, it was in the local coffee-houses that Karagöz reigned and garnered a widespread following.

Words behind shadows

The Karagöz puppeteer had exceptional talents: he (since, puppeteers were invariably male) worked from memory – there were no scripts; he operated all the puppets single-handedly; and he spoke all the different voices, dialects, and accents (representing as stereotypes the diverse inhabitants of the Ottoman Empire). The comic core of Karagöz was a combination of slapstick humour and inventive language, expressed through double

entendre, wordplay and the burlesque. The puppeteer's vast linguistic repertoire, according to Metin And (1979: 65-67), included the following:

... verbal gags ... nonsensical cross-talk ... different dialects and ... defects of speech ... puns ... play upon words ... rhetorical embellishment, comic elegant diction ... verbal juggling ... semantic speculation ... ludicrous contrast in meaning ... speech defects ... quasi-meaningless sounds ... verbal anarchy, a confusion of non-words, and empty phrases ... malapropism ... cacophonies, hyperboles, garrulity, bombast ... learned twaddle, and ... gibberish.

Much could be conveyed through this "verbal anarchy", for amusement was not the sole intent behind performances. Ottoman shadow theatre flourished in the coffee-houses, and in this socio-cultural milieu it was a vehicle of political satire in which nothing and no one was immune to criticism – neither high officials, grand viziers, nor the sultan himself (And 1984: 131-132).

Performances, characterised by political lampooning, ribald humour, and sexual banter appealed to the subaltern classes (Öztürk 2006: 292, 298), for they could identify with the anti-hero Karagöz, who was portrayed as uncouth, unemployed, and illiterate. Though he was an amusing buffoon, he was also a resourceful rascal and a talented trickster. For example, in the scenario 'The Public Scribe', the illiterate Karagöz finds employment as a public scribe in a haunted shop; in 'The Poetry Contest', Karagöz emerges the winner by dint of his violence and impudence (see And 1984: 131).

A pair of shadows

Karagöz is frequently described as the representative or voice of the common people (Öztürk 2006: 294; Takkaç & Dinç 2005: 4) yet, in fact, he was highly uncommon. Outrageous and outlandish, he was bound by no rules, neither in conduct nor in language. As Kırılı reveals:

Even when there is no political theme or figure, the performance has a subversive political character which expresses itself symbolically in the deliberate violation of officially held cultural norms, values, and *linguistic codes* (quoted in Öztürk 2006: 296, emphasis mine).

In order to fully appreciate the linguistic licence of Karagöz, it is necessary to introduce the other main protagonist, Hacivat, who is Karagöz's companion or, more appropriately, his foil. Whilst Karagöz is impetuous, crude and uneducated, an outspoken layman, who speaks rough Turkish, the character of Hacivat is depicted as his polar opposite. Hacivat is reflective and "superficially erudite" (And 1984: 129). Hacivat aspires to be viewed as an Ottoman gentleman; pompous and pretentious, he imitates Ottoman Turkish (Turkish intermixed with Persian and Arabic) in a flowery form, which is largely unintelligible to Karagöz. The verbal exchanges between these two main characters (and the inherent misinterpretations, misunderstandings and mishaps) were a source of much hilarity.

Lewis (1999: 8) underlines that ordinary people were baffled by the Ottoman language – a medium of literary expression and a tool of the administrative elite –but humour was their ally, as was Karagöz who spoke a language they could comprehend, and who was so adept at mocking the speech patterns of the higher classes.

The scenario known as 'The Swing' provides an illustration of the language gulf between the Turkish-speaking Karagöz and Hacivat with his exaggerated Ottoman phraseology. Lewis (1999: 8) prefaces their dialogue:

... Karagöz keeps hitting Hacivat. Hacivat asks him why, but receives only nonsensical answers ... Eventually he asks ... 'What is your ultimate object in hitting me?' To which Karagöz replies ... 'The turncoat at Aksaray is your father'. ... A rough English parallel would be, 'Explain your bellicose attitude.'—'How do I know why he chewed my billy-goat's hat?'

The subversive attributes of Karagöz theatre have been amply documented, (see for example, Öztürk 2006; Smith 2004), but the subversion of language has received less attention. An exception is Kudret, who states:

... words and names are coined and the language, freed from its logical bonds, is directed towards the 'meaningless' and the 'absurd', and, thus, language, which is supposed to be a means of communication among people, becomes an independent entity in itself (quoted in Özdoğru 2002: 867).

This linguistic liberty was a definitive characteristic of Karagöz theatre, where shadows spoke and meanings held no privileged position. Moreover, as glimpsed in the scenarios of 'The Scribe' and 'The Poetry Contest', the power of words could be subverted by the powerless.

Dark shadows fall

In the late nineteenth century the previously unbridled Karagöz theatre became subject to censorship: its sexual and political content was sanitised to some extent but, as Öztürk (2006: 298) observes, what had earlier been explicit then became communicated by metaphorical means.

The most dramatic change to Karagöz theatre and the character of Karagöz himself occurred after the establishment of the Republic of Turkey in 1923. Shadow theatre was enlisted to play its part in the modernisation process of the new Republic. Karagöz performances were held in government-run community centres, where scripted Karagöz plays were contrived in order to promote government policies and ideologies (see Öztürk 2006: 299-303).

In this new role Karagöz became a reformed character, a transformation accelerated by language reforms introduced in the late 1820s and early 1930s. The first reform was in 1828 when the alphabet was Latinised; in the early 1930s vocabulary was scrutinised:

thousands of Arabic and Persian words were expunged from the Turkish language (for details, see Aytürk 2008; Lewis 1999). The metamorphosis of Karagöz is eloquently expressed by Öztürk (2006: 304), whose comments merit full inclusion:

When Hacivat spoke in Arabic during the Ottoman Empire, the coffeehouse clientele laughed because his language belonged to the palace. Karagöz, the person who represented the ordinary person, could not understand what Hacivat said. The duty of defending the status quo was given to Hacivat in the traditional play, and in Karagöz viewers laughed at but acknowledged their inferior status. In the modern [Republican] play, Hacivat fell behind the language revolution. Suddenly the duty of linguistic status quo is the responsibility of Karagöz, for the new state adopted Karagöz and his language as part of its revolution... By the end of the play Karagöz's efforts to get Hacivat to speak in Turkish, purified and modernized by language reform, succeed—even Hacivat joins language reform! Their roles have been reversed.

Thus, the foul-mouthed, anarchic, anti-authority figure of the Ottoman past is remodelled into an upright Turkish citizen, who becomes the mouthpiece – literally – of authority. This symbolic inversion, whereby a symbol of the powerless was appropriated and reshaped into a symbol of the powerful, sapped the potency of Karagöz theatre. The reformers of the Republic probably hastened the demise of shadow theatre, a demise which was already inevitable, given the new and competing forms of mass entertainment which emerged in the second half of the twentieth century.

Karagöz lingers into the twenty-first century, but as a shadow of his former self. The puppet masters have dwindled; performances are infrequent, limited to special events, tourism promotion, or attempts at cultural revival. Karagöz is now a kind of folkloric fossil. No longer the voice of the commoners in the Ottoman Empire, no longer the voice of the early Republic, he has become voiceless.

Conclusion: Out of the shadows

Nevertheless, he still gives voice to some lexical victories. In Turkish the noun *karagözlük* means tomfoolery or comical behaviour; the compound term *karagözlük etmek* expresses the idea of amusing others with comic imitations; and *karagöz oynamak* means to do something comical. Thus, one aspect of Karagöz's identity has remained intact in Turkey, as it has elsewhere. For instance, 'Karaghiozis' in Greek is not only the name of the shadow theatre and its principal figure, but also a metaphor for someone who is a comedian, or is deemed to be ridiculous or carnivalesque. Similarly, in Romania the word *caraghios* owes its etymology to Karagöz (Morison, 1941: 247), and once again it carries the same spectrum of meanings: funny, amusing, comical or ridiculous.

The character Karagöz was uneducated and illiterate, but his creative manipulation of language remains unsurpassed, and perhaps the most apt tribute is a phrase which is still

current in contemporary Turkey, and which brings Karagöz and Hacivat out of the shadows. The expression 'Karagöz and Hacivat' is invoked to describe a conversation of mutual incomprehension, in the nature of 'your bellicose attitude' and 'my billy-goat's hat'. At such times, Karagöz, master of words and puppet of shadows, is remembered for his madcap escapades and his articulate mastery of the inarticulate.

BIBLIOGRAPHY

- And, M. 1979, *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*, Dost, Istanbul.
- And, M. 1984, 'Karagöz', in *McGraw-Hill Encyclopaedia of World Drama: An International Reference Work in 5 Volumes*, 2nd edn, ed. S. Hochman, Verlag für die Deutsche Wirtschaft AG, Bonn, pp. 127-132.
- Aytürk, I. 2008, 'The First Episode of Language Reform in Republican Turkey: The Language Council from 1926 to 1931', *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18: 275-293.
- Danforth, L.M. 1983, 'Tradition and Change in Greek Shadow Theatre', *The Journal of American Folklore*, 96(381): 281-309.
- Fan Pen Chen, F. 2003, 'Shadow Theatres of the World', *Asian Folklore Studies*, 62(1): 25-64.
- Gorvett, J. 2004, 'The Shadow Puppetry of Karagöz', *Middle East*, 348: 62-63.
- Lewis, G. 1999, *The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success*, Oxford University Press, Oxford.
- Morison, W.A. 1941, 'Some Aspects on the Non-Slav Element in Serbo-Croat', *Slavonic Year-Book*, American Series, vol. 1: 239-250.
- Özdoğru, N. 2002, 'Turkey', in *The Reader's Encyclopaedia of World Drama*, eds J. Gassner & E. Quinn, Dover Publications, Mineola, pp. 865-877.
- Öztürk, S. 2006, 'Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945)', *Asian Theatre Journal*, 23(2): 292-313.
- Smith, J. 2004, 'Karagöz and Hacivat: Projections of Subversion and Conformance', *Asian Theatre Journal*, 21 (2): 187-193.
- Takkaç, M. & Dinç, K.A., 2005, 'Educational and Critical Dimensions in Turkish Shadow Theatre', *Applied Theatre Researcher*, No. 6, pp. 1-7, retrieved 6 Feb. 2009, <http://www.griffith.edu.au/centre/cpci/atr/journal/volume6_article1.htm>

THE IDEOLO(MA)GICAL MIRROR

Dan H. POPESCU & Liliana TRUȚĂ

Abstract

The paper intends to reveal the ways in which the great American writers of the first half of the 20th Century were perceived and promoted in the cultural press in Romania, with a slight focus on Hemingway and Faulkner, during the communist years. We have also included some articles written in Hungarian in order to have a more comprehensive picture of the reception phenomenon.

Keywords: communism, cultural reception, translation, hermeneutics, politics

The starting point of our research happened to be a course in American literature that was going to be taught for our 3rd year students at Partium Christian University in Oradea. After having checked the information one could find in literary histories, monographies, critical studies and other sources required for such an adventure, we came to the conclusion that something more challenging could also be accomplished: a study in the reception of the writers we had in mind, the manner the most influential of them have been culturally translated during the (frozen?) years of the *Ancien Régime*.

We felt it as a tribute we had to the writers and their agents – translators and critics as well, many times confined to the prison-bars of the *langue de bois*. A tribute to those publications that had helped us to shape – during our first thirty/or twenty years of life, spent before December 1989 – our vision and our approach in the realm of American literature. We were aware that the discourse we wanted to deal with was a meta-discourse belonging to intermediaries and acting as an interface; revealing the strengths and the weaknesses of such a discourse would mean taking into account the special historical circumstances related to the idea of censorship. And that, of course, was going to raise expectations, anticipations, surprises and frustrations of the type Wolfgang Iser wrote about in the last chapter of his seminal book (Iser 274-294);

The process is virtually hermeneutic. The text provokes certain expectations which in turn we project onto the text in such a way that we reduce the polysemantic possibilities to a single interpretation in keeping with the expectations aroused, thus extracting an individual, configurative meaning. The polysemantic nature of the text and the illusion-making of the reader are opposed factors. (Iser 285)

We had to settle some landmarks and Ceausescu's coming to power in 1964 is an extremely important one. Four years after that date might have given us a significant temporal frame, 1968 being the year of both the Russian invasion of Czechoslovakia and of the students' revolt in Paris. (1) We tried to restrict our approach to writers belonging to the so-called *Lost generation*, but the scarcity of references we were able to find, in *Bibliografia R. S. R./The Bibliography of the Socialist Republic of Romania* – unfortunately, this providential tool, including entries for all books and articles published in those years, doesn't have a digital form yet (2) – compelled us to make room for at least two other outstanding figures, William Faulkner and John Steinbeck, who seemed to have shared the feelings of despair, depression and anger that were present in the works of Hemingway, Dos Passos or Fitzgerald.

As regarding the last three, one of the things that puzzled us, for instance, was the enormous, yet understandable, disproportion between the twenty-five entries for Hemingway and only one, just one, for Dos Passos. For Dos Passos was as great a writer as Hemingway. But in 1928 he went to Russia in order to study the socialist system. Although a social revolutionary himself, his views on communism started to change. André Gide also visited the Soviet Union in the '30s. And he became disillusioned, too.

Has Hemingway ever visited Russia? According to one of the entries, an article published in *Contemporanul/The Contemporary*, on the 23rd of October 1959, the Romanian readers could have at their disposal the letter sent by Hemingway to *Literaturnaja gazeta/The Literary Gazette*, a Russian publication, with regard to his (intended?) visit. But did he finally make it to Russia? He surely made it to other countries and mainly to Spain. Many times for a corrida and four times for the Civil War.

It was during the Spanish Civil War that Hemingway broke his friendship with Dos Passos. The latter dared to report on the atrocities of the radicalized Republicans whom Hemingway favored. Papa's willingness to submit his name to Stalinist propaganda also disturbed Dos Passos. No wonder the Romanian cultural press, perhaps still under the influence of the Soviet cultural press, and of other institutions as well, more or less occult, made the author of *U. S. A.* trilogy almost invisible to Romanian readers. We would anticipate the reaction of official authorities in the communist countries against dissident writers and achieve the frustration engendered by the "translation" of this reaction in the cultural press.

Consequently, we abandon the frustrating object and return to blind impulse activity. On the other hand, surprise merely causes a temporary cessation of the exploratory phase of the experience, and a recourse to intense contemplation and scrutiny. (Iser 287) (3)

Our contemplation and scrutiny went to the several categories the published materials fell into. The translations seemed to be more or less accurate, but those who are in the trenches of such a linguistic war know that things are far from merciful. *Nobody Ever Dies* by Hemingway, for instance, was turned into *Educația revoluționară/Revolutionary Education*. And the

first Romanian translation for Faulkner's *The Mansion* was *Vila/The Villa*, a little bit far from the proper Romanian equivalent, *Conacul*, which made its way out a few years later. And the Hungarian translation for *Light in August* was *Megszületik augusztusban*, which is in fact *Born in August*.

Not seldom we came across second-hand translations, as the one we identified in *Tribuna/The Tribune* 12 (21st March, 1959). In what is apparently an interview taken from *Books and Bokman*, Faulkner's words sound odd in their Romanian version: "I *used to live* in New Orleans", not an easy life, from the way it was depicted, "[...] And *then I have just met* Sherwood Anderson"(4) The mystery came to a solution when, at the end of the article, we found out that it had been reproduced from *Inostrannaia literatura*. But this *traduttore-tradittore* issue will probably become the focus of another study, a horizontal/comparative one.

With the interviews – taken by journalists, fellow-writers, etc. – we sometimes had the feeling of a continuous adjustment of the writers' statements, as if the same material was republished every other decade. "Life wasn't expensive in New Orleans and all I wanted was a place where I could sleep, some food, tobacco, and whisky." This statement is part of an interview published after Faulkner's death, an event that, according to the introductory note in *Secolul 20/The 20th Century* 8 (August 1962), engendered the publication of a lot of articles all over the world.

When asked about the most influential books for his literary career, Faulkner mentioned James Joyce's *Ulysses*. A few years later, in another interview published in a Romanian cultural magazine, Faulkner's statement was "enriched" with the remark that one should approach *Ulysses* with the faith of a believer. And last, but not least, in another version, we could read about the faith one should approach *The Bible*. We may consider a new formula for this kind of layering and topping, such as "interview in palimpsest", which may again become the focus of another comparative study. For it is not only about what the writers say, but also what their "interlocutors" were willing or *allowed* to convey.

In the oscillation between consistency and "alien associations," between involvement in and observation of the illusion, the reader is bound to conduct his own balancing operation, and it is this that forms the esthetic experience offered by the literary text. However, if the reader were to achieve a balance, obviously he would then no longer be engaged in the process of establishing and disrupting consistency. (Iser 286)

"Disrupting consistency" also worked within another category we attempted to analyze, the one represented by the memories of journalists, fellow-writers, friends, family members, etc. That is how the readers got, in June 1960, "Going fishing with Hemingway", in *Viața Românească/Romanian Life*, once again the reproduction of an article published by a Soviet magazine, *Ogoniok*; an interview by G. Borowik, "The Writer and the Sea. Visiting Ernest Hemingway", published in *Rund um die Welt/Around the World*, 9/1960, was

reproduced in *Gazeta literară*, the Romanian *Literary Gazette*, in September 1960 – they were very quick in reproducing articles from foreign publications of the Eastern/Communist Block, the communication channels worked fast. But could this have been, given the circumstances, a real type of communication? For a real type,

according to Poulet, is dependent on two conditions: the life-story of the author must be shut out of the work and the individual disposition of the reader must be shut out of the act of reading (Iser 292)

Of course, Poulet was referring to the reading of the literary text. Our reading turned, in fact, into the story of the reading of the readings of Hemingway, and “a story gains its dynamism only through inevitable omissions” (Iser 280). One should start by omitting the reading of some of the twenty five entries on Hemingway, or by restricting it to the articles above mentioned, therefore readers should entrust (or shut) themselves (out of the act of reading) to this bunch of narrators, more or less reliable.

In November 1961, *Gazeta literară* received an article from Cuba, by Fernando Campoamor; the same Campoamor wrote “Papa, good bye!”, in *Secolul 20*, in July 1962; in the same issue, Guillermo Cabrera Infante expressed his opinions on “Hemingway, Cuba and the Revolution” (5); “Hemingway on the Craft of Writing”, also published in July 1962, in *Viața literară/Literary Life*, was another article taken from a Soviet publication, the same *Inostrannaia literatura/International Literature*; and last, but not least, *Secolul 20* – probably the cultural magazine that contributed the most to keeping the readers from Romania connected to what was really important in the realm of world literature – published, in the “far from merry” month of July 1962, an article by Ivan Kashkin, entitled “Talking with Ernest Hemingway”.

So, out of the twenty-five articles about Hemingway until 1964, we had six Russian pairs of reading glasses, plus three from Cuba and one from East Germany. Anticipation fulfilled and frustration achieved. We would anticipate that much of the information might come, fragmented or distorted, via Big Russian Brother, but also from other Little Communist Brothers.

There were other sources as well, and for one of them we found it impossible to determine, or uncover, the identity, be it national or extraterrestrial, of the author. “William Faulkner as seen by his brother”, published in *Steaua/The Star* 8 (August 1965), might have led us into the temptation of placing it in the category of ‘memories’ shared by a close relative. We could find nothing on Joan Augerot – a half French half English name – who signed the review of John Faulkner’s book, *My Brother Bill: An Affectionate Reminiscence*. (S)He did it without mentioning the publishing house and complaining, at the end of his/her ‘short’ excursus, that, given the knowledge and understanding he had of his brother’s life

and work, John Faulkner could have offered us much more than “an affectionate reminiscence”.

Yet the question persisting in our mind does not relate to John Faulkner, but to Joan Augerot. Was (s)he French, English or American? Was it just a penname employed by a Romanian critic or translator? Unlike Joan Augerot, John Howard Lawson, who *produced* a heavily social general presentation of Faulkner, *reproduced* from *Inostrannaia Literatura*, is *introduced*, to the readers of *Secolul 20*, as an “outstanding American historian and art critic”. The only John Howard Lawson we were able to find anything of significance about was American indeed, but remembered, above all, as the head of the Hollywood division of the American Communist Party. He is also praised for his activity as a playwright and script-writer. Another unreliable narrator? Should he shake hands with Ivan Kashkin – “whose work on Hemingway remains among the better assessments of his style – and who, by 1935, had analyzed all the writer’s work to date and believed that they presented a consistent philosophy.” (Trogon 156)? Or with Guillermo Cabrera Infante, for instance, a famous Cuban novelist, essayist, translator and critic, arrested and imprisoned under the Batista regime, but who went into exile after 1965? (6)

There is probably no other option than giving credit to all the persons involved in the process of promoting the works of Hemingway, and Faulkner, and other American writers, in times of sorrow for the Eastern-European countries, be they journalists, writers, translators etc., and take their stories for granted up to the extent the information provided is verifiable and valuable.

Anyway, from 1964 to 1968, the number of entries increased, sometimes in a spectacular manner, but there were still writers mysteriously subjected to an invisible law of *omertá*.(7) We could find nothing on Fitzgerald, still, and Dos Passos only made it to five entries. Faulkner’s shares raised from twelve to thirty-eight, Steinbeck’s from eight to twenty-three, and Hemingway’s, of course, from twenty-five to seventy-three.

It is only within this temporal frame that the first articles written in Hungarian appeared in the cultural press published in Romania, and they follow, more or less, the pattern employed in other publications. Vera Péter, for instance, in *Utunk/Our way* (1966, December 9), reproduces an interview initially published in *Literaturnaja Gazeta* (from October the same year – as we have said, the communication channels worked very fast). The title of the article is “The Writer’s Personal Life and the Public” and it refers, among other issues, to a trial lost by Hemingway’s widow, Mary Hemingway, who believed that her husband’s personal life shouldn’t be made public. Mary took A. E. Hotchner, the author of *Papa Hemingway*,(8) to court, asserting that the book invaded the right to privacy to which she herself was entitled.

An American reporter from *Look* conducted the interview in which, for the first time, Mary Hemingway admitted that her husband had committed suicide, a decision he took because of his illness. “He wouldn’t subject to it,” said the widow, “he wouldn’t die in his bed”. An emphasis is placed on the fact that up to his last day, the writer was working in order to finish the texts of *Dangerous Summer* and *A Moveable Feast*.⁽⁹⁾ He would write enormously, but he was reluctant to publish the stuff he had produced, and kept the manuscripts, some of them unfinished, in a bank vault in Cuba.

“After Hemingway’s suicide and despite the virtual state of war between Cuba and the United States after the 1961 Bay of Pigs invasion, President Kennedy helped arrange for Mrs. Hemingway to return to Finca Vigia, which President Castro planned to turn into a museum, to retrieve her husband’s belongings,” (Trogon 356) (10)

Tibor Balint, in *Utunk* (1967, March 24), writes about *Light in August*, published in Bucharest, emphasizing the issue of the still pervading racism in a ‘doomed South’. The novel is corroborated with the entire work of the writer, capable of “astonishing not only the European reader, but the American as well, who can see with eyes wide open what can hide under surfaces once they have been abandoned”. The metamorphoses within this microunivers, dominated by “deviated impulses”, affect the destiny of the main characters. The novel could have also been ‘framed’ as a ‘detective’ novel, but one may encounter a real challenge in assuming the Faulkner would ever subscribe to any formal constraint. The article seems to be a coherent and well articulated analysis.

In fact, most of the articles we came across were fairly decent attempts to promote values belonging to a space ideologically “alien”, which made their authors’ task rather difficult. We opened Pandora’s box but we couldn’t find striking dissimilarities between the discourses handled by the Romanian intermediaries and their Russian, Cuban, German and Hungarian colleagues/brothers in arms. On the other hand, since Hemingway and Faulkner were by far, in the ’60s, the most translated and debated of the American writers in their generation, we have decided, for the time being, to build a little case study around them and go for a vertical approach, and not a horizontal/comparative one. We are confident that the significant amount of references, and information, lying ahead, will provide a more complex and colorful image of the story we intend to unfold.

Works cited

Balint, Tibor, F. W. Megszületik augusztusban. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1966. (Horizont) Utunk, 22., 12. sz., (1967 márc. 24.), 2.1.

Iser, Wolfgang, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", in *The Implied Reader Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1975 (copyright 1974)

Péter, Vera, "Az író magánélete és a közöség. [Hemingway életének utolsó szakaszáról]". *Literaturnaja Gazeta*; in *Utunk*, 21. 49 sz., (1966 dec. 9), 4.1

Trogdon, Robert W., (ed.). *Ernest Hemingway A Literary Reference*, New York: Carroll & Graf Publishers, First Carroll & Graf trade paperback edition, 2002 (copyright 1999)

NOTES:

- (1) Actually, Ceaușescu was the only communist leader who expressed his opposition with regard to the aggression, therefore attracting the sympathy of Western countries and making people of Romania hope that the "glorious road to socialism" will take a different turn in their country.
- (2) We resorted to the collections of the Oradea University Library and of Bihor County Library, being therefore indebted to the persons in the two institutions that helped us to navigate through and sort the necessary information, and to whom we would like to express our gratitude.
- (3) Iser is quoting here B. Ritchie, "The Formal Structure of the Aesthetic Object," from *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York, 1965), pp. 230 fw.
- (4) „Trăiam la New Orleans [și lucram din când în când pe unde apucam, ca să câștig ceva bani.] Atunci mă întâlneam cu Sherwood Anderson.” (p. 12)
- (5) Article reproduced from the Cuban publication *Lunes de Revolucion*, a supplement to the Communist newspaper *Revolución*, later prohibited by Fidel Castro.
- (6) His 1966 novel, *Tres Tristes Tigres*, was labeled by Brian McHale as an extremely relevant postmodernist text with respect to technical innovations. Guillermo Cabrera Infante also co-wrote the script for the 1971 cult film *Vanishing Point*.
- (7) The "code of silence", common in areas of Southern Italy, where criminal organizations like Mafia and Camorra are strong; actually, this code goes a long way back in history, being adopted in Sicily during the 16th century as a way of opposing Spanish rule.
- (8) Published in 1966, by Random House.
- (9) Péter Vera also announces the forthcoming translation of the two books already mentioned.

- (10) Robert W. Trogdon reproduces, in *Ernest Hemingway A Literary Reference*, an article published by Ralph Blumenthal in *The New York Times*, in August 1968, entitled “A New Book By Hemingway Blend of Life and Fiction Tells of African Bride”.

WOMEN IN MELVILLE'S SHORTER FICTION

Justin SFÂRIAC

All Melville's books about the sea have the one anomaly and defect of the sea from the central, human point of view: one half of the race, woman, is left out of it...
(Lewis Mumford, "Amor Threatening")¹

Abstract

The paper deals with Melville's shorter fiction, both published and unpublished--the Agatha story, "The Paradise of Bachelors," and "The Tartarus of Maids,"--in an attempt to ascertain the novelist's attitude towards women.

Keywords: shorter fiction, women, attitude, symbolics, exclusion, discrimination

Although *Typee*, *Omoo*, *Mardi* and especially *Pierre* represent Melville's most impressive attempt at addressing the plight of women, his shorter pieces are by no means less important in point. For more than a year (1852-53), the novelist worked on a story whose main character is a woman—"The Agatha Story." It is based on a real life event that Melville learned from a New Bedford lawyer while the two of them were discussing "the great patience, and endurance and resignedness of the women of the island in submitting so uncomplainingly to the long, long absences of their sailor husbands".² Agatha is a young woman whose only companion is her father; they live in total isolation at the lighthouse where her father works. One day a shipwreck occurs and one sailor is saved: Robinson Charity. The latter needs some time to recover and is heartily attended by Agatha; soon, the inevitable happens: Agatha and Robinson fall in love. Although she anticipates the suffering in store for her if they marry, love gains the upper hand. Barely married, Robinson leaves his wife alone to look for a job. Agatha's tragedy is already begun. She will only get news from her husband seventeen years later; Robinson has found not only a new job but has married another woman too, in another harbor. Melville obviously treats this male character as a weakling, a man who cannot help giving in to temptation; on the contrary, Agatha receives the novelist's entire sympathy.

It is true, despite working for about a year at the manuscript, Melville never completed the story. Unsure of his art, the novelist asked his friend Hawthorne to write Agatha's account. Irritated by his friend's enthusiastic pestering, Hawthorne refused.

Convinced that Agatha's story could not be left untold, Melville decided to do the job himself.³

If "The Story of Agatha" never got into print, another story dealing with women's lot did: "The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids." This is the only short story in a diptych form that directly addresses women's exploitation and exclusion.⁴

Both parts of the diptych, "The Paradise of Bachelors," and "The Tartarus of Maids," deal with working people. Nonetheless, differences are enormous and not restricted to sex (in the first part the protagonists are all men, in the second mostly women); their types of work as well as their lifestyles are complete opposites.

In the first part the reader is introduced to the paradise of bachelors, seen as a tranquil, monastic, comfortable, with mildly soporific effects on the visitor, situated in the very heart of London. The place is described as a veritable oasis of the latter-day Templars' cloisters. Formerly the Templars were rough knights. Now they are affable lawyers, and their Temple is a bachelors' refuge, a pleasant place to be invited for dinner. The narrator's host is R. F. C. In all, nine bachelors attend this merry banquet which boasts a great variety of food—oxtail soup, claret, turbot, sherry, roast beef, ale, tarts, puddings—all supervised by a headwaiter with a head like that of Socrates. The nine latter-day Templars are characterized by "having warm hearts and warmer welcomes, full minds and fuller cellars, and giving good advice and glorious dinners, spiced with rare divertissements of fun and fancy" (1259).⁵

The entire atmosphere surrounding the narrator "was the very perfection of quiet absorption of good living, good drinking, good feeling, and good talk" (1264), conveying a deep sense of brotherhood. Most of the guests are great travelers for no obligations keep them in one place; they relate pleasant stories, calmly drink and smoke, and seem to know nothing of pain and trouble, two items that they dismiss as "nonsense." The narrator is therefore justified in exclaiming: "Sir, this is the very Paradise of Bachelors!" (1265)

The second part of the story, "The Tartarus of Maids," contrasts sharply with the first. The setting has moved from the City of London to a wild, somber, mountainous scenery, isolated from civilization. Moreover, it is wintertime and the snow covers everything, blinding the frostbitten narrator in his way to a paper mill. The names of places are significant: Woedolor Mountain, Mad Maid's Bellows'-pipe, Black Notch, Devil's Dungeon, Blood River, suggesting physical and psychic suffering. When the paper mill building appears in sight it looks "white-washed ... like some great white sepulcher" (1266), with a clear hint at the fate of those working inside. Considering the silence and isolation of the place, the narrator sees it as "the very counterpart of the Paradise of Bachelors, but snowed upon, and frost-painted to a sepulcher" (1269).

As regards the female workers of this mill, they are unmarried and forced to remain so—marrying means losing their job—and their situation is in sharp contrast with that of the merry bachelors of the Temple. Their pale, exhausted faces are blue with cold, giving a general impression of suffering. They are seated “at rows of blank-looking counters ... with blank white folders in their hands, all blankly folding blank paper” (1270).

Instead of getting help from the machines, the girls are slaves to the “iron animals”: “Machinery—that vaunted slave of humanity—here stood menially served by human beings, who served mutely and cringingly as the slave serves the Sultan. The girls ... seem ... as mere cogs to the wheels” (1271). The consequences of this type of work are dire: many women get tuberculosis and die.

The life of these workers is of little value to their boss, “Old Bach”, a dark and grim person, as well as to Cupid, the officious youngster that accompanies the narrator in his visit. The latter, in contrast with the girls, is “red-cheeked, spirited looking” (1272) and possesses the strange innocence of a hardened heart which makes him see the girls as if they were machines.

If one compares the “Paradise of Bachelors” with “The Tartarus of Maids”, one realizes the artificial, sterile character of the former since its bliss is only obtained at the cost of rejecting responsibility, social and familial; nice food, wine, snuff and sparkling conversation are their palliative alternatives to commitment to solving social or political evil, to raising a family or struggling in the service of something higher than their individual existence. If they are bachelors, the protagonists of the former account are so by their own device; the maids of the latter account, on the other hand, are forced to remain single for fear of losing their jobs. They are denied not only the right to enjoy their sexuality, to have a family, to make children but they are robbed of their most precious asset—health—inexorably lost in the mechanistic routine of every-day labor. If in *Pierre* Melville examines the condition of women irrespective of class, in the diptych “The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids” he focuses on the status of women belonging to the lowest classes in patriarchal society. As Nancy Fredricks puts it,

Setting the story in a paper factory serves to emphasize representation’s complicity in women’s exploitation. The “blank looking girls, with blank white folders in their hands, all blankly folding blank paper” must surrender their reproductive power (the factory will only employ “maids”) in the production of paper that the wealthy bachelors will inscribe with the language of money. The diptych structure here means that the extravagant lifestyle of the lawyer bachelors is linked—even depends upon—the deprivation of the oppressed maids at work in the paper factory. (118)

It is now obvious that the Melvillean quester is not blind to the suffering of humankind; his sympathy goes to the anonymous, the silent, the marginalized, the forgotten, the misrepresented—women included. As Jane Mushabac suggests, “Melville had always been profoundly attuned to the condition of slavery implicit in the human condition; it was only a matter of time before he noticed that women as well as men were slaves.”⁶

It would be a mistake, nonetheless, to restrict our analysis to feminine characters in Melville’s work. At least as important are feminine features to be found in male characters. As it has been shown at the beginning of this chapter, women and men lived in parallel worlds in nineteenth-century America; men were expected to be ambitious and aggressive in their struggle to obtain money, position and power while women were expected to be submissive and dependent, sensitive and emotional. Throughout his work, Melville subverts these patriarchal assumptions in two major ways: firstly, by creating male characters who display a good number of feminine features such as tolerance, sympathy, tenderness, selflessness and a tendency to rely more on intuition than on logic; secondly, by allowing only the above mentioned characters to complete their quest. According to this logic, a self-reliant “macho” man like Ahab will necessarily be doomed while Ishmael, who never denies his feminine side, is saved.

A keen observer of existence, Melville noticed that life is only possible through the interaction of opposed elements—sea/land, man/woman, good/evil, etc. From the above binary oppositions, the land/sea dichotomy is the most frequent and especially relevant as regards the novelist’s rendition of the relationship between the two terms. It is important to note that this relationship extends to whatever is associated with either term: the sea is associated with man, quest, freedom of spirit, truth; the land is associated with woman, hearth, society, constraints, stagnation. The fragment below seems to express the narrator’s unreserved preference for the sea:

Let me only say that it fared with him as with the storm-tossed ship, that miserably drives along the leeward land. The port would fain give succor; the port is pitiful; in the port is safety, comfort, hearthstone, supper, warm blankets, friends, all that’s kind to our mortalities. But in that gale, the port, the land, is that ship direst jeopardy; she must fly all hospitality; one touch of land though it but graze the keel, would make her shudder through and through. With all her might she crowds all sail off shore; in so doing, fights ‘gainst the very winds that fain would blow her homeward; seeks all the lashed sea’s landlessness again; for refuge’s sake forlornly rushing into peril; her only friend her bitterest foe!

Know ye, now, Bulkington? Glimpses do ye seem to see of that mortally intolerable truth; that all deep, earnest thinking is but the intrepid effort of the soul to keep the open independence of her sea; while the wildest winds of heaven and earth conspire to cast her on the treacherous, slavish shore?

But as in landlessness alone resides the highest truth, shoreless, indefinite as God—so, better is it to perish in that howling infinite, than to be ingloriously dashed upon the lee, even if that were safety! (ch. 23, 906)

‘Despite the description of land as “slavish” or “treacherous” and the association of sea with the “highest truth” in the Bulkington passage, the narrator soon reverses the polarity to the detriment of the sea which becomes “this appalling ocean”:

Consider all this; and then turn to this green, gentle, and most docile earth; consider them both, the sea and the land; and do you not find a strange analogy to something in yourself? For as this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of man there lies one insular Tahiti, full of peace and joy, but encompassed by all the horrors of the half known life. God keep thee! Push not off from that isle, thou canst never return! (ch. 58, 1087)

Four more times the narratorial voice evokes the peace of the land, now in reversed opposition with the danger of the sea. The paradox generated by the reversal of choice is apparent. It is produced by a refusal to give prominence to either of the two terms of the binary opposition, on the one hand; on the other hand, Melville acknowledges the necessary contribution of both terms to the complex process called “life”: the sea cannot be imagined without land and vice-versa; man cannot exist without woman and woman’s life is impossible without man, both are indispensable to humankind; and since nature requires a balance between its elements, such a status is also necessary, Melville seems to suggest, between man and woman, on the one hand, and between feminine and masculine features in each individual, irrespective of sex, on the other hand.

One of the novelist’s greatest achievements consists in deconstructing the binary oppositions established by society in order to perpetuate the patriarchal system; he vigorously attacked not only the rigid frontiers between the separate spheres of men and women but also those between acceptable-unacceptable, center-margin, truth-lie, etc.

Melvillean heroes pursue their quest both at sea and on land. Step by step, they realize that both settings do nothing but reflect the status of society in general and of human beings in particular. Both sea and land confront the quester with painful absences that can be reduced to one major source of alienation and lack of fulfillment: a basic incapacity to love, situation caused, to a large extent, by social and cultural imperatives that lead to an unbearable level of dehumanization. In this context, women no longer appear as culprits but as victims, and their absence points out to the lack of the feminine component in American society, where there is too little solidarity and too much concern for economic and technical progress; too much interest in “having,” too little in “being.”

It is true that Melville never makes clear what his feminine ideal really is; nonetheless, he is very specific regarding the model he rejects: that which he identifies with Queen Victoria whom he repeatedly criticizes and ridicules. In other words, he criticizes the woman who acts as a guardian of morals, who represses sex and the natural expression of feelings and who personifies the bourgeois domestic virtues. Despite occasional criticism, nonetheless, the novelist always appreciated, under the mask of everyday behavior, the

suffering and value of women, and of features associated with them: sensitivity, generosity, kindness, compassion, etc.

Melville's women—unlike Fanny Fern's or Hawthorne's—may not be winners; however, they engage the novelist's full sympathy and acknowledgement of the dangerous void created by their absence as well as by the absence of those qualities and features they stand for. To conclude our discussion of the way in which women are represented in Melville's work it is fit to give the floor to the novelist himself; writing about Hunilla, the female character who has known the extremes of suffering and despair, he states: "Humanity, thou strong thing, I worship thee, not in the laurelled victor, but in this vanquished one" ("The Encantadas," 799).⁸

NOTES

1. See Lewis Mumford, "Amor Threatening" in Brian Higgins and Hershel Parker, eds. *Critical Essays on Melville's Pierre* (Boston: G. K. Hall, 1983).
2. A whaling expedition averaged about two years. See details in J. Ross Browne, *Etchings of a Whaling Cruise, with Notes of a Sojourn on the Island of Zanzibar. To Which Is Appended A Brief History of the Whale Fishery; Its Past and Present Condition*. 1846. Reprint. (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1968).
3. At the 1988 Melville session of the Northeast MLA Hershel Parker claimed to have found evidence that Agatha's story was eventually written by Melville although it has not yet been found.
4. For an analysis of Melville's use of the diptych structure in order to mark exclusion based on gender and class see Nancy Fredricks, *Melville's Art of Democracy* (Athens & London: University of Georgia Press, 1995), pp. 117-116.
5. Herman Melville, *The Piazza Tales*. Vol. 3 of *Melville: Pierre, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd*, edited by Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle (Evanston: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1984). Further references to this work are given parenthetically in the text.
6. Jane Mushabac, *Melville's Humor: A Critical Study* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1981), p. 149.
7. Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*. Vol. 2 of *Melville: Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, edited by Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle. Evanston: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1983. Further references to the work appear parenthetically in the text.
8. Hunilla appears briefly in Sketch Eighth of "The Encantadas." She is a half-breed Indian woman of Payta, Peru, who is taken, together with her brother Truxill and her husband

Felipe, to Norfolk Island to collect tortoise oil. The French captain who takes them there never returns despite his promise to be back in four months. Hunilla loses both her companions when their small raft capsizes and they are drowned. To make her situation even more miserable she becomes, although the narratorial voice does not express it directly, the victim of gang rape perpetrated by groups of sailors. She spends three years on the island before being finally rescued and taken to the Peruvian port of Tumbex.

ART, CULTURE AND SELF-/REPRESENTATION IN AMERICA: CONCEPTUAL SNAPSHOTS

Ramona HOSU

Abstract

The present paper is to refer to the meanings that the terms **art, culture, identity and/or self-representation** have when they interrelate in the context of diverse historical epochs, the present time included. The transgression of the meanings of the terms ‘art’, ‘culture’ and ‘society’ is embodied in Raymond Williams’ idea that **the arts** can be defined if transposed in different **cultures** framed by various **social elements, and only in this/by means of the interweaving of these components**. Following Williams’ pattern of analysis, the paper is to discuss about the above mentioned set of concepts as seen in the USA at various times. And since at a certain point cultural acts tend to become global or universal, it is to find out how much of the artistic/cultural/social/political phenomena that such a discussion implies extend to other nations.

Keywords: self-representation, society, identity, aesthetics, poetics

Much has been written about the influence of **art** (literature, music, painting, sculpture, theatre, architecture, film) on **society**, or vice-versa. The arts, as Talcon Parsons states in *The Social System* (Cornwell 1990: 32), function as a symbol-system through which **culture** is transmitted, learned and shared; they also create national identity. The social history of the arts would then register the changes in the ‘rhythm of life’ as having been reflected in art (stated by Arnold Hauser in 1951 in *The Social History of Arts*) – this being the very process of **construction of identity** at individual, group and even at national level.

Art, in the definition of Raymond Williams:

“is remarkably similar, in its pattern of change, to *industry*. From its original sense of a human attribute, a ‘skill’, it had come, by the period with which we are concerned, to be a kind of institution, a set of body of activities of a certain kind. An *art* had formerly been any human skill; but *Art*, now, signified a particular group of skills, the ‘imaginative’ or ‘creative’ arts. *Artist* had meant a skilled person, as had *artisan*; but *artist* now referred to these selected skills alone. Further, and most significantly, **Art** came to stand for a special kind of truth, **‘imaginative truth’**, and *artist* for a special kind of person, as the words *artistic* and *artistical*, to describe human beings, new in the 1840s, show. A new name, *aesthetics*, was found to describe the judgment of art, and this, in its turn, produced a name for a special kind of person – *aesthete* [...] As *art* had produced *artist* in the new sense, and *aesthetics* *aesthete*, so this produced a *genius* to indicate a special kind of person. These changes, which belong in time to the period of the other changes discussed, form a record of a remarkable **change in ideas of nature and purpose of art**, and of its relations to other human activities and **to society as a whole**” (Williams 1982: xvi).

In *Democracy and the Arts* (1990: 32-44), Terry Lynn Cornwell offers a **sociological view of the arts**, stating that art and its definitions have been subjected to change over time and in different societies:

Aristotle analyzed drama when illustrating his general theory of art. In *Poetics*, it is stated that all artists ‘imitate action’ and the arts themselves are distinguished by the *object* imitated, the *medium* employed and the *manner* or mode of imitation. Furthermore, the natural instincts of imitation and harmony and rhythm cause humans to experience pleasure in response to a work of art. Imitation causes pleasure because recognition of what is being imitated occurs, while harmony and rhythm cause pleasurable awareness of the form of art. From the Middle Ages to the 19th century, art was tied to religion and structures along rigid class lines (Cornwell, 35). The church used art as a unifying element of extra-aesthetic forces. Arts patronage followed the patterns of the dominances of classes, of social and economic institutions over society. Literature and the visual arts were the heritage of monasteries and churches, and peasants continued the tradition of folk art. Later, the rise of a commercial economy and the secularization of society and culture provided greater access to arts. To come back, until the 16th century, almost all artistic products were of religious influence. The Renaissance registered a demand for more works of art and artists turned from artisans into free intellectual workers (36). The Elizabethan Age permitted a mix of classes evident in the audiences of Shakespeare’s plays. In the 18th century, there are registered changes in the structure of cultural audiences. In the 19th century, middle classes have evidently more access to arts:

“Correspondingly, with a democratizing era in the United States, this attention by the masses to art was described by the Frenchman Alexis de Tocqueville in his epic chronicle of society in the nineteenth – century America: “I do not believe that it is a necessary effect of a democratic social condition and of democratic institutions to diminish the number of those who cultivate the fine arts; [...] the production of artists are more numerous, but the merit of each production is diminished”[...] **Tocqueville also found very little American poetry. The democratic mind, he believed, is very less likely to produce poetic literature than the aristocratic mind:** “Aristocracy naturally leads the human mind to the contemplation of the past, and fixes it there. Democracy, on the contrary, gives men a sort of instinctive distaste for what is ancient. In this respect, aristocracy is far more favorable to poetry; for things commonly grow larger and more obscure as they are more remote; and for this two-fold reason, they are better suited to the delineation of the ideal” [...] In general, the United States that Tocqueville observed seems to be importing European art, as well as attempting to produce art of its own – all with the goal of **increased mass audience participation**” (Cornwell 1990: 36-37).

In the 20th century, aesthetically, the definition of art changed and it became anything that would cause an aesthetic experience, as social philosopher John Dewey would state (apud Cornwell 1990: 39). What is interesting is that, according to Alexis de Tocqueville, the

American mind as democratic found little in common with poetry. However, the great contribution of twentieth-century American democracy is that it constructed a type of poetry to fit this “democratic mind” and it did not contemplate the past, as an “aristocratic mind” would do, but it was immersed in its “now”/contemporaneity. Similarly, Roy Harvey Pearce describes the situation of the American letters and the ‘poetic’ in the nineteenth century, discovering that there is an ‘anti-poetic’ attitude in the American writer, and then the poets had to transform this anti-poetic into “**the poetic**” (Pearce 1987: 138): “Man in America exists at once in spite and by means of the anti-poetics which the forms of his culture have made inevitable [...] The greatest burden was the poet’s, on whom fell the necessity of getting at and expressing the significance of man in forms – language, the myriad aspects of culture it embodied, and the anti-poetic attitude it set – which actively militated against the existence of poems. The poet had to make a self-induced blindness to poetry a means to poetic insight. Through his own sense of the anti-poetic life of men in his society, he had to discover the poetic quality immanent in that life. He had to make its possible man an actuality; as poet, he had virtually to create man” (Pearce 1987: 140).

In the nineteenth century, and in early twentieth century, the USA still registered a type of art that “was defined socially as an activity of the elite, but aesthetically the definition began to change” (Cornwell 1990: 39) especially when encompassing fine art, performing arts, media arts, and folk arts – all constituting a **more democratic arts policy**. It is Werner Sollors who associates American art forms with ethnicity, in his *Beyond Ethnicity. Consent and descent in American Culture* (1986: 237): “It is customary to ascribe the origins of **America’s most characteristic art forms – jazz, musicals, and movies** – to the influences of ethnic diversity [...] Since there is no ontological connection between a country and a form, however, such critiques are often based on the political impulse of the moment.” In the United States, poly-ethnicity as the very source of diversity shaped what is currently labeled as “characteristically American”; when stating that diversity contributes to unity, this induces the idea that **art ceases being elitist** because of entering the domain of diversity and, consequently, of mass culture. One has to have in view issues like immigration, race, regionalism, ethnicity as constructing the “**uniquely American cultural idiom**” (6-7).

Works of ethnic literature – written by, about, or for persons who perceived themselves, or were perceived by others, as members of ethnic groups – may thus be read not only as expressions of mediation between cultures but also as handbooks of socialization into the codes of Americanness [...]

These writings have complemented popular culture in providing newcomers, outsiders, and insiders with the often complicated mental construction of American codes. At times, these codes may be contentless and merely contrastive definitions against an old world. With the help of such procedures America appears as the “un-Europe” characterized by negative catalogs as the land without kings, bishops, or medieval castles. Among more specifically defined codes are suggestive images of exodus and deliverance, newness and

rebirth, melting pot and romantic love, jeremiads against establishment figures and lost generations – all of which, most important, contribute to the construction of new forms of symbolic kinship among people who are not blood relatives [...] In this sense **ethnic literature provides us with the central codes of Americanness**. (Sollors 1986: 6-7)

The ‘twentieth-century’ insistence on accepting ethnic difference in America contributed to **shaping mental formations and cultural**, as well as **artistic constructions**; it also coincided with a new democratic arts policy which made high art and high culture (High Modernism included) **give the floor to ‘low’ art, ‘low’ culture** and consumerism (may one say ‘low’ Modernism?). This extended to all contemporary societies. The problem with high versus low culture is that it is the source for **cultural struggle in issues of POWER**; it is about the re-location of power and resources in economic, political and cultural spheres. In other words, as Herbert J. Gans states (1974: 3-4): “It is about which culture and whose culture should dominate in society, and represent it as the societal or national culture in the competition between contemporary societies and in the historical record of cultures or civilization. As such, the mass culture critique is an attack by one element in society against another: by the cultured against the uncultured, the educated against the uneducated, the sophisticated against the unsophisticated, the more affluent against the less affluent, and the cultural experts against the laity. In each case, the former criticize the latter for not living up to their own standard of the good life.”

In terms of power, the dichotomy ‘high/low’ culture can be translated into the issue of the “power elite”. Whether high or low, cultural power elites are those that “have the most of what there is to have, which is generally held to include money, power, and prestige – as well as all the ways of life to which these lead” (Mills 1957: 9). “Have the most” is determined by the position that they have in the great institutions that exercise power. Consequently, power also means elite in terms of class hegemony. It is interesting to connect class hegemony with opinion makers, therefore ‘opinion controllers’. There is no doubt that mass culture dominates today. Moreover, the very reason for this is to be found in the impact that mass media has on all social ‘discourses’ of today:

In terms of the **modern theory of the self**, we may say that the media bring the reader, listener, viewer into the sight of larger, higher reference groups – groups, real or imagined, up-close or vicarious, personally known or distractedly glimpsed – which are looking glasses for his self-image. They have multiplied the groups to which we look for confirmation of our self-image.

More than that: (1) the media tell the man in the mass who he is – they give him identity; (2) they tell him what he wants to be – they give him his aspirations; (3) they tell him how to get that way – they give him technique; (4) they tell him how to feel that he is that way even when he is not – they give him escape [...] It is the formula of a pseudoworld which the media invent and sustain. [...]

But the media, as now organized and operated, are even more than a major cause of the transformation of America into a mass society. They are also among the most important of those increased means of power now at the disposal of the elites of wealth and power; moreover, some of the highest agents of these media are themselves either among the elites or very important among their servants. (Mills, 1957: 314-315)

What is evident these days, in the impersonal atmosphere of mass culture, is that power and authority only formally resides in the people since the power of initiation is evidently held by small circles of men; they are the opinion-makers and they are those that are able to transform personal troubles into social issues by means of diverse pseudo-realities or worlds.

In his *The Consumers of Culture* (1997: 5-6), Alvin Toffler affirms that the United States suffer from an inferiority complex regarding their culture; that this idea that Americans are uncultivated and primitive was stated by generations of artists and social critics and even by contemporary 'creators of taste'; that it is time the Americans stopped being ashamed of the status of their art; that the increase of consuming culture – in other words, more access of mass to art – is a threat for the so-called elite. Therefore, the more interested in music, theatre, ballet, painting or poetry the Americans are, the surer is that all criteria of excellence generated by a cultivated elite will be ridden roughshod over by a mob of uncultivated people having money and being 'eager' to learn (6).

Shall then one wonder if other or almost all contemporary 'cultures' suffer from the same syndrome? Does this consumer society and culture have anything to do with the picture of art today? If art reflects the "changes in the rhythms of life", as stated before (Cornwell 1990: 32), than what changes does 21st century art register? The answers are numerous and they all speak about the loss of belief in the autonomy and authority of the arts or of culture in this consumerist age. They speak about a crisis in the domain of the arts and of culture in general: "In the present-day swarming of the objects of art, of constructions and reconstructions of museums, in the multiplication of the objects of collection there is the symptom of a crisis of contemporary art and even of culture in general [...] In short, if it had not been for some objects to which the western tradition attributed the quality of "objects of art", we would be inclined to believe that the Dow Jones of public auctions is the only criterion that promises to determine the aesthetic value of fine arts [...] Cotemporary art museums and all fashionable galleries are the places where the elites of the new liberal societies practice the cult of the new golden calf: the market of the objects of art." (Karnooouh 2001: 135-136) Claude Karnooouh explains the unfortunate contemporary crisis in art and culture by referring to the principle of "everything is possible" that determined an unfortunate mutation of 'the social'. This proliferated individualism as legitimacy for profit and it gave way to its counterpart: the lonely mob organized in a democratic and consumerist culture. This is the very cause for making social ethics coincide with immediate material comfort. Aesthetics and culture are just some accounting objects in

a market that functions only in the name of profits. It is the end of utopia, of philosophy, of the avant-gardes, and the victory of utilitarianism in all its forms; social sciences offer social, economic and political prophylaxis, technical development equates and contributes to the pursuit of happiness, language is a simulacrum of communication, and media and showbiz are out of the control of those who manipulate them (Karnoouh 2001: 138-141). In the view of the same anthropologist and philosopher, Apollinaire's "Be modern!" meant the death of the avant-gardes that proclaimed the idea of no limits in creating art. Modern art coincides with progressivism; modernist art promotes permanent innovation by means of intentional mutation of forms, of the discovery of primitive art, of non-aesthetic art, of waste and industrial objects as art; the decades that followed Modernism (the 60s, 70s, 80s and 90s) used all resources and possibilities; moreover, contemporary progressivism coincides with consumerism in stating that everything that is 'modern' is profitable; art is commodity or merchandise or else it is not art today. This induces a very fashionable and apparently innovative concept: that of "neo-s" or "post-s"; today everything is public or goes public, and it is neo- or post-: -modern, -romantic, -Victorian, -expressionism, -communism, -Puritanism, -populism, -fascism...everything is new or neo-, though everything repeats itself. Beauty, Good and Truth has turned into Money, says Claude Karnoouh (144-146).

One of the problems of today is that "**art** and **literature** encompass a great many ideas and experiences which are hard to reconcile with the present political set-up. They also raise questions of the quality of life in a world where experience itself seems brittle and degraded. How in such conditions can you produce worthwhile art in the first place? Would you not need to change society in order to flourish as an artist? Besides, those who deal with art speak the language of value rather than price. They deal with works whose depth and intensity show up the meagerness of everyday life in a market-obsessed society. They are also trained to imagine alternatives to the actual. Art encourages you to fantasize and desire" (Eagleton 2004: 39-40). To continue: could this postmodern world be a re-thinking of modernity? Is it nothing more than an excessive and disillusioning modernization and modernist-ization, and if so, could the early 20th century have initiated most of what one experiences today? Terry Eagleton provides an answer: "'Act locally, think globally' has become right acts globally and the postmodern left thinks locally. As the grand narrative of capitalist globalization, and the destructive reaction which it brings in its wake, unfurls across the planet, it catches these intellectuals at a time when many of them have almost ceased to think in political terms at all. Confronted with an implacable political enemy, and a fundamentalist one at that, the West will no doubt be forced more and more to reflect on the foundations of its own civilization" (2004: 72-73).

BIBLIOGRAPHY:

- Cornwell, Terri Lynn (1990) *Democracy and the Arts – The Role of Participation*, New York, Westpoint, Connecticut, London: Praeger
- Eagleton, Terry (2004) *After Theory*, London: Penguin Books
- Gans, Herbert J. (1974) *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, BasicBooks
- Karnoouh, Claude (2001) *Adio diferenței: eseu asupra modernității târzii*, Cluj-Napoca: Idea Design & Print
- Mills, C. Wright (1957) *The Power Elite*, New York: Oxford University Press
- Pearce, Roy Harvey (1987) *The Continuity of American Poetry*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Sollors, Werner (1986) *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture*, New York, Oxford: Oxford University Press
- Toffler, Alvin (1997) *Consumatorii de cultură*, Oradea: Editura Antet
- Williams, Raymond (1982) *Culture and Society*, London: The Hogarth Press

THE AMERICAN DREAM OR THE QUEST

FOR THE AMERICAN UTOPIA

Dana RUS

Abstract

The paper approaches the concept of the American Dream as an integral part of the American myth of exceptionalism. The idea of „dream” is seen from the perspective of the multiple possibilities of interpretation based on a commonality of elements. The paper also contains an analysis of the ideology that the American Dream is founded upon.

Keywords: utopia, America, dreaming, imaginary, mythology

The present paper addresses the cultural concept of the American Dream as a constant and essential element in the definition of the American spirit by focusing on some particular aspects related to it. The perspective from which it is approached constantly reflects the double nature of dreaming, or rather its special position reflecting the imagined, the utopian, the unreal, on the one hand, and a desired projection of reality on the other hand. By its perpetual balance between what is real and what *might* become real, the American dream mixes historical facts with a romantic, fairy-tale - like aura, which has rendered the American experience mysterious, adventurous and heroic at its best.

America is, undoubtedly, a dream country, and has been one ever since the first pilgrims set foot on American soil. What attracted them to the New World was a sort of irresistible attraction, a blend of ardent religious motivation. Never in the history of humankind has any country exerted a stronger appeal to people all over the world, luring them with a set of aspects which may or may not have had a real support. In order to exert its magnetic attraction upon such huge masses of people, America needed to have a more idealistic, fairy-tale-like side, beside its down-to-earth, practical aspect. It was the dream which made the thousands of people leave their homes in old Europe and embark on the adventure of their life in the newly discovered continent; it was the promise of a better life for them and their children. But this “promise of a better life” was by no means new. All forms of government and religious dogmas had anticipated this, either in people’s own lifetime or in the future one. So the mere promise of an improvement in the living standards would never have gone beyond its dogmatic stage had it not been doubled by the dream, by

the illusion. People's wellbeing was not simply promised to them; it was guaranteed to be achieved during their lifetime regardless of any prior conditions. Whoever you were, wherever you came from, the dream was there for you provided you worked hard enough for this. This was earthly paradise in comparison with traditional, conventional Europe in which success was the privilege of the rich, of the aristocrats, of the noble descendants, of the educated.

Connoting the terms 'Dream' and 'America' seems justified by a dual approach. Firstly, the concept of the American dream has gained general currency not only within the territory of the United States, but equally worldwide. This concept is so popular that it has transgressed national or ethnic barriers. Anyone can now have an "American dream", without necessarily being an American, or even wanting to be one in the near future. Cultural globalization, the dissemination of common cultural patterns of western inspiration has made people all over the world adopt similar behavioral manners, conceptions and conduct, which is primarily due to the universality of the principles that the dream implies. It is a cultural concept with which people identify besides the constraints of the American territory and cultural history, as it has come to represent essentially human aspirations to prosperity and self-fulfillment.

Secondly, the challenges of the contemporary world, its implications in all people's everyday lives, have turned 'dreaming' in a valve against the threats of reality, in a means of coping with them. Finding a substitute for reality is a condition for survival, a refuge against aspects of life which seem unbearable at certain times and a well deserved break from all the frustrations and pressures of the real world. The genuine danger of 'dreaming', that of falling into a state of prostration, of self-delusion, of pure imagery, has to be counteracted by an active urge. By pushing people forward, by fueling the engine towards accomplishment, by providing an impetus, a reason and a purpose, the American dream adds energy and vitality to an otherwise stagnant state of imagination. This entrepreneurial impulse is the one aspect which gives American dreaming its legitimacy and status of provider of identity. "More than any other feature of the complex psychological, social, political and theological construct of the psyche and consciousness of the American people", says Franklin Stanley, "the American Dream has been the dominant motive force in shaping the cultural, social and national image and identity of the country" (3).

The concept of the American Dream is one of the most popular products that the United States is exporting to the rest of the world. Highly popularized at all levels – including international politics, economy, literature, sports and many other domains – it finds its best means of expression and dissemination in Hollywood movies, whose producers seem inexhaustible in finding more and more success stories about America. The American Dream is, first and foremost, the dream of success. In whatever aspects it might be

conceived and whatever forms it might embrace. Broadly speaking, achieving the dream means achieving success.

The universality of this appeal to success makes the “dream” a unifying element. Despite the enormous differences in terms of ethnicity, race and ideologies there is this set of values labeled as the American Dream, which seem to be the common element for the extremely heterogeneous feature of the American nation as a whole. The foundation of this concept is the idea of success in life and its availability for each person, regardless of social background, ethnic origin or religious affiliation. This central idea of the American Dream was clearly stated by President Clinton: “The American Dream that we were all raised on is a simple but powerful one – if you work hard and play by the rules you should be given a chance to go as far as your God-given ability will take you” (quoted in Hochschild 18).

This dream, or hope, which accompanied the American nation throughout its historical transformation, has acquired a multitude of interpretations, growing into a national motto, a slogan with which all Americans seem to identify. What all these aspects have in common is the idea of welfare, of wellbeing, which is a highly subjective concept, subject both to a person’s own outlook on life and to the historical circumstances of different epochs.

In contemporary society, the idea of wellbeing is mostly connected with financial prosperity and material possessions, but also with personal satisfaction. Owning a house, a car, having a compatible partner and a pet is the contemporary recipe of achieving the American dream. However, it would be wrong to assume that there is any established definition of this concept. By no means is there a single version of the American dream, because “success” does not exclusively imply “financial success”, despite the cultural habits of consumerist America. There are millions of versions of dreams, belonging to millions of people’s own ideas of success. Success may imply finding the perfect career, climbing up the social ladder, sending one’s children to a better school, attending a university, affording to buy a better car than the make that one’s parents used to own, spending one’s holiday in Europe. Equally, success may imply winning the local sports contest or, proportionally, the Olympic Games, having a book published, providing medical insurance for one’s family, but it may also mean finding a warm place to spend the night or earning just enough money to buy dinner for one’s children.

All these different success stories have in common the desire to acquire status and material wealth, despite the different degrees and the particular sets of facts related to becoming successful.

Nowadays world, in its ever expanding pragmatism, tends to envisage success in material terms. Financial stability, a prosperous condition, decent living standards, a fructuous career – these things are the essential components of what is generally understood by an accomplished American dream. Accomplishing it is an essentially individualistic endeavor, hence the multitude of aspects that the dream can take. Individualism, this distinctively American trait, is the sine-qua-non condition of success.

The origin of the term is elusive and attributed to different source, including the writings of Jefferson and Madison, or Alexis de Toqueville's *Democracy in America* (1835). Other sources establish the origin of the term much later, in historian James Truslow Adams's book *The Epic of America* (1935), where he notes: "If, as I have said, the things already listed were all we had to contribute, America would have made no distinctive and unique gift to mankind. But there has been also the *American dream*, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of us ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position" (174). He equally speaks of "that American dream of a better, richer and happier life for all our citizens of every rank, which is the greatest contribution we have made to the thought and welfare of the world. That dream or hope has been present from the start. Ever since we became an independent nation, each generation has seen an uprising of ordinary Americans to save that dream from the forces which appeared to be overwhelming it" (Adams 174).

What is obvious from Adams's definition of the American Dream is that at that time, more than being a dream of prosperity – but without neglecting this aspect – it was more connected with the ideal of equal opportunity, beyond the restraints imposed by social classes and hierarchy. It is important to note that this availability of chances for all the people willing to set their minds to accomplishing their ideas of success is, in the author's view, America's "distinctive and unique gift to mankind", its mark of exceptionalism.

However, despite the lack of terminology, the Dream finds its written expression much earlier, in the nation's most cherished official document, in the Declaration of Independence: "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness". At its turn, this famous quotation emerges from a practice of liberal thought that the people of those times, and those who lived before them, considered best suited for the lifestyle they imagined for themselves in America. John

Callahan considers that the essence of what is going to be known as the American dream is to be found as early as the formation of the nation, in the writings of the founding fathers: “Framed as an unalienable right by Thomas Jefferson and espoused by the other founders of this revolutionary nation, the pursuit of happiness magnified the American dream into an abiding, almost sacred promise” (374).

One needs to add that “the pursuit of happiness” that the Declaration of Independence clearly instates as an unalienable right and a condition to fulfill the dream has always been accompanied by a pursuit of material wellbeing. The ‘happiness’ referred to is not a spiritual trance-like state similar to religions exaltation, but rather, it is an earthly kind of happiness which includes material prosperity as a condition for achievement. This is what Alexis de Tocqueville observed: “In America, the passion for material prosperity is not always exclusive, but it is general; if everyone’s experience of it is different, nevertheless it is felt by all. All men are preoccupied with the need to satisfy the slightest of their bodily needs and to provide for the little conveniences of life” (616).

Material goals are among the first constituents of the contemporary version of the American dream, or, at any rate, this is the cliché promoted by all media in our consumerist society. However, material prosperity is not the only aspect that the concept of the Dream embraces. Throughout its existence as a national myth, the Dream has implied religious transformations, political reform, attaining education, sexual expression, gaining social status, fight against discrimination of all kinds and so on. The multiple facets of the dream make it elusive and difficult to grasp.

The very evasiveness of the concept, the impossibility to scientifically demonstrate achievement or failure of the dream, its continuous transformations according to the moods, fashions, tastes and needs of society is the source of its force, of its power of representation. In *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation* (2003), Jim Cullen argues that “ambiguity is the very source of its mythic power, nowhere more so than among those striving for, but unsure whether they will reach their goals” (6). Similarly, “The myth of America, if it persists at all, has always rested on a precarious foundation. In *The Puritan Ordeal* (1989) Andrew Delbanco agrees that “it is precisely its fragility, not its audacity – the perpetual worry of its believers, not their arrogance – that has made it something different (dare we say something better?) than just another version of nationalist pomp” (quoted in Cullen 13).

According to the definition that people currently give to the American dream, it is seen as the belief that all Americans can achieve their goals in life through hard work and determination. It is the promise that a beautiful reward, under the form of material belongings and spiritual fulfillment, is the consequence of a life lived in the spirit of work,

commitment to one's ideas and principles. At the same time, it is also the promise that the state organization will work for the individual's sake and provide a frame which should favor sustained activity, energetic and goal-oriented approaches. This is one possible contemporary definition of what the American dream means: "The package of beliefs, assumptions, and action patterns that social scientists have labeled the American Dream has always been a fragile agglomeration of individual freedom of choice in life styles, equal access to economic abundance, and the pursuit of shared objectives mutually advantageous to the individual and society" (Zangrando and Zangrando 141). Freedom, individualist endeavors, equality of opportunities, are all put to work in a circular system in which the individual, in order to succeed, needs an appropriate societal organization which should foster these ideals and provide a nurturing soil for the dream to flourish, and the other way round, the organization of society is made meaningful by the multitude of individualistic attempts to succeed.

Generally associated with the immigrant experience, the American dream reflects these people's expectations from the new continent, expectations which have been summed up by George Samuel Scouten (2002) into three essential myths which characterize the American national experience: the myth of America as a Land of Plenty, of America as a Land of Opportunity and that of America as a Land of Destiny.

Seeing America as a land of plenty refers to material plenitude, abundance and easy profit, a place where money can be made easily and an affluent life can be achieved without much difficulty.

The myth of America as a land of opportunity appeared chronologically later than the one accounting for the New World's immense riches, when the reality began to overcome the illusion of the immense riches that it had to offer. The promise of the opportunity came in addition to this first myth: *you* have the chance to achieve these riches on your own, starting from nothing. Instead of stumbling across mountains of gold and an Eden of plenitude, you have this exceptional opportunity of creating your own Eden.

The third myth included by Scouten as essential part of the American dream sees America as a land of destiny. Plenty and opportunity are intricately connected by a religiousness which has been a pervasive presence throughout history. The Biblical references as to the fate of the Americans and their privileged position of God's elected people to accomplish His kingdom on Earth have been constant since the colonial times until the contemporary political ideologies.

Another attempt to define the components of the Dream revolves around the idea of success, which is inherent in pursuing the ideal of a better life. In her book: *Facing Up to the*

American Dream: Race, Class and the Soul of the Nation (1996), Jennifer Hochschild makes a thorough analysis of the concept of success, identifying different types of success and establishing their inherent flaws, which account for the unaccomplished pursuits of the dream. Accordingly, there are three types of success: absolute success, competitive and relative success.

Similarly, the four tenets of success within which the author places the ideology of success also make place for the flaws of the concepts of the American dream, which are indicators of the fact that the theory of the dream is unitary and solid, based upon principles whose value is beyond question; however, the practice proves to be something else, showing that many times the dream cannot stand the reality check:

Question: Who may pursue success?

Answer: “everyone regardless of ascriptive traits, family background or personal history” (Hochschild). Flaws fail to account for aspects of inequality such as race and sex discrimination.

Question: What does one pursue?

Answer: “the reasonable anticipation, though not the promise of success” (ibid.). Flaws fail to acknowledge the shortage of resources and opportunities which prevent everyone from having a reasonable chance of having their expectations met.

Question: How does one pursue success?

Answer: “through actions and traits under one's own control” (ibid.). Flaws ignore the fact that if one may claim responsibility for success one must accept responsibility for failure. Therefore people who fail are presumed to lack talent or will.

Question: Why is success worth pursuing?

Answer: “True success is associated with virtue” (ibid.). Flaws: failure implies sin. Also devaluing losers allows people to believe the world is just even when it is not.

What is important to note from Jennifer Hochschild's categorization of success and from the flaws that accompany each tenet of success is a lucid awareness of the difference between the way the American dream is mentally constructed and the general framework of the society, which is a higher structure accounting for the causal explanation for social orderings, rather than the individual people's behavior.

A delusional component of the dream is identified in this line of thought. While promising endless opportunity and immense riches with the only condition of working hard

and being determined enough to get it, the dream ideology is utopian insofar as it does not acknowledge the role of the state institutions in the instauration of social orderings. By focusing exclusively on the individual's aspirations and energetic resources, the dream neglects the power of the state organization to ensure that some individuals win while others inevitably fail, regardless of all other ideological considerations. The dream deludes insofar as "the myth of the individual mini-stated of nature is just that – a fantasy to be sought but never achieved" (Hochschild).

Being too elusive and too complex to encapsulate in a definition, however elaborate it may be, the dream is a concept which appeals more to emotions and to mythical interpretations than to reason. However, there are persistent aspects which are recognizable at all times, whose power of significance has turned the concept of the Dream into the iconic symbol of the American culture.

BIBLIOGRAPHY:

- Adams, James Truslow: *The Epic of America*. Boston: Little, Brown, 1935.
- Callahan, John. "F. Scott Fitzgerald's Evolving American Dream: the Pursuit of Happiness in *Gatsby*, *Tender is the Night* and *The Last Tycoon*." *Twentieth Century Literature*, 1996. 372-380.
- Cullen, Jim. *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*. New York: Oxford U.P., 2003.
- Hochschild, Jennifer. *Facing Up to the American Dream*. Boston: Princeton UP, 1995. 26 Aug. 2008 <http://press.princeton.edu/chapters/s5712.html>.
- Scouten, George Samuel. "Planting the American Dream. English Colonialism and the Origins of American Myth." PhD thesis. University of South Carolina, 2002.
- Stanley, Franklin N. Jr. "American Dream in Frontier Literature." MA Thesis. University of California, 1967.
- Toqueville, Alexis de. *Democracy in America*. New York: Penguin Books, 2003.
- Zangrando, Joanna Schneider and Robert L Zangrando. "Black Protest: A Rejection of the American Dream." *Journal of Black Studies*, 1(2), Dec.1970: 140-145.

IDENTITY CONSTRUCTION IN PHILIP ROTH'S AMERICAN TRILOGY: SELF-INVENTION AND HISTORICAL DETERMINISM

Corina PUȘCAȘ

Abstract

In the contexts of the Zuckerman series of novels, the American trilogy represents a new phase for the identity construction of the writer Nathan Zuckerman: he appears restricted in action and rather dimmed in personality and he gives up his pervasive self-questioning, on the other hand, he becomes aware of the interplay between history and identity. Foregrounding the lives of three remarkable men, the trilogy demonstrates that free invention of personal identity, in a society advertised as having the cult of individualism, of change and of personal control over environment, is after all prevented by the very ideological and historical circumstances that prompt it in the first place.

Keywords: identity, self-invention, history, individualism, ideology

In the three novels Philip Roth published in the 1990s (*American Pastoral*, *I Married a Communist* and *The Human Stain*), Nathan Zuckerman, one of Roth's alter-egos and protagonist in *Zuckerman Bound* and in *The Counterlife*, steps back and trades the protagonist stand for the witness position. This move Roth makes represents the end of Zuckerman's self-exploration and the beginning of enquiries into the intricate identities of three other remarkable characters.

Before making a thematic analysis of the construction of the identity of Seymour Levov, Ira Ringold, and Coleman Silk, I feel it is useful to briefly investigate the depiction of Nathan Zuckerman (the secondary character and narrator) in the American trilogy. One possible explanation for the new narrative strategy seems to be the fact that Roth has so far exhausted his view on the condition of the young and middle-aged writer and has decided to foreground other outstanding individuals in this trilogy. However, with every novel of the trilogy we read we come to see that Roth does not completely abandon the construction of the identity of the writer Nathan Zuckerman. He depicts Zuckerman as suffering a change of paradigm.

At the time he is concerned with the stories of these men, Nathan is a famous writer living in seclusion in the Berkshires, suffering from an irreparable medical condition. He has opted for a withdrawal from the world, and effectively from his own life's story, in order "to decontaminate and absolve [himself] from the striving" (*IMC* 72). Now he mostly

"keeps up the daily discipline of his craft in sheltered solitude in the Berkshires, revisiting youthful memories or tracing out the intrigues of some acquaintance whose travails catch his sympathy and interest. He's stirred to action now mostly

through narrating the actions of others. [...] his private life has quieted down, no longer the main attraction.” (Sarah Kerr, “Nathan, Farewell”, internet unpaginated source)

In the previous novels, Nathan Zuckerman appeared an “an assimilated, educated, middle-class Jew[s] with a fairly consistent take on the pressures and opportunities of life in the United States at midcentury, leaving [...] [him] to concentrate on struggles towards identity that float relatively free of current events” (Shostak 233). In other words, Nathan Zuckerman used to be a writer exploring his own and the others’ construction of identity as a matter of personal choice in one’s interaction with American culture, more specifically with the Jewish subculture.

The situation changes radically in the American trilogy. After he has tasted of both the sweetness and the bitterness of fame, and, overwhelmed by physical ailments and social interaction problems, he decides to live austere in rural New England, his pervasive inquisitive writerly spirit never rests and gets him entangled in investigating stories that grant him a reality check. Confronted with unexpected knowledge about familiar people from either his past or present, Zuckerman ends up connecting their destinies to the historical circumstances that surrounded their lives. The first time he acknowledges this change of paradigm is in *American Pastoral*:

“I began to contemplate the very thing that must have baffled the Swede till the moment he died: how had he become history’s plaything? History, American history, the stuff you read about in books and study in school, had made its way out to tranquil, untrafficked Old Rimrock, New Jersey... People think of history in the long term, but history, in fact, is a very sudden thing” (AP 87).

The sudden thing that is history – especially American history – is both the natural law that shapes people’s lives and the rationale for narrating in all three novels. Namely, Nathan Zuckerman after researching obsessively into the stories of the three men, stories organized “in relation to the allegory of the Fall” (Shostak 243), turns toward “a deterministic conception of history as the context for American subjectivity” (idem). Throughout the American trilogy of the 1990s the narrator is bewildered to discover that events of half a century or more of American history undermined “exactly the opportunities for self-invention to which Zuckerman was committed throughout the novels that center on his biography” (Shostak 236).

The protagonists of the American trilogy are all outstanding individuals, with genuine intelligence, which gives them the power to transgress, to re-invent themselves in order to escape from the burdens of selfhood or society, to become impersonators, but the change they operate about themselves are superficial, are in the form of masks “always in danger of being stripped away” (Shostak 150). Each of them will be assessed briefly further in this study.

In *American Pastoral* Seymour “the Swede” Levov is the Jewish superego, “who by his apparent difference from Jews promises to erase the otherness of Jews in America” (Shostak 101). Enabled by his appearance (a fortunate physical endowment, Seymour being large, fair and athletic) to adopt an assimilated American identity, he marries a former Miss New Jersey with an Irish Catholic descent and thus believes he has achieved the pastoral dream in which cultural differences do not matter at all. The dream is shattered by the very fruit of this union, their daughter Merry, who chooses to become a Jain and turn to violence.

It is Shostak who notices that at first sight Swede is “Zuckerman’s anti-thesis, giving no purchase on the complexities of an inner life because he has been so dedicated to the surface satisfactions of the life he has chosen” (41). While this difference is true, at a deeper analysis we discover an essential similar trait: narrating his own life story in *The Ghost Writer*, *Zuckerman Unbound*, *The Anatomy Lesson*, Nathan was also guilty of continually contesting his unbreakable tie to Jewishness, just like Seymour who chose to deny or rather ignore it. Hence, to a certain extent, the Swede’s tale is Zuckerman’s own tale as well. Sooner or later both Zuckerman (clear signs are visible in *The Prague Orgy* and *The Counterlife*) and Seymour will end up acknowledging and accepting that they are members of the People of the Book.

Merry, the rebellious daughter, has the merit of bringing her father back to reality, to, what Zuckerman calls, “the indigenous American berserk” (*AP* 86) and making him acknowledge the impossibility of transgression. He realizes that the pastoral fantasy of America (i.e. the good life based on material success, respectability, beauty and love) has been deflected by historical circumstances. “The novel”, Shostak writes, “suggests that the Swede’s tragedy serves as penitence for the sin of his own innocence, for the vision that, mesmerized by the propaganda of the American experiment, refused to see ineradicable differences” (246). Its conclusion is that any attempt at transgression triggers the vengeance of history in a valueless, decayed society.

If the protagonist of *American Pastoral* is a harmless and apolitical Jewish American, who only wants to achieve quietly the promise of the American dream, the one in *I Married a Communist* (Ira Ringold) is a Jewish American who is consumed by ineradicable anger and who “desires to live a life of exemplary political purity: first as the public spokesperson of the most cherished values of the American myth, as evident in his career impersonating Lincoln on the stage, and then to extend those values in his pursuit of a socialist revolution to right class inequities” (Shostak 249).

Zuckerman has not been openly politically or socially involved (except for his brief experience in *The Prague Orgy*), still there is a side of him that makes him be seen as simply a less extreme and distorted version of Ira, more rational and less violent; the analogy between them is generated by the fact that both have been caught up in the dream of a rewarding and protective America, either of them having begun as a “Jewish child” who “didn’t care to

partake of the Jewish character”, who, rather, “wanted to partake of the national character” (*IMC* 39).

Ira’s strong motivations to succeed were the dire poverty of his childhood and the unjust situation that made him a murdered at the age of sixteen. His envisaged solution was two-folded: a career in politics that would enable him to defend and trumpet social equity (the ideology of Communism holding the promise of his agenda), and a home/family that would provide him with love, comfort, peace of mind, as well as stability (all of which seemed to be promised by the beauty, culture, and grace in his wife, Eve Frame). His fall is caused by the fact that he fails to see that marrying Eve means entering a world that divides him from himself (i.e. he becomes seduced by a life of abundance, materialism and acquisitiveness), and that Eve is capable of exposing his self-dividedness. This tragedy of betrayal and self-betrayal occurs during the American juggernaut against Communism in the 1950s, i.e. the main actors are fated to exposure in this age of betrayal.

In the course of Murray’s long performance of Ira’s story, Zuckerman discovers once again that “the American context – which would seem historically to have invited self-invention as a legitimate, even necessary process of American becoming- in the end punishes such efforts” (Shostak 150). History has punished Ira for persisting in his delusion, for being “drunk on metamorphosis” and the “heroic reinvention of himself” (Shostak 301).

In *The Human Stain* Nathan investigates one more man’s attempts to reinvent his identity against the determinations of American history, this time specifically related to racial inequality. Coleman Silk’s project is very similar to Seymour Levov’s or Ira Ringold’s: he observes the opportunities for fluidity that America seems to offer him, particularly due to the fact that Coleman too has a physical endowment that allows him latitude in inventing a different racial identity: “He could play his skin however he wanted, color himself just as he chose” (*HS* 109).

What is ironic, though (if we consider Zuckerman’s and the other’s efforts to escape the identification with Jewishness so far in the series), is that it is the Jewish identity that Coleman Silk assumes when he decides to repudiate his black identity. Shostak remarks, however, that “[t]he choice of a Jewish disguise for Coleman was ‘strictly utilitarian’, having nothing to do with the ethical, spiritual, theological or historical aspect of Judaism” (154), the level of “acceptance Jews found in twentieth century American life made it far easier and more appealing to be Jewish than black” (*idem*).

Coleman Silk’s plight is characterized by another significant difference: his mask is not stripped away during his lifetime, though Coleman repeatedly betrays himself in his language (his use of “spooks” - not an accident but a need to punish himself for his deceptions; the “lily-white face” phrase addressed to his lawyer also discloses his distance from whiteness), but the tragedy of his destiny lies in his impossibility to effect a

reversibility, i.e. to come clean about who he really is. Shostak states that this is also traumatic and “no less damaging than the act of exposure itself” (153).

All these three outstanding individuals have taken the promise of the American dream of assimilation and freedom to self-invention at face value. Their life stories, investigated and pieced together by Nathan Zuckerman, who identifies himself with each and every one of them, supply a cast of characters doomed by their efforts to escape history. It was just a matter of time before history caused them to fail irreversibly. Change is indeed a value highly cherished and nurtured by the American society, as it means progress, development and growth. But the change these men pursued was one with an edge. It implied the disavowal of one “essential” aspect of their self: their ethnicity. Therefore they all had to pay for their intelligence and ability to re-write their identities unfettered by historical definitions.

The social role of the writer (narrator) in all these stories was not only to selflessly keep the memory of three valuable fellow humans alive – by entering like any biographer into, “professional competition with death” (Shostak 338), but also to make sense of histories that resist simple interpretations. He writes, then, to draw attention to the inescapability of history and of determinism: the subject cannot in the end live outside or stop history.

BIBLIOGRAPHY:

- Kerr, Sarah. “Nathan, Farewell”. *The New York Review of Books*. Volume 54, Number 19. Available: <http://www.nybooks.com/articles/20852> [December 6, 2007]
- McDonald, Paul John. 1993. *Philip Roth: His Ethical Sensibility Considered in Relation to his Developing Fictional Aesthetic (PhD Thesis)*. Birmingham: University of Central England
- Roth, Philip. *American Pastoral*. Boston: Houghton Mifflin, 1997.
- . *The Human Stain*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.
- . *I Married a Communist*. Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- Shostak, Debra B. *Philip Roth: Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.
- Wilde, Alan. 1981. *Horizons of assent*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

TRADUCEREA – FORMĂ DE COMUNICARE

Bianca-Oana HAN

Abstract

The paper focuses on the issue of translation perceived as a bond among all forms of expression that lay at the core of the human activity, with special care upon the function of communication and selfcommunication of values.

Keywords: translation, communication, identity, otherness, pragmatics

Despre traducere percepută ca liant

Problematica traducerii pare să se așeze la intersecția mai multor arii ale științei: lingvistica, semantica, pragmatica, semiotica, literatura, sociologie, psihologie, istorie, etc. și dovedește a prelua din fiecare ingredientele necesare transformării sale într-o formă și cale de comunicare. Traducerea se vede nevoită cel mai adesea să facă uz și de alte prerogative pentru a putea (de)servi cea mai importantă funcție pe care toate cercetările și dezbaterile de până acum, nu puțin numeroase, par să i-o fi acordat, cea de comunicare intra- și interpersonală, culturală, lingvistică. La toate acestea se mai adaugă presiunea realității lumii în care trăim, a timpului, a valorilor etice și estetice.

Deși considerată mult timp o activitate secundară sau de completare, traducerea și-a demonstrat utilitatea și necesitatea într-o lume guvernată de pluralism de orice natură, marcată de viteză și schimbări de orice fel în toate domeniile de activitate umană. Acum, când tot ce s-a rostit la un moment dat poate fi și este de multe ori completat, revizuit ba chiar, nu de puține ori pus la îndoială, combătut sau chiar desființat, se simte o imperioasă nevoie de înțelegere a fenomenului luat în discuție: indiferent de ce nivel de acțiune este vorba, trebuie să fim și să acționăm în cunoștință de cauză, așadar informați. Iar pentru aceasta, trebuie să dovedim înțelegere, însă comprehensiunea noastră poate fi pusă în pericol de varietatea de sisteme cultural-lingvistice care funcționează acum în lume.

Pentru a ieși din acest impas e nevoie să recunoaștem că nu mai putem funcționa într-un spațiu închis, pseudo-protector, ci trebuie să (ne) deschidem spre universalul care, deși e perceput a fi acaparator, pare a lua forma unei „uniformizări” benefice, a unei globalizări cultural-lingvistice privită, de ce să nu recunoaștem, cu o oarecare suspiciune de o parte din semeni. Pentru ca acest fenomen să nu fie perceput în mod eronat, este nevoie de o vedere panoramică, aptă să ne ofere distanța necesară unei judecăți obiective asupra problemei.

Vom încerca să arătăm în cele ce urmează importanța și necesitatea abordării acestui aspect în mod corespunzător.

Acesta se vrea a fi cadrul inițial în care traducerea ca fenomen a început să câștige teren. Prin traducere înțelegem, așadar, acel fenomen care are puterea de a înlătura discrepanțele existente între limbile, culturile, mentalitățile, concepțiile care formează un foarte variat mozaic în lumea în care trăim. Dorim să subliniem, însă, că nu urmărim să privim traducerea drept fenomenul care să uniformizeze până la confuzie, deci să schimbe frumoasele bucăți de sticlă colorată ale mozaicului într-o singură culoare, distrugând astfel, desigur, ceea ce l-a făcut valoros. Vorbim numai despre o „aducere la un numitor comun” la nivelul comprehensiunii etice și estetice a valorilor universale.

În acest sens, Paul Ricoeur (1) ne propune un interesant exercițiu de imaginație în eseul *Care este noul ethos al Europei?*

„Nu este exagerat să spunem că putem doar încerca să ne imaginăm cum va fi Europa viitorului (...)”. Acest exercițiu-proces de imaginație politică ne propune o „reflecție asupra comportamentelor etice și spirituale, atât ale indivizilor, intelectualilor, oamenilor de cultură, cât și ale societăților de reflecție, ale Bisericilor și altor confesiuni religioase. Ar fi fără doar și poate o greșală să credem că transferurile de suveranitate în beneficiul unei entități politice care urmează să fie în întregime inventată ar putea reuși în planul formal al instituțiilor politice și juridice, fără ca voința de a opera aceste transferuri să-și împrumute dinamismul de la transformările de mentalitate ce au de-a face cu ethosul indivizilor, grupurilor și popoarelor. Problema care se pune este destul de bine cunoscută. Este vorba, la un nivel foarte global, de o combinare a identității și a alterității la numeroase nivele ce vor trebui deosebite.”

În acest context-exercițiu, traducerea dintr-o limbă în alta se constituie drept „model, perfect adaptat situației Europei, care din punct de vedere lingvistic prezintă un pluralism nu doar imposibil de depășit, dar care este și în cel mai înalt grad de dorit să fie păstrat.” (2) Departe de noi intenția de a arăta că prin traducere se urmărește o „omogenizare a heterogenului”, care să distrugă orice urmă de individualitate și particularitate de care se bucură o limbă, o cultură.

„Traducerea este medierea dintre pluralitatea culturilor și unitatea umanității.” Ea se constituie drept „replica dată fenomenului irecuperabil al pluralității umane cu aspectele ei de dispersare și de confuzie, rezumate de mitul lui Babel. Ne aflăm după Babel (...) Traducerea constituie o paradigmă pentru toate schimburile, nu doar de la

limbă la limbă, ci și de la cultură la cultură. Ea înlesnește deschiderea către universaliiile concrete, nicidecum către un universal abstract, dezlegat de istorie.” (3)

Ricoeur propune aici modele de integrare pe care le consideră a fi capabile să rezolve problema identității și alterității. Așadar, eseistul ne asigură că Europa va rămâne poliglotă și că pericolul instaurării unei limbi universale s-a stins deja după cazul limbii artificiale Esperanto (4), (în traducere cel care speră), care este “cea mai răspândită dintre limbile artificiale. (...) Limba a fost lansată în 1887 de către Ludovic Lazăr Zamenhof (1859 - 1917) după mai bine de 10 ani de muncă, pentru a servi ca limbă internațională auxiliară, o a doua limbă pentru fiecare”, care se credea și spera a facilita o mai bună comunicare și înțelegere între oameni. Numărul vorbitorilor de esperanto este greu de stabilit; (...) se presupune că ar mai exista între o jumătate de milion și câteva milioane, ceea ce arată că a existat totuși un oarecare interes în atingerea acestui țel lingvistic. Din aceeași sursă mai aflăm că această limbă artificială nu a fost adoptată drept limbă oficială în nici o țară de pe glob, dar faptul că încă se mai vorbește (despre ea), este o dovadă a interesului de a afla o metodă de eliminare sau măcar de control a disparităților existente între diferite sisteme lingvistice.

Faptul că nu s-a reușit impunerea unei limbi artificiale pe plan mondial vine să întărească încă o dată interesul în necesitatea păstrării identităților naționale a fiecărui popor, dar, în același timp subliniază și interesul pentru accesul mai ușor la Celălalt și la cultura Celuilalt. Rolul traducerilor, este din nou evident; astfel, omul a înțeles că pentru a comunica, a înțelege și a fi înțeles, pentru a evolua, trebuie să se raporteze la Celălalt. Este clar fiecare cultură în parte se exprimă, (se) comunică în limba proprie, dar limbile nu (re)cunosc granițele fizice ale unei nații, constituindu-se, așadar, în sisteme deschise de sensuri multidirecționate, în care rolul traducerii este cel de intermediar, de facilitator „ceea ce înseamnă să locuiești cu adevărat la Celălalt, pentru a-l putea apoi călăuzi către tine însuși, în calitate de musafir invitat.” (5)

Un astfel de sistem ar putea duce la împlinirea unui vis, la care mulți dintre cei care au tratat problema traducerilor s-au referit până acum, inclusiv în literatura română. Este vorba despre

„visul de a alcătui o bibliotecă totală ce ar constitui, prin acumulare, Cartea, acea rețea ramificată la infinit și formată din traducerile tuturor operelor în toate limbile, cristalizându-se într-un soi de bibliotecă universală de unde vor fi fost șterse intraductibilitățile de tot felul. Acest vis, care ar fi și cel al unei raționalități în totalitate eliberată de constrângerile culturale și de limitările comunitare, vis al omnitraderii, și-ar propune să satureze spațiul comunicării interlingvistice și să compenseze lipsa unei limbi universale.” (6)

În literatura română acest aspect a fost deja semnalat odată cu lăudabila intenție a lui I. H. Rădulescu, ce împreună cu pașoptiștii, a propus și sprijinit un proiect prin care se dorea o „ridicare culturală a poporului” prin programul „Biblioteca Universalis”. Aceasta demonstrează, așadar, conștiința pe care propunătorii acestuia, oameni de carte, au avut-o și anume că este foarte important ca o literatură, prin reprezentanța operelor sale literare, să fie cuprinsă în circuitul universal, ceea ce-i va asigura recunoașterea pe acest plan. Pe de altă parte, tot în acest sens, pare să fie esențial și „momentul în care o carte, o operă literară pe care universalitatea și-a pus pecetea ei, intră, prin traducere, în circuitul național al unei literaturi. (...) cu cât intră mai repede, fericită fiind condiția de universalitate, cu atât influența ei este mai mare și mai fertilă,” (7) cu atât mai mult cu cât „nici o literatură nu și-a afirmat universalitatea pornind exclusiv de la originalitatea ei”. (8) Mai mult, același autor este convins că „fără traduceri nici o literatură națională, indiferent dimensiunea ei temporală, spațiul pe care ființează și valorile pe care le-a produs, nu se poate manifesta în totala ei plenitudine.” (9)

Traducere și Comunicare

Un lucru este cert, așa cum observă și Roger T. Bell (10) „astăzi comunicarea internațională depinde în mod dramatic de traducere”; același autor merge mai departe și propune chiar „a plasa întreaga discuție asupra traducerii în contextul mai larg al comunicării umane.” (11) În sprijinul acestei idei vine și aserțiunea lui George Steiner, acest unanim recunoscut teoretician în problematica traducerii, care consideră traducerea a fi „un caz special al arcului comunicării pe care fiecare act de vorbire îl închide în cadrul unei limbi date. (...) În interiorul unei limbi sau între mai multe limbi, comunicare umană este egală cu traducerea. Un studiu al traducerii este un studiu al limbii.” (12) Este clar, așadar, că nu putem „decupa” problematica traducerii din contextul comunicării interumane fără a periclita înțelegerea fenomenului în ansamblul său.

Considerăm că aici și-ar găsi locul o descriere schematică a ceea ce înseamnă actul comunicării într-o limbă pentru a înțelege apoi cum este acesta continuat de procesul de traducere. Descrierea este adaptată după Bell (13) și, deși schematică, cuprinde complexitatea problemei comunicării și a traducerii. Comunicarea într-o limbă este descrisă printr-un proces care are următorii pași: (1) emițătorul selectează mesajul și codul (2) emițătorul codifică mesajul (3) emițătorul selectează canalul de transmitere și codificare a mesajului (4) emițătorul transmite semnalul ce conține mesajul (5) receptorul primește semnalul ce conține mesajul (6) receptorul recunoaște codul (7) receptorul decodifică semnalul (8) receptorul

recuperează mesajul (9) receptorul înțelege mesajul. Ni se atrage atenția că acest proces nu este unul simplu, linear, unidirecțional și că se poate trece de la o etapă la alta chiar înainte ca cea de pe urmă să fie complet încheiată. Procesarea informațiilor este atât una ciclică, emițătorul transmițând mai multe mesaje sau receptorul preluând rolul de emițător, cât și cooperantă, emițătorul putând relua primul pas chiar și când receptorul se află la al cincilea sau al șaselea.

Odată înțeles mecanismul comunicării într-o singură limbă, putem explicita ce se întâmplă în cadrul procesului de traducere, care este perceput ca fiind o continuare, o prelungire a modelului comunicării. Astfel, se propune chiar o echivalare a pasului al cincilea din primul model prezentat cu primul pas din procesul traducerii, astfel: (1) traducătorul primește semnalul 1 conținând mesajul de la un emițător (2) traducătorul recunoaște codul (3) traducătorul decodifică semnalul 1 (4) traducătorul recuperează mesajul (5) traducătorul înțelege mesajul (6) traducătorul selectează codul 2 (7) traducătorul codifică mesajul cu ajutorul codului 2 (8) traducătorul selectează canalul (9) traducătorul transmite semnalul ce conține mesajul. Observăm aici că toți pașii sunt efectuați de către traducător, care trebuie să jongleze cu toate elementele care intră în ecuație. Astfel, acesta va fi nevoit să (re)cunoască 2 semnale, 2 canale, 2 coduri pentru a putea trata corespunzător mesajele pe care le vehiculează. Cele 2 semnale, 2 canale, respectiv 2 coduri corespund, desigur celor 2 limbi cu și între care funcționează traducătorul. Toate acestea au la bază un context lingvistic-cultural, în afara căruia nici procesul de comunicare nici cel de traducere nu s-ar putea desfășura.

Dar cum se face acest tip de comunicare înțeles prin traducere și care este conținutul lui? Ce se comunică prin intermediul traducerii, de vreme ce adevărurile au fost deja rostite? Credem că aici sunt vizate valorile pe care o cultură le re-activează prin intermediul traducerilor. Aceste valori aparțin de niște sisteme culturale de care ele nu vor avea cum să fie dezrădăcinate odată intrate în circuitul universal prin traducere, ci vor dobândi alte valențe odată accesate, deci (re)cunoscute. Traducerea ajunge să producă nu doar schimburi ci și echivalențe: fenomenul uluitor este că traducerea transferă sensul dintr-o limbă în alta sau dintr-o cultură în alta, fără a oferi totuși identicul, ci furnizând doar echivalentul său. Traducerea este fenomenul echivalenței fără identitate, dar nu și fără valoare, totuși. „Nu există traducere perfectă, putem întotdeauna retraduce, iar traducerea este totdeauna în mișcare.” (14)

Salutăm această permanentă „stare” de activitate de care este capabil fenomenul de traducere; el reușește să activeze și să re-activeze limbi, literaturi în sisteme culturale diferite, cerute de sisteme contextuale diferite. Un lucru este cert, indiferent ce (de)servește traducerea, aceasta nu se poate realiza în afara contextului care este condiționat de mai mulți factori: de la cei mai evidenți, cei lingvistici și culturali la cei sociali, istorici, temporali și chiar spațiali.

Evoluția unei societăți nu este posibilă fără o permanentă încurajare și sprijinire a cunoașterii în toate domeniile de activitate umană. Prin definiție, omul este o entitate menită să trăiască în comunitate, pentru care este nevoit să învețe să comunice, să înțeleagă și să se facă înțeles, adică să cunoască pentru a se auto-cunoaște pe sine prin ceilalți. Înțelegerea aceasta implică traducerea semnelor emise de semenii și către semenii în vederea realizării și dezvoltării comuniunii interumane.

NOTE:

1. *Paul Ricoeur, Despre traducere, Ed. Polirom, Iași, 2005, pp. 45 - 55*
2. *Idem, pp. 46-47*
3. *Idem, pg. 130*
4. După <http://ro.wikipedia.org/wiki/Esperanto>
5. *Paul Ricoeur, op. cit. pg. 39*
6. *Idem, pp. 72-73*
7. *Darie Novăceanu, în Condiția și virtuțile traducerilor, din România Literară XIII nr 24, 1980*
8. *Idem*
9. *Idem*
10. Roger T Bell, *Teoria și practica traducerii*, Ed. Polirom, Iași, 2002, pg. 21
11. *Idem, pg. 33*
12. George Steiner, *După Babel*, Ed. Univers. București, 1983, pg. 75
13. Roger T Bell, *op. cit. pp. 36-37*
14. Paul Ricoeur, *op. cit. pg. 131*

BIBLIOGRAFIE:

- Baconsky, R., Gouadec, D., Lascu, Ghe. *Teritorii Actuale ale Traducerii*, Editura Echinoc, Cluj Napoca, 2002
- Bantaș, A., Croitoru, E., *Didactica Traducerii*, Editura Teora, București, 1999
- Bell, R., *Teoria și Practica Traducerii*, Editura Polirom, Iași, 2002
- Croitoru, E. (coordonator), *English Through Translations, Interpretation And Translation Oriented Text Analysis*, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos”, Galați, 2004
- Dumitru, R., *Translation Theories and Practice*, Editura Institutului European, Iași, 2002
- Eco, U. *În Căutarea Limbii Perfecțe*, Editura Polirom Iași, 2002
- Fejes, D. *Fiecare traducere e o provocare*, in *România Literară*, 16/2006
- Ionescu, T. *Știința și/sau Arta Traducerii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2003
- Levițchi, L., *Manualul Traducătorului de Limba Engleză*, Editura Teora, București, 2001
- Mavrodin, I. *Despre Traducere, Literal și în Toate Sensurile*, Editura Scrisul Românesc, Fundația Editura Craiova, 2006

Mușina A. în Traducțiunile nu fac o literatură din Astra 20, nr 4. 1985
Novăceanu, D. Condiția și virtuțile traducerilor, din România Literară XIII nr 24, 1980
Steiner, G. , După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii, tradusă de Valentin Negoită și Ștefan Avădanei, București, Editura Univers 1983
Vazaca M., Prețul Dorinței de a Traduce, în România Literară, nr. 8/2008

Resurse Internet

<http://en.wikipedia.org/wiki/Esperanto>

REFERENCE ERROR OCCURRENCES

AND HOW THEY AFFECT COMMUNICATION

LAKO Cristian

Abstract

This paper deals with miscommunication issues generated by occurrences of erroneous reference usage among the parties involved in a communication process. Reference errors occur in communication either accidentally, when such errors are due to involuntary mismatch of reference, or intentionally, when either of the sides attempt to mislead and/or manipulate. We will point out some of the psycho-linguistic processes that may cause these communication faults in the case of involuntary reference errors.

Keywords: references, communication, error, manipulation, psycholinguistics

The primary function of communication is to bind together people and communities. Communication means exchanging ideas, sending and receiving information about current, past or future events, situations or entities.

The bridges that link a discussion into effective and efficient communication are the common references tacitly agreed upon by the sides of the communication. Referencing is linked to inferring. The function of inference is the mental process by which the receptor attempts to decipher the message conveyed by the sender. Although prescriptive, Grice's cooperative principle, and his conversational maxims are a good starting point in elucidating how some pragmatic fallacies occur in communication.

The expression "pragmatic fallacies", however should be used only when errors in communication appear involuntarily and not when one of the participants willingly is trying to mislead his/her counterpart(s), as misleading can be part of a communication process.

Next, the paper will deal with involuntary erroneous reference by providing examples and discussing on the factors that lead to these rupture in communication.

1. Involuntary erroneous reference in adult to adult communication

Most errors in referring occur when one of the parties changes by mistake the signifier. Usually, in controlled environments, a conversation develops normally, without interruptions, and changes in the signifier occur only due to psychological factors. However,

if we consider a natural environment where disruptions can occur frequently, picking up a conversation from where it was left can cause short-circuiting of the communication process and changes of reference may be considered by the counterpart speaker at least peculiar.

Consider the following hypothetical situation:

(1) Teacher to secretary: *Please hand me over the register, as I need to enter the marks of the students.*

Secretary: *Just a minute, I have to look for it.*

Phone ringing

Teacher: *I'll be in your office soon.*

Voice over the phone: *OK, looking forward to discuss your project.*

Secretary adding date of examination while teacher losing patience.

Teacher: *Are you going to hand it (referring to the sheet of paper- not uttered) over already?*

Secretary: *It (feminine)? Wasn't you supposed to say it (neuter)?*

[...]

Although in English there is no problem at all in sending the message across, as both *the register*, and *the sheet* of paper on which the list with the students are put are both referred to with *it*, this would not be the same in languages such as Romanian, where *the register* (catalogul) is neuter while *the sheet* (foaia) is feminine. The process behind this change of reference occurrence is quite interesting and causes confusion. The teacher changes the semantic range from that of a particular sheet of paper used as a register to its hypernym, any sheet of paper used for paperwork. *It* is not used as an anaphora, hence the secretary's reaction. The secretary signals back that reference does not exist or it does not comply with the proper grammatical gender. Given the situation, *it* becomes a cataphora to subsequent explanations of the teacher in which he would mention that he was actually referring to a different signifier, the word *sheet of paper*, yet to the same signified, but with a larger reference range. Context stays the same, which helps in correcting the miscommunication process.

In French, the very same situation could be replicated as *the register* in French is *le cahier* (masculine), while *the sheet* is feminine: *la feuille*. However, the situation in (1), in German, although German is grammatically gendered, would not short-circuit this particular conversation as both *das Klassenbuch* and *das Blatt* are neuter.

Nevertheless, such situations can be found in any language that employs grammatical gender. In German we could think of *der Film* as the hyponym of *die Kunst*. On the other hand languages such as Armenian, Chinese, Finish, Hungarian, Vietnamese and many others around the globe do not have grammatical gender; therefore this type of communication error can not appear.

Apart from **hyponymy**, another mental process can change the reference. The usage of a noun determiner as head of the NP (noun phrase) is a quite common language practice, which in the case of grammatically gendered languages can further create confusion.

Consider the following conversation over the phone:

(2) Order handler person (OHP): *King Piẓẓa Restaurant. Good morning!*

Customer (C): *Good morning! I would like to order 3 piẓẓas.*

OHP: *What exactly would you like to have?*

C: *I would like a Prosciutto Piẓẓa, a Meat Feast Piẓẓa, and a King Piẓẓa, all extra large and no topping please.*

OHP: *So your order is a Prosciutto Piẓẓa, a Meat Feast Piẓẓa, and a King.*

C: *Right.*

[...]

A Prosciutto Piẓẓa, a Meat Feast Piẓẓa, and a King Piẓẓa are all NPs that can be reduced to simpler NPs, that is, reducing them to *a Prosciutto*, *a Meat Feast*, and respectively *a King*. Using the indefinite article *a* as determiner is considered by many scholars as **generic reference**, that is, it is used attributively and represents a class of things that of the prosciutto pizzas, for example. However, given the context in (2) *a Prosciutto Piẓẓa* is somewhat particularized, as the message may be inferred as the next prosciutto pizza that is going to be baked and delivered, so it can be thought of as **specific reference**. Although compared to an example such as *The cat is a mammal* which analysed only semantically is sufficient to be viewed as generic reference, *a prosciutto piẓẓa* needs a pragmatic context and inference from the part of the receiver in order to be perceived as a specific reference.

Although in English the communication process in (2) does not pose any problem and each of the NPs referring to the three types of pizza either uttered in full or in their reduced form will not affect the communication from the point of view of grammatical gender. Yet, in Romanian, which makes heavy use of grammatical gender, having the same dialogue, the OHP changes the grammatical gender reference of the signified by reducing *a King piẓẓa* (*o piẓẓa king*) to *a King* (*un king*), thus although the signified is the same as in the info provided by the customer, it can trigger discordance in the mind of the customer. In Romanian *piẓẓa* is feminine while the word *king*, used as a borrowed word in Romanian (consider the name of the restaurant as well) would usually trigger a neuter grammatical gender, even if most Romanian speakers are aware that the natural gender for *king* is

masculine. But if the client was to change his order and ask for *three King pizzas*, the reduction to *3 kings* although with no transformation issues in English, in Romanian *trei kinguri* (the *-uri* ending is the neuter plural) would sound very odd opposing the natural gender, and the *trei kingi* (the *-i* ending is the masculine plural) would also sound weird, so the customer needs to reconvert the NP back to its full form *trei pizza king* (three king pizzas; in Romanian the singular and plural form for the word *pizza* coincide). So using the wrong anaphora pronoun in Romanian, in the case of ordering only *King Pizza*, as in

Livrați-mi-o pe adresa...(correct referencing if singular and feminine – *o pizza king*)

Livrați-mi-I pe adresa...(right referencing if singular and masculine – *un king*)

*Livrați-mi-i pe adresa...**(wrong reference as *trei kingi* would be inappropriate)

Livrați-mi-le pe adresa...(appropriate as *-le* refers adequately to *trei pizza king*)

(*Deliver it/ them to the following address...*)

However, this is not only the case of borrowed words. In Romanian and in English we can refer to the same colour as (3)*culoarea roșie*(colour red) and (4)*roșul*(the red), yet, in Romanian, the grammatical gender of (3) is feminine while (4) is masculine. Unlike in the example (1) where semantic range changes, or in (2) where a noun used attributively in the initial NP becomes the head of the NP, in (3) and (4) the adjective is substantivized, that is, turned into a noun and becomes the head of the NP. However, such transformation would not change the grammatical gender where the natural gender is obvious:

(5) *femeia bătrână* > *bătrâna* (the old woman) with the referents *ea* or *-o*

(6) *omul bătrân* > *bătrânul* (the old man) with the referents *el* or *îl, -l*

In English the substantivization of *old* would change both the signifier and the signified as (7)*the old* would refer to plural. So although it can be reduced to a simpler NP the meaning changes, unlike in grammatically gendered languages. However, this rule cannot be applied to nouns that refer to non-human beings or to objects, in any language grammatically gendered or not. What the languages can do is to replace the head noun with a pronoun.

(8) *cartea roșie* > *cea roșie* with *ea* or *o* as their anaphora

(9) *the red book* > *the red one* with *it* as their anaphora

In German there is a classic example where the natural gender does not correspond to the grammatical gender: *das Mädchen*. One could think of a similar situation as in (1), but a

context where one would not consider *die Studentin* the hyponym of *das Mädchen* but rather on how the interlocutors are related to the same signified, hence using different signifiers and with different grammatical gender. Consider (10), (11) and (12) below as part of a conversation at an opening student festival. The student's grandfather would probably refer to her niece with *das Mädchen*:

(10) *Das Mädchen wird schöner mit jedem Tag.*

(11) A professor referring to the same person could add: *Ja, und diese Studentin ist auch sehr intelligent.*

(12) A third person: *Sie ist auch schön und intelligent.*

In (12) normally the grammatical gender should correspond to the last sentence uttered, so the usage of *sie* would seem to most speakers as natural, however, if the third person is closer in terms of perceiving the world to the first speaker, let's assume she is the student's grandmother, she would rather say:

(13) *Es ist auch schön und intelligent.*

Es in (13) shows that the third speaker refers back to the subject in (11) although (13) sums up (11) and (12).

Sometimes reference can be unclear at a higher level of a communication. In this case grammatical gender no longer interferes with the transmission of the message. Consider the following setting:

(14) Reporter(R) interviews a clairvoyant(C):

R: *Could you tell us a few situations when you actually used your abilities?*

C: *I once helped a woman communicate with her dead husband. Her husband told her through me that he was fine and very happy to talk to her [...]*

R: *Anything else?*

C: *Her husband said nothing else.*

R: *I was asking about any other situations.*

[...]

Anything else in (14) is a referent which lacks clarity, consequently the interlocutor could refer back either to the closest pointer in the conversation or to the next hierarchically

higher point, that is to *situations*. This type of reference error can be avoided by providing a clearer reference to the interlocutor.

Although adults have a much larger vocabulary, thus being able to fine tune the message being transmitted, background knowledge and how one perceives the world can play an important role in the inferring process and in the shift of the reference.

The next part will deal with examples of how children of 18 months old make use of a very limited number of words or signifiers to communicate with adults.

1.2 Child to adult communication

A very young child will communicate in a different way than an adult, due to the limitation of the sounds he/she can utter. Consider the following situation:

(15)Baby: [hçm]![...][hA:əA:m]!

[hçm] when used by an adult trying to feed a child, could mean in Hungarian *eat or try this bit of food*. This idiophone represents something yummy. The baby in the first instance uses it accordingly, and then by using its variation [hA:.'A:m] shows that the child apart from getting the food she also insists on getting it already. When used this way [hçm]![...][hA:.'A:m]! refers to *I am hungry* or *I want to taste that*.

(16)Baby: [hçm] [hçm]!

[hçm] when repeated is an alternative Hungarian onomatopoeia that represents the barking of a dog. The child uses it as such to play, so the reference in this case is *let's play*. The difference between the two signified in (15) and (16) will be determined based on context.

By (17) ['brumbrum] the baby refers to anything used by people to move faster, be that a car, a bike, a sledge or even a pair of skates. It seems that the child has found similarities among these objects and their hypernym is ['brumbrum]

What is also interesting is the use, for instance, of the terms (18)['tA:τA:](daddy) and (19)['bθβθ](baby), for any male adult, and respectively for any toddler. ['bθβθ] is also used by the baby to refer to herself, although everybody is calling her by her proper name. Nevertheless, the baby identifies herself with the class of toddlers, and is using ['bθβθ] as a prototype.

Although the same signifier is used for several signified, the reference assignment is clear for the adults, as the context is primordial in determining the sociolinguistic frame of

reference. The above examples show that the baby possesses innate abilities such as prototyping, assigning referents, disambiguating through body language, modulating word meanings, and utilising context.

In this paper we showed that sometimes during a communication process there may be cases of erroneous referencing. Grammatically gendered languages are more prone to such errors when processes such as hyponymy, changes in the construction of the NPs, or substantivization interfere in the communication process. Ambiguity can also cause referencing errors, regardless of the type of language, grammatically gendered or not. Child to adult communication is an interesting subject of study as it shows how both the child and the adult make use of context in establishing the signifier and the signified. Further study on the usage of reference could be made on cases where one of the interlocutors changes reference during a communication process, in order to confuse, mislead, manipulate or dominate a conversation.

BIBLIOGRAPHY

1. Black E, (2006) *Pragmatic Stylistics*, Edinburgh: Edinburgh University Press
2. Cutting J, (2002) *Pragmatics and Discourse*, Florence: Routledge
3. Devitt M., Hanley R., (2006) *The Blackwell Guide to the Philosophy of Language*, Oxford: Blackwell Publishing
4. Field J.,(2004) *Psycholinguistics: The Key Concepts*, London: Routledge
5. Hurford J., Heasley B., Smith M., (2007) *Semantics: A Course Book*, Cambridge: CUP
6. Malmkjær K.,(1991) *The Linguistics Encyclopedia*, New York: Routledge
7. McCarthy M., (2006) *Explorations in Corpus Linguistics*, New York: OUP
8. Miller A.,(1998) *Philosophy of Language*, Abingdon: Routledge
9. Pinker S,(1994) *The Language Instinct*, London: Penguin
10. Yule G., (1996) *Pragmatics*, New York: OUP

CONTROVERSIAL ISSUES OF SLANG

Etymology and definition

ZOLTÁN Ildikó Gy.

Abstract

A gradual change in the attitude of linguistic sciences towards slang at the end of the 19th century has resulted in a considerable growth in the number of studies on this component of language, an abundance and variety in specialized literature that brought a great diversity of opinions. The present paper discusses two of the controversial problems of slang: the etymology of the word and the possibility of a satisfactory definition.

Keywords: slang, jargon, etymology, definition, terminology

From the end of the 19th century there has been a gradual change in the attitude of linguistic science towards slang, and researches in this field have grown both in number and in scope. As a result, considerable knowledge has been accumulated which has not only dispelled the cloud of prejudice and altered the hitherto ‘underprivileged’ and ‘discriminated’ position of slang, but has also shed light upon its character, its workings, and its vital role in the life of any language.

The best evidence to prove the popularity of the subject is the abundance and variety of specialised literature on slang. Inevitably, such profusion has also led to a great diversity of views and opinions: on certain points these can still differ significantly.

1. The etymology of “slang”

The word itself is from slang: this is how the disreputable and criminal classes used to refer to their peculiar vocabulary and language in 18th century London (possibly from even earlier), and it originally meant ‘vulgar language’. The term was first recorded in the 1750s and was at that time used as a synonym fairly interchangeable with the terms *cant*, *flash* or *argot*, all referring to ‘the language of rogues and thieves’ or ‘special vocabulary of tramps or thieves’.

The opinions regarding its etymology are divided: some sources state that it is unknown, uncertain, or at the very least debatable, and leave it at that. Others venture the idea that it might be of Gypsy origin, but this is rather unlikely, just like the speculation

according to which it could be an argotic perversion of the French word *langue*, language. (1) Another conjecture is that *slang* has been formed by shortening from genitive phrases like *beggars' language* or *rogues' language*, in which the genitive suffix of the first noun attaches to the initial syllable of *language* and then the final syllable is lost. (2)

However, the most widely spread – and also the most probable – assumption is based on the resemblance in sound and figurative meaning to the noun and verb *sling* and the occurrence of apparently the same root in Scandinavian expressions referring to language. These suggest that the term *slang* is a development of a common Germanic root from which the current English *sling* is derived. In Scandinavian languages words and expressions like the Norwegian *sleng* ‘a slinging, an invention, device’, *slengja* ‘to sling, to cast’, *slengenamn* ‘nickname’, *slenjeord* ‘an insulting word, a new word that has no just reason for being’, *slengja kejeften* ‘to abuse with words’, lit. ‘to sling the jaw’ are related to the O.N. and Icelandic *slyngva*, A.S. *slingan* and the German *schlingen* ‘to sling’. There is also a rather obvious relation to such expressions in English like *sling words* ‘chatter incessantly’, *sling off at somebody* ‘jeer, make fun of somebody’, or the regrettably lost *slangwhanger* ‘noisy or abusive talker or writer’.

When discussing the history of the word *slang* we must state the fact that its existence was for a long time ignored by scholars and lexicographers as a term denoting a peripheral phenomena in language, something that was not worthy of their learned consideration. It was nowhere recorded in the Middle English period, it was not yet in ‘official’ usage in the Stuart period according to the *Glossary of Tudor and Stuart Words* (3), and it was neither used nor entered as a headword by Samuel Johnson in his *Dictionary of the English Language* in 1755. Even after the unwilling acknowledgment of its existence, slang was long frowned upon by linguists with unequivocal disapproval as some linguistic deviance or aberration, a “tumour” on language that should be cut out in order to preserve the health and beauty of the latter.

Slang was described as “low vulgar unmeaning language” in the 1828 edition of the Webster Dictionary and this definition reoccurred with slight variations in other dictionaries for several decades. The end of the century brought a few attempts at more nuanced interpretations both in dictionaries and essays published on slang, but the general attitude of those who studied language for a living remained disapproving and condemnatory, similar to what J.B. Greenough and G.L. Kittredge expressed in 1902: slang was still considered “a kind of vagabond language, always hanging on the outskirts of legitimate speech, but continually straying or forcing its way into the most respectable company” (4).

This stigma and the accompanying prejudices haunted slang to the end of the 19th century, when the first slightly more indulgent definitions and description began to appear. These mentioned for the first time its figurative and ephemeral quality, as well as its humour.

However, the real turnabout in the attitude towards slang only occurred around the middle of the 20th century, and this eventually brought the “recognition of its merits”.

The gradual change in this attitude and, consequently, in the prestige of slang came slowly and was mainly due to the fact that linguists began to take a less prejudiced and biased stand in the matter. Following their lead, other branches of science joined the research work and started to view slang with the interest and attention it deserves. The social sciences, psychology and stylistics were the most important among these, but also anthropology and ethology (the study of animal behaviour as it occurs in a natural environment), and several interdisciplinary sciences that intersect with linguistics at some point. Without their valuable contribution certain relevant issues involving slang would never have been detected, studied, analysed and clarified.

2. The problem of a precise and exhaustive definition

It has been said that slang is a phenomenon that anyone can recognize but no one can define. This succinct characterisation attributed to the French lexicographer Paul Ch. J. Robert might indeed reflect its complexity, but is not necessarily true. We only have to take a look at the countless attempts made (not exclusively by linguists) to point out the most important features of slang, or the reams of paper filled with the results of surveys, questionnaires and other means of investigating the usage of slang to realise that in fact anybody can define it, only in different ways. Which aspect of this complex and multilayered component of language one may consider most significant largely depends on one's viewpoint, which in turn is defined by the perspective of the particular branch or subfield of linguistics (or interdisciplinary study) from which one may approach it. However elusive, unpredictable, whimsical and protean slang might prove whenever people try to define it, its study cannot be avoided or neglected, because it is an existing, active, functioning reality very much alive.

The complexity of slang itself is the obvious reason and explanation for the many possible definitions. To bring all these together in one comprehensive and concise answer to the question “What is slang?” would be a hopeless undertaking. However, it might prove useful to start by examining what slang is not.

Several definitions have described slang from a purely lexicological point of view as a stock of words and expressions, a distinct set or strata of lexis, a group of words used in a particular social context. It would be a mistake, however, to imagine that slang (basically pertaining to spoken language) is simply a certain ‘vocabulary’. This misconception was fairly long-lived, and not only among linguists: slang was identified with the words collected in special glossaries or labelled as such in dictionaries. Although slang does indeed have a

specific vocabulary, defining this would be even more difficult: we might say that slang is constant, its vocabulary is constantly changing and impossible to ‘demarcate’ clearly.

Slang is not poetry. Common traits are not difficult to notice: both poetry and slang are the result of conscious choice, a deliberate endeavour to “say it differently”. There are means by which conventional language can be turned into a text with aesthetic value. In search of alternative ways of expression, both poetry and slang make the most of those possibilities offered by the linguistic system which are not usually employed in everyday usage. Most frequent among these are the replacement of a common word by another (possibly a loan-word) with similar reference, the creation of highly expressive synonyms for conventional words and expressions based on periphrasis, metonymy or metaphor (hyper-synonymity is a prevalent characteristic of slang), exaggeration and understatement, etc. It is important though to emphasise that we can only speak about the possibility of aesthetic value, since all these similarities are only in the techniques and devices, the ‘artifices’ shared by poetic language and slang – not between slang and the specific communication system of poetry or the ‘language’ and ‘code’ of particular poetic creations. Thus, although slang might occasionally come close to being poetic, it is not poetry.

Slang is not ‘a language’ in the same sense as English, French, Chinese or even Esperanto are languages. As Bethany Dumas and Jonathan Lighter pointed out in an important article in 1978 (5), slang cannot be identified by any appeal to form, meaning, or grammar or as a component of any kind of autonomous linguistic system. It is not possible to speak exclusively in slang, there is no slang-grammar, no specific slang word-formation procedures, slang has no particular phonetics, morphology or syntax of its own. (On the other hand, it does have a rather peculiar semantics in which its most conspicuous linguistic traits are rooted.)

In numerous studies approaching slang from a sociolinguistic point of view it has been analysed and also defined as a social dialect or sociolect. The inherent difficulty in this case is how to separate and tell apart slang from its ‘relatives’ in this category: cant, argot, jargon and technical terminology on the one hand, (regional) dialects on the other.

At the beginning of its career, *slang* used to be a synonym for other terms denoting special languages or specialised idiomatic vocabularies peculiar to certain classes or groups of people, especially those of underworld groups. *Argot* is a term of French origin applied to the vocabulary or speech of thieves, tramps and vagabonds; it is also called *flash* in English. *Cant* developed after 1680 to mean the characteristic language used by rogues and vagabonds (especially the secret language of gipsies, thieves, tramps, or beggars), then was applied contemptuously by any sect or school to the phraseology of its rival. Both were originally devised for private communication and identification and were used as a secret language to

prevent outsiders from understanding the conversation. This intention of concealing the meaning from outsiders make them examples of cryptolects, characteristic secret or private languages used only by members of a group.

Slang should not be identified with either: secrecy is not the main purpose of slang and it is not the specialised language of criminals, although its vocabulary can draw on the language use of different marginalised groups and subcultures.

Jargon is mostly used today as a collective term to refer to the specialised or technical language and vocabulary of a trade, profession, activity, or group. This terminology that relates to a specific activity usually develops as a kind of shorthand and can be very useful as long as its purpose is indeed to quickly express ideas that are frequently discussed between members of the group, to exchange complex information efficiently. Jargon can, however, become unnecessarily complicated and unintelligible to outsiders, especially when it is used excessively and gratuitously with the sole purpose of impressing the uninitiated who will understandably regard it with distrust and resentment.

Slang often incorporates elements of the jargons of special-interest groups and is similar to jargon when used as ‘in-group code’ to imply familiarity with a certain group or even membership, but it is not restricted to any profession or occupation.

The above categories need to be distinguished from slang if we are to think in terms of a ‘vertical’ stratification of language, which usually occurs in theoretical models that resemble a layer-cake. If we picture such a model, slang can not be localised in or limited to any of the levels or strata, its use is too wide-spread and general – for this reason it can not really be termed a sociolect.

Slang comprises a great variety of vocabulary, and the different dialects and regionalisms are definitely present among the various sources it feeds on. Moreover, there might be marked differences between the slang of certain regions, but even if we consider this kind of ‘horizontal’ distribution of language, it is impossible to connect or limit slang exclusively to any definite territory, so it can not be called a dialect either.

Approaching slang from a stylistic point of view, slang has also been defined as style of speech, usage level, or register. By style we usually mean the whole of ways, methods and means of expression when their particular combination into a text is the result of choice and is motivated by some kind of functional appropriateness – not by a certain attitude, which is the motivation of slang.

If we try to describe slang as style or as one of the possible usage levels or registers, we invariably come up against the problem of separating it from the others: informal,

colloquial, familiar, non-conventional, substandard, etc. on the one hand or clichés, vogue words, colloquialisms, obscenity, etc. on the other. Most linguists involved in the study of slang agree on one fact: these terms are relative. Moreover, the (in)formality of a given situation may suffer alterations, implying a shift in language usage, and – even more significantly – the status of words can change in time.

It is hardly surprising that slang items often pose such a problem to lexicographers. James B. McMillan identifies this as the fundamental problem of definition: “Until slang can be objectively identified and segregated (so that dictionaries will not vary widely in labelling particular lexemes and idioms) or until more precise subcategories replace the catchall label *slang*, little can be done to analyse linguistically this kind of lexis, or to study its historical change, or to account for it in sociolinguistic and psycholinguistic contexts.” (6)

There have been attempt to describe slang as speech genre, in its Bakhtinian sense. According to his theory, we always speak in certain speech genres: there are either strict and rigid or more flexible but always typical structural forms at the depth of our utterances. All the same, this speech genre is closer to the notion of text genres and can not really be applied to slang.

Slang is in fact a certain lexical behaviour, a peculiar variant of language usage, a particular way of speaking. This variant of language usage is a communicational code dependent on the given situation and defined by the attitude of the speaker – or rather, its use is the expression of the speaker’s attitude. The use of slang is not an end in itself: since it generally develops in smaller communities, groups or subcultures, it is meant in the first place to indicate identity within the given group. From a sociolinguistic point of has a double function: to reinforce cohesion within the group and at the same time to delimitate it from other groups, most importantly, from the dominant culture. Here there might be more than simple separation: self-defence, defiance, opposition and mutiny can all be included in the emotional charge of slang usage, in which case we can also speak about it as anti-language depending on how sharply it may turn against the standards and norms it invariably finds ridiculously restrictive.

NOTES:

1. Ernest Weekley: *Concise Etymological Dictionary of Modern English*, 1924
2. Connie C. Eble: *Slang*. In: *The Oxford Companion to the English Language*, 1992, 940-943.
3. Walter W. Skeat, Anthony L. Mayhew: *Glossary of Tudor and Stuart Words*, 1914
4. *Words and their ways in English speech*, 1902
5. Dumas, Bethany K., Jonathan Lighter: *Is Slang a Word for Linguists?* In: *American Speech*,

53, 1978, 5-17.

6. McMillan, James B.: *American Lexicology 1942-1973* In: *American Speech*, 53, 1978, 141-63.

BIBLIOGRAPHY:

Auer, P.: *Sociolinguistic Crossing*, in: *ELL 2*, vol. 11, 490–492.

Bakhtin, M. M.: *The Problem of Speech Genres*. In: *Speech Genres and Other Late Essays*, 1986

Bucholtz, Mary: *Gender, Sexuality and Language*, in: *ELL 2*, vol. 4, 756-758

Bucholtz, Mary: *Word Up: Social Meanings of Slang in California Youth Culture*, Texas A&M University (Language & Culture: Symposium 7) 2001

Cameron, D.: *Gender*, in: *ELL 2*, vol. 4, 733-739

Cutler, C.: *Subcultures and Countercultures*, in: *ELL 2*, vol. 12, 236-239.

Eble, Connie C.: *Slang, Argot and Ingroup Codes*, in: *ELL 2*, vol. 11, 412- 415.

Eble, Connie C.: *Slang*, in: *The Oxford Companion to the English Language* (Edit. Tom McArthur), 1992, 940-943.

Eckert, P.: *Communities of Practice*, in: *ELL 2*, vol. 2, 683-685.

ELL2 – Encyclopedia of Languages and Linguistics. 2nd Edition. Editor-in-Chief: Keith Brown. Amsterdam, Elsevier, 2006.

Joseph, J. E.: *Identity and Language*, in: *ELL 2*, vol. 5, 486- 492.

de Klerk, V.: *Slang, Sociology*, in: *ELL 2*, vol. 11, 407-412.

Mesthrie, R.: *Society and Language: Overview*, in: *ELL 2*, vol. 11, 472-484.

Neuland, E. and Schubert, D.: *Teenagers, Variation, and Young People's Culture*, in: *ELL 2*, vol. 12, 541-545.

Skeat, Walter W., Mayhew, Anthony L.: *Glossary of Tudor and Stuart Words*, 1914

Talbot, M.: *Gender and Language*, in: *ELL 2*, vol. 4, 740-742.

Thorne, Tony: *Slang, Style-Shifting and Sociability* – in *Multicultural Perspectives on English Language and Literature*, Tallinn, London 2004 .

Wardhaugh, Ronald: *Introduction to Sociolinguistics* . Wiley-Blackwell, 2001.

Weekley, Ernest: *A Concise Etymological Dictionary of Modern English*, 1924,

BUSINESS ENGLISH NEEDS ANALYSIS

– A CASE STUDY AT “PETRU MAIOR” UNIVERSITY

Daniela DĂLĂLĂU

Abstract

This article aims to investigate and analyse the perceived English language needs of first year students who want to get a Bachelor's degree in the fields of Management and Finance – Banking at “Petru Maior” University of Targu Mures. Taking into consideration the specializations mentioned above, the article focuses on the perceived needs of students concerning Business English, not General English. Due to the business and economic development of the last decades, English has rapidly become the language used all over the world in fields such as: Economics, Management, Finance, Banking, Insurance, Negotiations, etc. This was just one of the reasons that led to the emergence of English for Specific Purposes (ESP). As a result of the development that the fields mentioned have experienced another type of English has emerged from ESP, in order to meet the particular needs of the learners, and this is generally known as Business English.

Keywords: Business English, special vocabulary, English for Specific Purposes

I. Introduction. A theoretical overview.

Needs analysis (NA), also known under the name of needs assessment, is one of the most important characteristics of ESP. Needs analysis has an essential role in domains where courses are tailor-made, being especially designed to meet the specific needs of the learners.

As compared to General English, ESP emphasizes more the importance of needs analysis as a tool in the process of designing the courses. Within the former, the existence of NA as a tool has usually been ignored, mainly because the needs of the learners vary and as a result it is difficult to determine all of them.

According to Dudley-Evans and St John, there are differences regarding the level of focus on needs analysis even within the different types of ESP: “Needs Analysis may indeed be even more fundamental to Business English than to English for Science and Technology, as the learners' needs may vary much more.” (Dudley-Evans, St John, 1996, p.2) One of the explanations is the fact that the term *business* has various meanings and it involves a wide range of different activities:

Business is about buying and selling, or more broadly, exchanging and exploiting resources and capabilities. It uses the language of commerce, of finance, of industry, of providing goods and services. It is about people coming together to accomplish things they could not do as individuals. It is about design and innovation, traditions and values, about the exciting and the mundane. It is about cooperation, negotiation, and conflict. It is about persuading and

understanding, power and control, explaining and finding solutions to problems. (Frendo, 2005, p.1)

The concept of NA was not considered a priority before the 1970s although it first emerged in India as “analysis of needs” in the 1920s. During this period little research was done focusing on this concept because language teachers did not perceive it as being worth the attention and in consequence they based their teaching on “some kind of intuitive and or informal analysis of learners’ needs” (West, 1994, p.1).

The situation started to change after 1970 and during the 1970s the concept was established by the Council of Europe in the field of ESP. Things have been considered from a different perspective since Munby (1978) investigated this concept in detail, classifying learner’s needs by creating lists and ticking boxes.

Munby’s performance-based approach had a considerable influence in the field, but was somehow limited because failing to investigate areas that other researchers have broadened since then. Some of these are: materials selection, learning strategies, teaching methods, intercultural training.

In the 1980s new larger meanings were added to the term *needs*. One of the researchers in this field, Brindley (1984) in his article on curriculum development, offers a wider definition of the term than the ones previously known and used in needs analysis for educational purposes. The new definition activates other meanings of the term *needs*, i.e. expectations, desires, demands, wants, motivations, lacks, requirements and constraints. The importance of this wider perception of the term is a consequence of the possible conflict between the curriculum and the learners’ expectations and assumptions. One of the supporters of this idea is Nunan and he has mentioned that “the effectiveness of a language program will be dictated as much by the attitudes and expectations of the learners as by the specifications of the official curriculum” (1989, p. 176).

One of the new tendencies in this field is represented by the task-based needs analysis (Long, 2005). One of the most important features that distinguishes it from the rest of needs analysis, such as *target situation analysis* (Munby, 1978), *present situation analysis* (Richerich & Chancerel, 1980), and *learning centred approach* (Hutchinson & Waters, 1987), is that this uses tasks as the unit of analysis and syllabus design while the other types mentioned have used linguistic categories (structural, lexical, notional or functional) as units of analysis.

Broadly speaking, regardless of the approach used, a needs analysis provides the teacher with information that helps him/her understand the learning level of the learners at the beginning of the course, the current situation, and the level they need to achieve by the end of the course, the target situation: “A needs analysis helps the teacher to understand the difference between where the learners are, in terms of communicative competence, and where they need to be to meet their business aims.” (Fredo, 2005, p. 15)

II. Business English Needs Analysis at “Petru Maior” University

The needs analysis undertaken for this paper has been designed for the Business English Communication course, attended by first year students at the specialisations Management and Finance – Banking. Some years ago this English course was optional. Fortunately after the Bologna Treaty was adopted it became compulsory.

The typical students attending this course are pre-experienced language learners who do not have any job experience or knowledge in the fields mentioned above. They are supposed to have already acquired the general communication skills and also to have achieved an intermediate level of General English at least. Therefore the course is designed to provide them with specialized vocabulary and to focus on developing communication skills within a specialized business context.

They have this course delivered weekly for a year and a half (three terms – the Management students) and for the first two years (four terms – the Finance – Banking students) respectively. Another distinction consists in the fact that Management students are delivered a one-hour lecture with discussion followed by a two-hour seminar each week while Finance – Banking students have only a two-hour seminar (practical course) each week.

In the process of data gathering for this business English needs analysis conducted at “Petru Maior” University, a twenty-five items questionnaire was conceived. This business English needs analysis questionnaire was not based exclusively on one of the approaches concerning needs analysis mentioned above, but it was rather set up as a combination of them. Furthermore, the first part of the questionnaire, questions 1 to 13, focuses on a present situation and target situation analysis, while the second part, questions 14 to 25, focuses on a task-based approach.

The needs analysis aims to investigate the current language situation of the learners as well as their attitudes towards this course, their expectations and wants.

The questionnaire has been applied to 100 first year students from the Faculty of Economic, Law and Administrative Sciences, half of them studying Management and the other half of them studying Finance – Banking. Out of the total number of respondents, 41 are male students and 59 are female students.

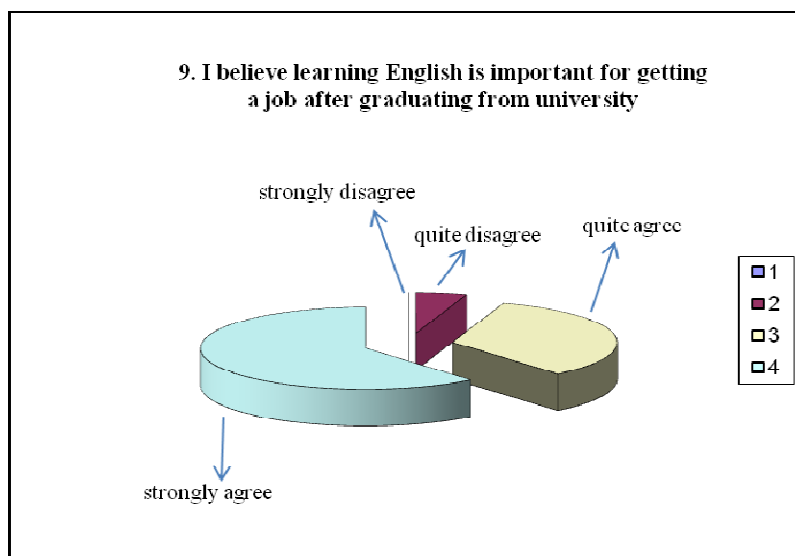
It has to be mentioned that usually only students who have studied English as a first foreign language are allowed to attend this course. However, based on the awareness of the importance of English as an international language in these fields, some of them whose first foreign language is French or German refused to attend business German or French communication courses and submitted a request to be allowed to attend English classes. From the total number of respondents 32% have studied English a second foreign language and they have chosen to attend English classes. In consequence, 13% of the respondents

have been studying English for 5 years, 34% for 6 – 8 years, and 63% for more than eight years.

When asked to comment the statement: *I aim to get a job which requires the use of English after graduating from university*, just one student strongly disagreed, 5 quite disagreed, 62 quite agreed and 32 strongly agreed. When asked to comment the statement: *I aim to get a job in an English-speaking country after graduating from university*, 3 respondents strongly disagreed, 25 quite disagreed, 49 quite agreed and 23 strongly agreed.

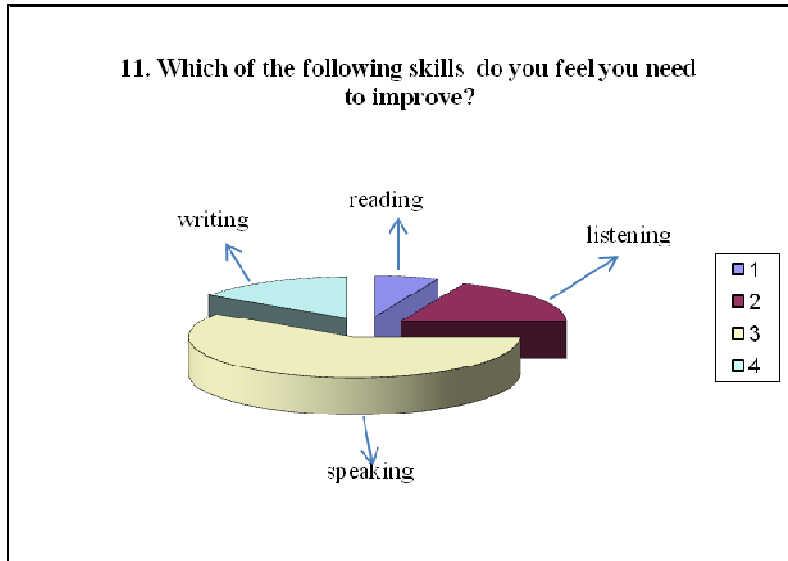
When asked to assess their current overall level of English ability, none of them considered it as very poor, 15% assessed it as quite poor, 71% as good and only 14% as very good.

Having to comment the statement: *I believe learning English is important for getting a job after graduating from university*, none of them strongly disagreed, 5% quite disagreed, 34% quite agreed and 61% strongly agreed.



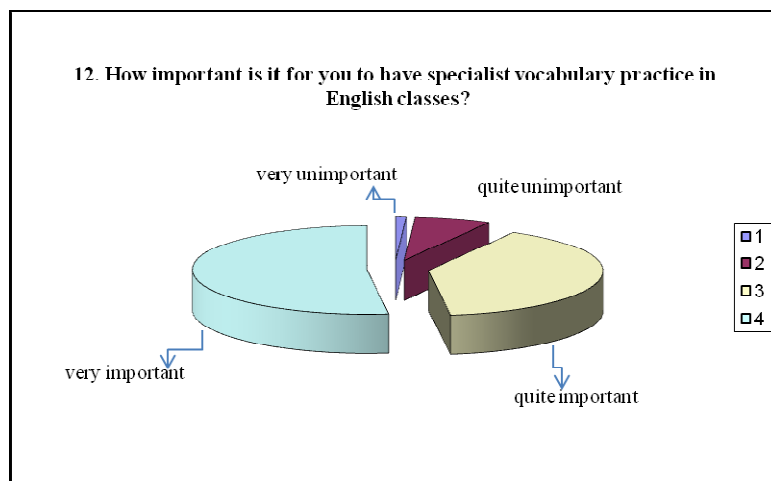
Asked to decide what they would do if English courses were optional, 96% would choose to take them and only 4% would choose not to take them. Analysing the answers of the last to items we have reached the conclusion that their level of awareness regarding the importance of English and the need to improve and develop their English skills is high.

When considering the skill they feel they need to improve, 7% chose reading, 19% listening, 58% speaking and 16% writing.



It is necessary to provide a short insight into the approaches to language learning and teaching in Romania, in order to understand and analyse the answers provided for the last question. For many years the approach to language teaching and learning used in our country was a cognitive one. Over the last few years there has been a shift towards a communicative approach to language learning and teaching.

When asked about the importance of having specialist vocabulary practice in English classes, 1% of the respondents considered it as very unimportant, 7% as quite unimportant, 40% as quite important and 52% as very important.



The same question arose about grammar practice and 2% of the respondents assessed it as very unimportant, 9% as quite unimportant, 48% as quite important, and 41% as very important.

Comparing the answers of the last two questions we observe that although grammar practice is also needed, the need for specialist vocabulary practice is higher, students being aware that this has an essential role in their future jobs.

Items 14 to 25 of the questionnaire focus on the skills that students regard as goals toward using English in the future. The results for these items are provided in the table below. The following scale was used for the students' answers:

1. strongly disagree 2. quite disagree 3. quite agree 4. strongly agree

	1	2	3	4
14. Reading English business documents/business e-mail	2%	10%	55%	33%
15. Reading English specialist newspapers/magazines	0%	15%	54%	31%
16. Reading English articles/novels for pleasure	8%	26%	47%	19%
17. Listening in meetings or small-group discussions at work with English speaking members	4%	8%	40%	48%
18. Listening to take notes of a class lecture in English	1%	19%	50%	30%
19. Watching and listening to movies or TV programs in English	0%	7%	37%	56%
20. Speaking informally in English with foreign people	3%	8%	45%	44%
21. Giving speeches/presentations in English in university classes	5%	25%	45%	25%
22. Giving speeches/presentations in English at work	5%	21%	46%	28%
23. Writing business documents in English	5%	20%	36%	39%
24. Writing e-mails/letters in English to foreign friends	2%	16%	42%	40%
25. Synthesizing English information from several sources	3%	19%	53%	25%

It can be noticed that some of the highest figures represent positive answers regarding skills that students will need in order to be able to cope with a business environment, but also if they want to integrate in an international linguistic environment.

III. Conclusions

All things considered, the process of collecting data about the needs as well as wants and desires of the business English learner is now regarded as increasingly important in the design of business English courses. Furthermore it gives the teacher the opportunity of helping the student improve the skills he/she needs in order to meet the requirements of the field he/she is preparing to work in.

The analysis needs conducted reveals that students are fully aware of the importance of Business English as a tool that provides them an opportunity to find a better job after they graduate from university. In order to achieve a higher level of business English they will need to develop and improve their communicative skills and this has to be accomplished within a specialized context and having precise knowledge about specialized vocabulary.

REFERENCES:

1. Badger, Ian & Menzies, Pete. (2007). *English for Business Life*. London: Marshall Cavendish Education.
2. Dudley-Evans, T. and M. St John. (1998). *Developments in ESP: A multidisciplinary approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Ellis, Mark and Johnson, Christine. (1994). *Teaching Business English*. Oxford: Oxford University Press.
4. Hutchinson, Tom and Waters, Alan. (1987). *English for Specific Purposes: A learning – centered approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Kennedy, Chris & Bolitho, Rob. (1984). *English for Specific Purposes*. London: Macmillan Publishers Ltd.
6. Lewis, M. (1993). *The Lexical Approach: The State of ELT and a Way Forward*. Hove: Language Teaching Publications.
7. Mackay, R. and Mountford, A. (1978). *English for Specific Purposes: A case study approach*. London: Longman.
8. Powell, Mark. (2005). *In Company – Intermediate*. London: Macmillan Publishers
9. Munby, J. (1978). *Communicative syllabus design*. Cambridge: Cambridge University Press
10. Nunan, D. (1989). *Hidden agendas: The role of the learner in programme implementation*. New York: Cambridge University Press.
11. Alexander, Richard J. (1996). *Teaching International Business English*, English Language Teaching News 28, February, 25-26.
12. Schmitt, Norbert (2000). *Vocabulary in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press
13. Stahl, Steven (2005). *Four Problems with Teaching Word Meanings*, in E. H. Hiebert & M.L. Kamil (Eds.), *Teaching and Learning Vocabulary*. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
14. Walker, Carolyn. (2008). *English for Business Studies*. London: Garnet Education.

How much do you feel each of the following skills is a goal for you toward using English in the future? Use the following scale for your answers:

	1. strongly disagree	2. quite disagree	3. quite agree	4. strongly agree
14. Reading English business documents/business e-mail	1	2	3	4
15. Reading English specialist newspapers/magazines	1	2	3	4
16. Reading English articles/novels for pleasure	1	2	3	4
17. Listening in meetings or small-group discussions at work with English speaking members	1	2	3	4
18. Listening to take notes of a class lecture in English	1	2	3	4
19. Watching and listening to movies or TV programs in English	1	2	3	4
20. Speaking informally in English with foreign people	1	2	3	4
21. Giving speeches/presentations in English in university classes	1	2	3	4
22. Giving speeches/presentations in English at work	1	2	3	4
23. Writing business documents in English	1	2	3	4
24. Writing e-mails/letters in English to foreign friends	1	2	3	4
25. Synthesizing English information from several sources	1	2	3	4

A JOURNALIST IN INDIA

Nicoleta MEDREA

Abstract

In his early approaches to India and in his journalistic work Kipling combined his official view, especially rendered in the journalistic productions addressed to a reading public represented by the ruling class, with a more personal and humane consideration, which was mainly present in his work of fiction and which prompted him to transcend the colonizer's stance. This ambivalence opened him paths to explore both the world of the British exiled community and the world of the natives. Kipling internalized these two perspectives and he was able to see beyond the public version of the British enclosed community.

Keywords: fiction, communities, autobiographical writing, journalism, expatriate

The extensive work that Kipling, the journalist, produced is essential in order to get a more comprehensive understanding of Kipling's vision of India, yet a full analysis would require an exhaustive study given the great number of his journalistic productions. As Thomas Pinney shows in the introduction to *Kipling's India: Uncollected Sketches*, Kipling's Indian journalism raises two problems: inaccessibility and bulk. There are only two extensive files of the *Civil and Military Gazette*, one in the India Office Library in London and the other that belonged to the CMG office itself and was donated in 1982 to the National Archives in Karachi. If we add the clippings of Kipling's scrapbooks that can be found at the University of Sussex, then we realize that only a selection of these journalistic productions can help us in order to get the picture of what Kipling's journalism is like and thus we can get more perspectives regarding Kipling's vision of India. Thomas Pinney's collection also offers us material for such a selection and the reading of it should start from the premise that we don't have literary productions but rather items written in the editorial style. They are important for whatever they tell us about the writer, particularly about his vision of British India.

Reference is also made to Kipling's autobiographical writings collected in *Something of Myself and Other Autobiographical Writings* and *The Letters of Rudyard Kipling* Vol. I, both edited by Thomas Pinney, as well as to fictional work that was largely based on the experiences contained in his articles, diaries, letters and autobiographical accounts. The reason is that in the newspaper articles Kipling was somehow censored by his status as a reporter, while in his autobiographical writings, letters, diaries and partially in his fictional work he expressed his views as an individual, and this makes them necessary in getting a complete picture of what India meant to Kipling.

It is true that Kipling's journalistic productions are not pieces of literature, yet the events that the reporter witnessed were inevitably filtered through the writer's imagination and the touch of fiction was inevitable. Still they should be read for what they are because they offer valuable accounts of Indian life. They show Kipling's avidness of saying something about everything that came under his notice. George Eliot compared the journalist's art to that of the beater of gold leaf, whose business is to make the smallest possible amount of precious metal cover the largest possible area. Kipling embarked on that job and the rigorousness and concentration thoroughly followed in his journalistic productions were the elements that shaped his literary identity and gave his distinctiveness.

The *Civil and Military Gazette* that Kipling worked for was published in Lahore, the capital of the Punjab, a predominantly Moslem city, the center of British administration for the northwestern frontier regions of India. Lahore also functioned as a platform for military expeditions meant to defend the boundaries of empire against Russian advances in Central Asia manifested by their threat of occupying Afghanistan. The number of the British living there was small as it was customary for the administrators to return Home on retirement and consequently their number grew little year after year. At the same time what is important to mention is that they viewed India not as their Home but as a temporary location and consequently they set apart from the world around them and built up a community of their own, which saw itself as living in exile from home. Therefore they were preoccupied with maintaining their living there, as temporary as it was, within safe limits, a prerequisite for being able to fulfill their duties and to carry the machinery of imperial power.

This is the community Kipling wrote for in India and it is no wonder that we find in his articles elements of nostalgia for Home, a nostalgia that was manifested in the translation of local elements with images that functioned as reminders of the lands they left behind. When describing the illuminations at Lahore for Queen Victoria's Jubilee in 1887, Kipling compares the light shining on the exotic outlines of the city with "such a light as one sees at night playing over Brighton from far away on Lewes Downs" (Thomas Pinney, ed., *Kipling's India, Uncollected Sketches*, p.194). Thus the unfamiliarity of those alien spaces was transformed into a familiar land invested with a system of references that Kipling's audience knew very well.

This was the town that Kipling delivered to the readers, yet he was to discover that Lahore was not only the place where a relatively small community of British lived, but also a place that formed several towns, where two hundred thousand Punjabis lived among imposing Munghal monuments ranging from Emperor Akbar's sixteenth century fort to the Mosque of Wazir Khan. Kipling was deeply interested in discovering the local history and culture. He used to explore the shrines of Munghal rulers, which were situated in the gardens where people used to gather on feast days. One of these places, at present a UNESCO

world heritage site, was the Shalimar Gardens with five hundred fountains built by the Emperor Shah Jehan in 1637. Just like in his story “False Dawn”, in the evenings, Kipling used to go there on picnics with his friends. His interest in the native life was also proved by the fact that he hired a teacher to give him Urdu lessons every day and with the help of his father he started to study Persian.

On the other hand, the world for which he was supposed to offer his services was that of an expatriate community. It was flowing every day on the typical broad main road called The Mall from where it filled the offices of municipal and other important buildings, or indulged within the leisure facilities offered by gardens or assembly rooms. The safety of this community was assured by the permanent presence of an infantry battalion and artillery battery in the military cantonment of Mian Mir, which Kipling couldn't have missed. The company of the soldiers was a great pleasure for the young writer given his admiration for the army, but at the same time it gave him the occasion to get inside the life of their barracks which was not as dazzling as those from outside probably imagined. His account of the vagaries of the soldiers' life in the barracks indicates Kipling's deep interest in exploring the world around him to the tiniest detail just like the beater of gold leaf. His inquisitive mind made him observe the life of the soldiers beyond the official reports and thus he became acquainted with the sources of their problems, which were after all matters of imperial safety.

Kipling's routine as a journalist was very demanding and left him little time for his wonderings in the world of imagination. Kipling's duty was to give official news to a readership of officials: reports, speeches of the Viceroy, proceedings of the Government, news around the world, especially from England, local news which concentrated almost exclusively on the English community. Anything happening in the native quarter, the lives of the Hindus, Muslims or Sikhs in Lahore went almost unnoticed by the newspaper. This was the regular way of doing things and Kipling had to follow the rules that had been established long before his arrival. Moreover he was only seventeen, at the beginning of his career when he functioned like a sponge absorbing all the influences coming from outside. It was also a period of experiments for young Kipling, a period that started with editorial notes called 'scraps', only a few paragraphs long, posted on the *CMG's* front page. They were based on current news and combined the editorial style with descriptions and were not very adventurous.

Adventure was yet to come as Kipling was assigned to a native state called Patiala (April 1884), to cover the state visit of the Viceroy, Lord Ripon, for the opening of Mohindar College. Patiala was one of the Sikh states under the British protection and it was lying on the plains of the Eastern Punjab, some two hundred miles from Lahore. The opening of a school was part of the British authorities plan to promote education in a state

considered backward from this point of view. The court of the Maharajah, apart from the native luxuries that left Kipling in awe and made him think of Aladdin's Cave, also had objects of Western origin such as the gold-mounted swords given to the Maharajah by the Prince of Wales and Lord Lytton or an album with portraits of Princess Beatrice or the Prince of Wales, as well as all the heroes of the Mutiny and the capture of Delhi. The picture was an awkward juxtaposition of elements of two different worlds; the fact that they were all covered with dust suggests the backwardness of this state and comes to justify the intrusion of the British who assumed the role of promoters of civilization. When Kipling was introduced to this world he had the feeling that he "had suddenly stepped out of the life of to-day and had gone back a quarter of a century at least." (Ibid, p.30) His reaction can be interpreted both as fascination with the exoticism of these Maharajahs, as well as discontentment with the lack of education in the native state that so much contrasted with the lavishness of the court. It is interesting to note the way he reacted to this world in a letter he wrote to his aunt, Edith: "You may say what you like about the decadence of India, but in a purely native state you see what a blaze of jewels and color India must have been." (Ibid) This letter shows a Kipling who departed the official stance he was meant to assume when writing for public consumption and who adopted a more personal attitude, which allowed him to be himself, impressed by what he saw.

The next special assignment took Kipling to the mouth of the Khyber Pass, in Peshawar, to cover the meeting of the Amir of Afganistan with the Viceroy, Lord Dufferin. The encounter was a necessary act of diplomacy. Given the constant threat of the Russians, the British needed a confirmation of pro-British 'neutrality' from the Amir Abdurrahman of Afghanistan, who had returned from the exile to take control of the country. The way the British organized the meeting rose at the level of a durbar where the magnificent imperial pomp and ceremony were fully exposed so as to impress the Amir and thus to secure his allegiance. Nearly a decade later Kipling used it as the backdrop for a story in *The Jungle Books* in "Servants of the Queen" where an old Central Asian chieftain is impressed by the order of the animals march and a native officer informs him that this is due to the effective chain of command, and that the Amir should learn something from this and he should better obey the Viceroy.

The people inhabiting Peshawar were forming according to Kipling a "vast human menagerie": "faces of dogs, swine, weasels and goats, all the more hideous for being set on human bodies, and lighted with human intelligence." (Ibid) This picture of Peshawar was not published in the CMG; it was a personal response to the experiences lived in this city that Kipling called "The City of Evil Countenance". Likewise the following account of the way an Englishman was treated if he fancied to enter that world was not included in the official reports sent to Lahore: "As an Englishman passes, they will turn to scowl upon him, and in many cases to spit fluently on the ground after he has passed." (Ibid, p.83) Such patronizing

descriptions bear overtones of colonialism and they may suggest Kipling's anxiety of being alone in an alien world surrounded by a crowd of savages whose language he cannot speak and who, despite their temporary acceptance of the benefits of civilization –“security to life and goods, law, order, discipline”- can never be reconciled “to the white stranger within their gates.” (Ibid, p.85) *The Civil and Military Gazette* readers had already felt the bitter taste of such opposition from the natives, as the memories of 1857 were still fresh. Therefore Kipling kept for himself his experiences in “The City of the Evil Countenances.” The things that he may have reported were the hard work of the police - the symbol of the Government – to prevent these frontier savages from cutting one another's throats and the construction of “the magnificent drain and water main, which run through the main streets” (Andrew Lycett, *Rudyard Kipling*, p.144) that also prevented them from contracting more diseases. The machine of the Empire had to show its functionality even at its furthest ends in order to justify its presence.

Another newspaper assignment got Kipling to Simla for the summer season in order to send reports about the British community life to the *CMG*. Simla occupied a very important position, on the political scene as it concentrated the headquarters of the most important official agencies and since 1879 it had been the center of the Army's influential Intelligence Department. Kipling's mission was therefore very important for the *CMG* given the potential that Simla had for news regarding the workings of the machinery of government. Kipling first visited Simla for one month in 1883 and noticed the unlikeness of this world: “Simla was another new world. There the Hierarchy lived, and one saw and heard the machinery of administration stripped bare” (R. Kipling, *Something of Myself*, chapter III).

Simla was also a special place as there the British had created an enclosed, self-sustaining community, which was trying to create a replica of the community left at Home, with parties, dinners, amateur theatricals that were repeated ritually to support the existence of this community. Kipling came back in Simla in 1885 and an affinity with the world of the hill station was soon established as his reports and writings of fiction were to prove. He used the events in Simla as background for many stories in *Plain Tales from the Hills* and some of his characters are also based on actual persons.

Meanwhile, Kipling continued to write and in mid June 1886 he published his *Departmental Ditties* (it included some of the ‘Bungalow Ballads’ which had been published the previous year and referred to some unfortunate civil servants or army officers living in Simla). These poems were inspired from aspects of Anglo-Indian life and Kipling made this clear from the very beginning as on the envelope he addressed it to ‘All Heads of Departments and all Anglo-Indians.’ As the British probably liked to read about themselves the book was very successful and made Kipling famous.

The change of the editor of the *Civil and Military Gazette* was also a very important step in Kipling's evolution. The new editor, Kay Robinson, asked Kipling to write the so-called 'turnovers' (stories of 1500 to 2000 words that began on the first page and continued overleaf). These stories made up the material for *Plain Tales from the Hills*, which offer a sophisticated synthesis of Kipling's attitude to India.

From November 1887 to March 1889 when he left India, Kipling worked for the *Pioneer*. His assignment to the native states of Rajputana in November and December gave him the chance of seeing another India, the more mysterious one of the rajahs, elephants, and palaces. These places had never been absorbed into British India. While they could manage their internal affairs as they wished, the Indian Government controlled their external affairs by means of treaties. Kipling was sent there to write his impressions in a series of formal essays, which were later collected under the name of "The Letters of Marque" in *From Sea to Sea*, Volume I.

When approaching these travel impressions we have to bear in mind the hegemonic relationship that Britain established with these states (even if it was only at the level of external affairs). Kipling was the representative of the dominant party and his accounts should be read also from the perspective of his status in British India. He was to acquire knowledge of the world of India and the way he chose to render it is suggestive of his conflicting tendencies towards the two cultures that got into contact.

The world that Kipling encountered was a strange combination between ancient and modern. The land he stepped on infused him with a sense of history, which he reinterpreted, and gave it new meanings. However the process was mutual: Kipling interpreted the land and the land gave him a thorough knowledge of himself.

Kipling's experience of India was a self-defining process, which made him aware of his divided self between the two worlds. He was the colonizer on a land that he called Home. He didn't fit anywhere completely but this gave him access to both worlds. The people he met, the experiences he had, and the socio-economic-historical situation deepened more his ambivalence but multiplied his perspectives. His early approaches to India in the world of fiction, his much-dedicated activity as a journalist got him closer to this world with whom he developed a deep and personal relationship.

ENRICHED AND DEPRIVED SYMBOLS IN SECOND LANGUAGE ACQUISITION

Susan HOOVER

Abstract

This study focuses on the moment of language acquisition that occurs before the student has consolidated the symbol-referent relationship in order to take advantage here to guide the absorption of that symbol along a sensorial-cognitive path that is favored by the student. This is the initial moment when the student first comes into contact with the linguistic symbol and does not yet know what it refers to. This contact is necessarily channelled through physical senses. Traditionally in language teaching, the symbol is channelled through the spoken form or the written form. We propose ways to exploit this pre-linguistic moment through different sensory stimulations, in effect integrating the body into the language acquisition process. This orientation of teaching is often addressed in what are considered alternative teaching methods. The point of this study is to bring into clearer focus the underlying mechanism of alternative methodologies that we may intuitively feel help the students learn but are not sure of how or why they do so.

Keywords: language acquisition, symbol-referent relationship, sensorial-cognitive path, sensory stimulations, alternative methodologies

Definition of symbols in reference to language teaching

Symbolism has been extensively studied in the fields of aesthetics, art history, philosophy of language, sociology, and a long etcetera. In this essay, we are thinking of the symbol quite simply as a unit of meaning. Regarding language acquisition, this can be thought of in terms of such minimal units of meaning as the morpheme (for example with prefixes, suffixes, etc.), as discreet lexical units (vocabulary), syntactic units (phrases or sentences, grammar systems), and even as discourse (above sentence level, such as with specific genres such as poems or stories, especially in considering a work as an organic, unified whole). The order of acquiring these units of meaning is not always the same, of course. We might start at the lexical level, teaching basic vocabulary. Yet, for example through the gestalt strategy, some enter into a relationship with language at the syntactic level, learning first an entire phrase before understanding the specific words that make up that phrase. Some might even learn entire songs or poems before getting a handle on the specific vocabulary or syntactic rules that make up the song. So for our purposes, we would

consider the symbol in the sense that it is constituted as a unit, be it at the morpheme, lexical, syntactic, or discursive level.

In semiology, the notion of the symbol is discussed in terms of:

object

concept

symbol

There has been much discussion of the relationships among these three elements. We will not be addressing that here. What we wish to point out, nevertheless, is that traditional teaching methods reflect this outlook, by helping the student to recognize and remember what symbol is used for what concept (morphological and lexical competence) and developing the correct usage of grammar rules for the combination of various component parts of sentences (syntactic competence), and finally reaching competence in the discourse of the language (pragmatic competence). Now, there is an underlying here notion regarding the nature of the symbol (morphemes, words, sentences) in this model, which would normally go unquestioned. However, if we look to Suzanne K. Langer's model of symbolic representation this assumption becomes clearer and ultimately helps us to shed light on certain practices in alternative teaching methods.

Discursive and presentational symbolic systems of representation: Suzanne Langer

We commonly refer to language as "discourse." Yet, if language is discourse what, then, is not discourse? Langer (1953) divides human systems of symbolic representation into two basic types: discursive and presentational. We would illustrate the model this way:

object	
concept	
discursive symbolic representation systems of meaning language proper	presentational symbolic representation sensory abstractions art
spoken and written language math morse code computer languages etc	language arts (poetry, literary genres) plastic arts (painting, sculpture etc) audiovisual arts music, dance etc

Langer describes **discursive** representation as language in which the minimal units of meaning are abstract symbols, such as numbers in mathematics, or morphemes and words in language proper. These minimal units of meaning are represented by symbols that can be defined, translated, and have no inherent relationship to the meaning that they represent. The symbol is an arbitrary representation of a concept and could be substituted with a different symbol (we could use "table" for the place we eat or we could use a different symbol, as long as there is consensus to use the same word). Discursive symbolic systems have consistent, systematic rules. The value of, say, number two, remains constant no matter what formula it appears in. In language, we have established units of meaning - morphemes, lexical meanings, sentence level meanings, etc. which allow for dictionaries to lay out those standard meanings.

Presentational symbolism, on the other hand, does not have systematic rules which remain constant from one work to another. In painting, for example, if we consider color, or shapes, or perhaps even perspective, as the basic element out of which meaning is created, we cannot say that yellow has a meaning that stays constant from one painting to the next. The meaning that the yellow color takes on in the painting is a function of its relation to the other colors in the painting. We cannot offer a dictionary-style, constant definition of the denotation or connotation of the color yellow, or shapes, or what have you. It varies from painting to painting. Even though there have been attempts to characterize art as language, Langer reminds us that we should keep in mind how we define language (1985, 102) before doing so:

It appears, then, that although the different media of non-verbal representation are often referred to as distinct "languages," this is really a loose terminology. Language in the strict sense is essentially discursive; it has permanent units of meaning which are combinable into larger units; it has fixed equivalences that make definition and translation possible; its connotations are general, so that it requires non-verbal acts, like pointing, looking, or emphatic voice-inflections, to assign specific denotation to its terms. In all these salient characters it differs from wordless symbolism, which is non-discursive and untranslatable, does not allow definitions within its own system, and cannot directly convey generalities. The meanings given through language are successively understood, and gathered into a whole by the process called discourse; the meanings of all other symbolic elements that compose a larger, articulate symbol are understood only through the meaning of the whole, through their relations within the total structure. Their very functioning as symbols depends on the fact that they are involved in a simultaneous, integral presentation. This kind of semantic may be called "presentational symbolism," to characterize its essential distinction from discursive symbolism, or "language" proper.

We can generalize the basic distinction between discursive and presentational systems as language per se versus art (keeping in mind that the language arts *use* discourse to create a work of art, see Langer 1953). Both types of symbolism have an area of overlap, in that the abstractions in a discursive system of language need the physical manifestation of the symbols via speech, written words, braille tactile dots, etc. which work through an immediate appeal to our physical senses, and on the other hand, works of art, which are first and foremost an appeal to the physical senses, do have abstract structures, or systems, through which the work is manifested. Therefore, in considering the differences between the two basic types of symbolic representation, it seems to be more a question of degree: discursive symbolism has a heavier emphasis on the system of rules into which the specific symbols are used, while presentational symbolisms have a greater investment in an appeal to the physical senses.

In language teaching we may (quite naturally and logically) find ourselves favoring the view of language as discourse by helping the student acquire competence in the systems of meaning (morphological, lexical and syntactic, pragmatic). However, as teachers, we often find that many of our students have a difficult time interiorizing language if we focus on language as a system of grammar rules. Thus we may intuitively search for ways to modify this focus to reach those many hard-to-reach students. We propose that the focus on the discursive (where there is a higher degree of emphasis on the system itself) in language teaching can be fortified with techniques that can be classified as pertaining to presentational symbolic systems of representation (where there is a greater emphasis on the appeal to the sensory input).

Fusing discursive and presentational symbolism: minimalized, enriched and deprived symbols

Minimalized symbols

If we consider language proper as essentially system-based, minimal units of meaning such as words become indifferent symbols. Whatever word is agreed upon to refer to a given concept is unimportant as long as there is consensus to use the same symbol consistently. So in discursive symbolism, there is a certain indifference as to the material aspect of the symbol. The symbol can be minimalized, pared down to its essence as abstract symbol that represents a concept. The symbol can then become materially sparse, tending toward the minimum material features necessary to keep it able to stay a discrete unit of meaning. This allows for a very efficient use of symbols. Traditional approaches to language-teaching focus on language as a system, on symbols in a minimalized sense, which is extremely time and space efficient for those who can absorb language this way. This fast way of teaching language, by the way, fits in well with the industrialized nature of the educational

system which took hold after the onset of the industrial revolution, churning out greater and greater numbers of students, for various socio-economic reasons (see White 1997). Yet some students may have difficulty with the minimalized symbol-meaning relationship, and the following discussion offers another way to deal with the symbol-referent relationship, which ultimately refers us to the contrast presented by Langer between discursive and presentational symbolism. In order to clarify what we mean, let's look at some examples of where discourse is not quite so independent from the material aspect of the symbols that make it up.

Enriched symbols

Language forms an integral part of ritual, for example through incantations, or chants. A chant is inextricably dependent on the correct "material" sound production of the language so it must be pronounced with specific words and phrases, at a controlled pace, perhaps with a specific intonation. The Buddhist mantra is another case where the word is more than an indifferent symbolic representation of a concept - the word or phrase of the mantra is considered to be part of a spiritual conduit, containing a certain power. The mantra must be carefully pronounced. The discourse here is material-dependent, sound-dependent, production-dependent, and cannot be indifferently exchanged with other phrases, other words, other symbols. The language of ritual may be enhanced with linguistic tropes, for example, with simple sound plays like rhyme or alliteration, as in Shakespeare's Macbeth (Act IV scene 1) "Double, double, toil and trouble, fire burn and cauldron bubble." These are examples of what we would describe as enriched symbols. Keeping in mind the contrast with the streamlined use of indifferent symbols in discourse, here the symbol has integrated into it sensorial enhancement through such techniques as linguistic tropes, rhythm, or other specific sound features. In sum, the sensorial features make up a significant degree of importance in the symbol.

Poetic language is, in fact, a form of enriched symbolism, where the physical features of the symbols themselves (sound play or rhyme for example) form an integral part of the language. There are many examples where language presents more than the efficient, neutrally-oriented concept-symbol relationship. Graphic arts endow language symbols with an aesthetic dimension, as we can find by choosing the letter style on our computers, or as we find in advertisements which use special lettering styles, to cite just two of the many, many cases of how the written symbol is enhanced with visual features. Sound-wise as well, we can enrich the symbol through variations in the medium we use, such as singing, or using computerized voice. In other words, features from presentational representation are integrated into the discursive symbol (thus making it less efficient as a symbolic entity in a system).

These examples of enriched symbols are probably familiar to us. Yet, there is another fascinating case of symbol enrichment that may not seem immediately intuitive or natural, which is the condition called "synesthesia." Synesthesia is a neurologically based phenomenon in which stimulation of one sensory or cognitive pathway leads to automatic, involuntary experiences in a second sensory or cognitive pathway. In one common form of synesthesia, known as *grapheme → color synesthesia*, letters or numbers are perceived as inherently colored, while in *ordinal linguistic personification*, numbers, days of the week and months of the year evoke personalities. In spatial-sequence, or *number form synesthesia*, numbers, months of the year, and/or days of the week elicit precise locations in space (for example, 1980 may be "farther away" than 1990), or may have a three-dimensional view of a year as a map (clockwise or counterclockwise) (cited from Wikipedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Synesthesia> 23-4-2009). Daniel Tammet was born with this condition. He has an outstanding ability to remember numbers and learn languages. He describes his way of thinking in his memoirs *Born on a Blue Day: A Memoir of Aspergers and an Extraordinary Mind*:

Numbers are my friends, and they are always around me. Each one is unique and has its own personality. The number 11 is friendly and 5 is loud, whereas 4 is both shy and quiet - it's my favorite number perhaps because it reminds me of myself. Some are big -- 23, 667, 1,179 -- while others are small: 6, 13, 581. Some are beautiful, like 333, and some are ugly, like 289. To me, every number is special[...] Scientists call my visual, emotional experience of numbers synesthesia, a rare neurological mixing of the senses, which most commonly results in the ability to see alphabetical letters and/or numbers in color. Mine is an unusual and complex type, through which I see numbers as shapes, colors, textures and motions. The number 1, for example is a brilliant and bright white, like someone shining a flashlight into my eyes. Five is a clap of thunder or the sound of waves crashing against rocks. Thirty-seven is lumpy like porridge, while 89 reminds me of falling snow. 160-161

It might be interesting to consider the condition of synesthesia in terms of symbol enrichment. The symbols are enhanced through different sensorial dimensions - visual, spatial, even kinesthetic and emotional dimensions are added to symbols. If we think of this kind of symbolism in terms of Langer's model of symbolic representation, Tammet is enhancing the symbol with features that come out of presentational symbolism. He is fusing discursive and presentational forms of symbolic representation. Given Tammet's extraordinary ability to remember numbers and learn languages it seems, at the very least, worthy of considering sensorial enhancement of symbols in terms of how we teach language acquisition.

Deprived symbols

Up to this point, we have discussed minimal (efficient, materially sparse) symbols and enriched (materially enhanced) symbols. One other way we can look at symbols is by focusing exclusively on the material part of the symbol without taking into account what it means, without dealing with its referent. This is what we mean when we refer to a deprived symbol: the symbol has been deprived of its referent. We believe that it is important to acknowledge the possibility of working with symbols as a material entity before associating the symbol with its meaning. We can work with a deprived symbol and at the same time enhance its material features. In other words, we can enhance the sensorial features of the symbol before we attach the symbol to its referent. This is the crux of an alternative way to conceive of second language acquisition.

Enriched and deprived symbols and language teaching: a practical application

So the question becomes for us, as teachers of language, to see how we can apply the question of sensorial enhancement to teaching language. Let's start with a simple list of the senses: sight, sound, touch, smell, taste, and we would also include kinesthetics (movement), and consider what kind of activities we can set up for our students. We could start at any of the unit levels of meaning (suffixes or prefixes, vocabulary, simple phrases, more complicated sentences, groups of sentences). We are using the case of Spanish learners of English as a second language, but this orientation can be applied to other languages as well. As an example, we can take the phrase:

Bob ate an ice cream cone.

Let's say that the teacher presents the phrase in written form and she reads it out loud. At this point, what normally follows is getting across the meaning of the phrase to the students. The teacher has the option of orally explaining in the native tongue what it means "Bob comió un helado." Many of us know from practice that some students at this point will absorb and retain the sentence and its meaning likely in long term memory; others will retain it in short term memory, while others may absorb the meaning but not the phrase, while some may even absorb the phrase but not the meaning. And some will absorb neither the phrase nor the meaning. Therefore, what we may look for is a way to enhance the students' experience of the phrase, and a common way to do this is through an appeal to the visual sense by presenting images of a boy eating an ice cream cone, and an appeal to the visual and minimally-kinesthetic sense by having the students write out the phrase, and perhaps setting up an exercise where the student has to match the phrase to the image. These are good ways of bringing in sensorial connections to the phrase in question.

Yet, there are two important issues to note here: 1) In the matching exercise we are privileging a visual sense, and some students may be weaker with the visual sense while being stronger in another sense. It is important to keep in mind that not all students will work best through the visual sense. So we want to appeal to the widest variety of senses possible. 2) In the exercise of connecting the phrase to its corresponding image, we are maintaining an intellectual, analytical aspect to the setup: the (phrase-meaning) relationship is kept intact, and in order to complete the exercise correctly, the student must have both prongs (1-the phrase and 2-the meaning) of the setup assimilated. But as we noted above, students may need even more sensorial reinforcement of the phrase before that intellectual connection can be established. Therefore, the exercises that follow can be used to reinforce the material experience the student has with the phrase in question, for both 1) students who have been able to consolidate the connection between the phrase and its meaning - for these students the exercises that follow serve to amplify the variety of sensorial activations of the phrases, probably fortifying the long term memory ability of the phrase; and for 2) students who have not yet consolidated the phrase-meaning connection and who need sensorial, experiential emphasis on the phrase first in order to activate through other routes the material-conceptual association. For the latter students we would say that we are working with a deprived symbol: a symbol deprived of its referent, which we consider an entirely valid and useful moment to exploit always, of course, with the eventual aim of consolidating the symbol-referent connection in the student.

In what follows, I suggest a series of activities that are aimed at expanding the sensorial experience the student can have with the language in question. The specific example we give layers the sensorial stimulations in an accumulative fashion. Most of these ideas could feasibly be carried out in a regular classroom setting, yet some require a more open space such as an open playground area or better yet a small gym. Our aim is not to provide an extensive array of activities here. The aim is to provide one example among the great number of possible variations we could create through the basic notion of sensorial stimulation.

Our first suggestion is to take advantage of the opportunity here to introduce a tag phrase, which is so common in English and is often overlooked in our lessons, such as: did he?; does he?; will they?; won't they?; are you?; am I?; yes I am; no I'm not, etc. So here we add a tag phrase such as "yes he did" to our sentence:

Bob ate an ice cream cone, yes he did.

which will enhance the rhythmic structure of the phrase as will become clear in the following explanation.

Next let's continue to enhance the sound value of the phrase. Instead of *Bob ate an ice cream cone, yes he did.* we can add sound interest through, for example, alliteration:

Annie ate an apple pie, yes she did.

Sheila sheered the sheep, yes she did.

Billy bought a baby buggy, yes he did.

The phrase almost naturally brings into it a certain synchopated rhythm, which we can exploit through chanting the phrase, i.e., repeating the phrase in a certain rhythm, such as:

Bil -ly-bought a-ba -by-bug -gy-yes -he -did.
1 a-2 a-3 a-4 a-1 -and 2

We could easily create a melody to add onto the rhythm.

There are several ways we can also add on a kinesthetic dimension to our melodious phrase, by:

clapping to the rhythm while singing the phrase

jumping to the rhythm while singing the phrase

(clapping and jumping in combination)

jumping rope and singing the phrase

creating dance moves to accompany the melody

Note: We can add gestures that reflect the meaning of the phrase, such as “Sheila sheering the sheep” - where we mimic the action of sheering, or have students take turns one being the sheep, the other doing the sheering, while all the students or selected students sing the phrase, which also brings into it an added visual dimension. But notably, in incorporating mime, we are incorporating the meaning of the phrase into the action which, we should be aware, brings in the intellectual realm and is, of course, entirely valid at this point.

Thus, our phrase has been enhanced visually, aurally, and kinesthetically.

Symbol enhancement and shifting the motivational crux

There is an important effect of situating language fortification from the position of symbol enhancement, which relates to the social realm. Once you get students chanting and dancing, a social milieu is very often created which puts pressure on the group as a whole to participate. Social pressure is created to make students want to avoid being the odd man out who isn't clapping, the social outcast. The underlying motivation does not consist of having to please the teacher, the pressure comes rather from one's social peers which is much more powerful. As teachers, we can exploit this social pressure and structure the activities so that student actions are guided along a path that inevitably leads to language production.

There are other ways to shift the motivational crux. One is by incorporating competition into the activity. The goal becomes winning the game, and language is the necessary means to do so. There are many ways to create competitive games, and these may focus on just the sensorial experience of the symbol, such as if the teacher calls out a phrase, the student has to throw a tennis ball at the correct phrase posted on the wall, or where all the students except one stand individually inside rings placed on the floor, each is assigned a word or phrase, and when their word or phrase is called out, they must run to a different ring.

Competitive games may include an intellectual component where, for example, the students are put into teams for a relay race, and each student runs to a given destination, grabs one word, and when all the students have got their word, the team forms the sentence in the correct word order. Whichever technique is used, language is not posited as the goal in and of itself, it is structurally situated as a tool for the ulterior motive of winning the game, which can be much more motivating for many students.

Even so, there may be students who still refuse to participate, and for these students we can create highly structured exercises we have designated as "no escape" activities. An example is called "Rollie-pollie." The aim of the exercise is principally aural familiarity with a phrase. All the students lie on the floor (on gym mats) in a row, face down, very close to each other. The teacher has, for example, two phrases "Bobby bought a baby buggy" and "Sheila sheered the sheep", each written out on a large cardboard sheet of paper and places one on one wall and one on the other wall near both ends of the line of student. The teacher, or better a student, calls out one of the phrases, and all the students have to roll in the direction of the spoken phrase. We will naturally situate our difficult students in the middle of the line where not participating in the activity is not an option!

Another kind of "no-escape" activity, which appeals to the visual and kinesthetic senses is where students must lay on the floor to form the letters of the word with their

bodies. Here, the structure of the activity creates such strong social imposition from peers that it becomes very difficult for students to hang back from participating in the activities.

Final comments

Disengaging the intellect: engaging the body

Analytical versus experiential

Focusing on grammar rules or activities that consolidate the relationship between word and meaning presupposes an analytical approach. We, on the other hand, are arguing here for an "experiential" or "primitive," approach since we are intentionally (albeit temporarily) "disengaging the intellect" by focusing exclusively on the sensorial experience (through any of the senses, sight sound, kinesthetics, etc.) while consciously leaving behind the question of word or phrase meaning. We are stretching out the initial moment of sensorial absorption of the symbol. At this point the student is exclusively getting familiar with how the word sounds, how it looks, the rhythm of the sentence, etc. This is a time/space-oriented experience of the symbol - not the intellectual grasping of the logic underlying the grammatical system. As such, this approach is meant to complement, not substitute other approaches: all methods must inevitably lead to the unification of the symbol, its referent, and the grammar system encapsulating it.

This focus echoes other approaches, such as the deductive/inductive contrast in learning acquisition. However, both inductive and deductive orientations focus on getting a handle on the underlying logic of the grammar. Gestalt learners will learn, for example, an entire phrase first and later learn how to dissect it into its component parts: our approach would extend that moment of initial absorption of the phrase through various sensory stimulations. Our method also shares a certain outlook with the TPR method (Total Physical Response, see Asher 1986), which focuses on verbal stimulus (the teacher gives an order, like "Run!" and the students run in response, but the TPR approach also maintains an analytical stance in which the students must have absorbed the symbol-meaning relationship in order to do the action, while our approach is even more "primitive" in the sense that the activities we propose are not precluded on the student having assimilated the symbol-meaning relationship. So we aim to expand the pre-linguistic moment of symbol acquisition before the symbol-referent relationship has been consolidated by the student.

The sensory dimension of the symbol requires a greater time-space investment, that is, it requires more time dedicated to the physical, sensorially experience of the symbol, with concrete physical activities. These are more time involved and space involved than working

through a textbook of exercises, and veer us away from "efficient" language teaching in the sense of the ideally fastest way to teach a language, which really ends up being not very efficient for many of our students. The real value we need to think of is "effective" which might not be the fastest way, but for some students, it might be the only way. A more "effective" approach for some students may thus include working on symbols initially *deprived* of their meaning, while being *enhanced* in their material sense, which leads us away from language as discourse and brings us closer to language as presentational symbolism, as art, as appeal to the senses.

The way we choose to enhance the symbol would ultimately be influenced by the cognitive-stimulatory pathway (learning style) favored by the student. This brings us into the question of how the process of symbolization is connected into activating the brain through different sensorial pathways and which we hope will be the focus of future studies.

Bibliography

Asher, James J. 1986. *Learning another language through actions: The complete teacher's guidebook*. Los Gatos, California: Sky Oaks Productions. 1986.

Langer, Suzanne. 1953. *Feeling and form: A theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.

---. 1985. "Discursive and presentational forms" in Innis, R. (ed.) *Introduction to Semiotics: An introductory anthology*. Bloomington: Indiana University Press, pp 87-107.

Tammet, Daniel. 2006. *Born on a blue day: Inside the mind of an autistic savant*. New York: Free Press.

White, H. 1997. The suppression of rhetoric in the nineteenth century. In B. Schildgen (ed.) *The rhetorical canon*. Detroit: Wayne State University Press, pp 21-31.

Dorin Ștefănescu, *Heliade Necunoscutul. Ontologie și poetică*, Ed. Paralela 45, 2007

De-a lungul anilor, personalitatea proteică și contradictorie a lui Ion Heliade Rădulescu – “o enigmă neexplicată”, cum îl numea poetul – a făcut obiectul a numeroase cercetări, în special monografice, din perspectivă literară sau ideologică, chiar filosofică (dacă avem în vedere studiile docte ale lui G. Oprescu, D. Popovici și R. Tomoioagă). Într-un fel, Dorin Ștefănescu merge pe calea deschisă de aceștia. Ambiția autorului e însă de a realiza un studiu sincron cu cercetările actuale, mai ales cu acelea din domeniul hermeneuticii ontologice. Subiectul ales e dificil, dar și generos totodată, necesitând competențe speciale și o viziune interdisciplinară, de graniță, bazată pe o lectură/ relectură atentă, cu un ochi proaspăt, a întregii opere a lui Heliade. În acest sens, cartea lui Dorin Ștefănescu este un exercițiu de virtuozitate interpretativă, cu multe ipoteze și sugestii critice incitante, unele surprinzătoare, dar credibile, prin rigoarea argumentării și a raportării permanente la sensul viu al operei. Se înțelege că cercetarea întreprinsă cu un remarcabil efort speculativ (trebuie subliniat mereu acest aspect) are și un sens recuperator, explorând cu precădere în zona de adâncime a creației lui Heliade.

De fapt, autorul ne propune o interpretare de tip hermeneutic, în ideea că sensul se află totdeauna în întreg, nu fragmentar sau în părțile izolate ale unei creații care deconcerază în primul rând prin eclectismul de suprafață și prin numeroasele inconsecvențe de ordin tematic și doctrinar. Fiindcă nu se angajează într-o cercetare de factură monografică (atât de îndreptățită totuși în cazul lui Heliade), autorul ajunge la întreg și la sinteză pe o altă cale, și anume prin atacarea directă, de la bun început, a nucleului germinativ al gândirii și operei lui Heliade, urmând ca ulterior să refacă circular, dar în sens invers, toate straturile și laturile creației. De unde și senzația că exegetul spune mereu lucruri esențiale, fundamentale despre întreaga operă a lui Heliade, deși în mod vădit se apleacă cu prioritate asupra gânditorului și vizionarului metafizic. Chiar și poezia lui Heliade este receptată mai ales în substanța sa ideatică. Nu se produce însă, până la urmă, nici o denivelare de fond în comentariul critic, acesta punând în lumină imaginea unui autor mult mai unitar decât bănuiam. De altfel, Dorin Ștefănescu respinge clar, fără echivoc ideea fracturării la un moment dat a personalității și operei lui Heliade. Nu întâmplător o mare parte a cercetării sale are în vedere tocmai ultimele creații ale lui Heliade, cele mai contestate de contemporanii scriitorului (și privite ulterior cu mefiență de unii critici). Heliade nu este “un dezechilibrat” - spune într-un loc autorul

lucrării - care ar elabora chipurile, în compensare, o teorie proprie a echilibrului universal. În realitate, ontologia echilibrului între antiteze este constitutivă spiritului său creator și substanței operei, în ciuda diversității și contradicțiilor de tot felul. La limită, primul exeget al operei lui Heliade este Heliade însuși. Încât sunt aproape de neevitat, în exegeza heliadescă, perspectiva și *metoda autognosică*, de care vorbea Vasile Băncilă în eseu lui despre Blaga. În general, spiritele cu dublă vocație, poetică și filosofică, obligă de cele mai multe ori exegetul să aibă în vedere și un asemenea tip de comentariu.

Desigur, cercetarea de față nu ne prezintă pur și simplu un Heliade prin Heliade. Ar fi avut de suferit în special creația poetică, redusă în mod schematic și abuziv la o transparență religioasă și filosofică. Autorul însă are destul talent și un îndelungat exercițiu al comentariului critic pentru a evita acest pericol. Nu e lipsit mai ales de gust și sensibilitate estetică, ceea ce îi permite un acces rapid și sigur la literaritatea textelor pe care le comentează. Îndeosebi marile poeme vizionare și textele lirice se bucură de o lectură atentă, cu observații și sugestii de finețe, multe inedite. De altfel, întreaga perspectivă critică se modifică, pornind de la *ontologia* lui Heliade (care este, în nucleul ei, o cosmologie) spre *poetică*, aceasta din urmă reformulată în spiritul și în termenii hermeneuticii moderne. Dacă D. Popovici a reconstituit mai ales

ideologia literară a scriitorului, iar R. Tomoioga doctrina și sistemul său filosofic, dar – acesta din urmă - într-o viziune inevitabil manicheistă specifică marxismului, demersul lui Dorin Ștefănescu merge cu deosebire în direcția evidențierii rădăcinii comune metafizice a creației lui Heliade. Poetul și gânditorul fac corp comun în sincretismul original al unei formule de creație unitare în esența ei.

Într-un prim capitol, *Fenomenologia antinomiilor*, autorul exegezei pune în discuție problema polarității și a antinomiilor la Heliade, proiectat în tradiția dualistă platonico-hermetică, trecând apoi de la gnostici către Jacob Böhme, Cusanus etc., iar de aici la romantici (dar și cu puternice influențe pythagoreice și kabbaliste). Heliade se încadrează evident în această tradiție, care în bună măsură îi era cunoscută (chiar dacă din surse de a doua mână). La fel ca romanticii, autorul român “va depăși [însă] dualismul înspre un *shintetism*” – cu un termen consacrat de Tzvetan Todorov. Deocamdată, în acest capitol, criticul se ocupă de clasificarea dualităților antinomice la Heliade, împărțite simetric în dualități *monstruoase*, dualități *himerice* și dualități *naturale*. Se înțelege că primele două tipuri sunt excepții de la legea naturală a manifestării contradicțiilor în realitate (eșuând în schematismul unui monadism steril). După ce le supune unei analize amănunțite, autorul le folosește și ca ipoteze de lectură pentru câteva dintre

poemele lui Heliade, cu trimitere în special la balada *Zburătorul* și, în final, la amplul poem secvențial *Visul*. Deoarece categoriile antinomice sunt descrise în termeni ontologici, interpretarea textelor poetice se menține la același nivel ontologic, dincolo adică de orice psihologism ori sentimentalism (prezente în exces uneori la romantici). Totodată comentatorul își ia toate măsurile pentru a transgresa regulile și principiile poeziei clasice, multă vreme precumpănitoare în concepția și scrisul lui Heliade. În felul acesta, comentariul critic tinde implacabil către zona de profunzime a creației, acolo unde polaritățile și antinomiile se estompează, ca de altfel și preceptele oricărei poezii premeditate. În acest sens, recursul la mijloacele criticii arhetipale, îndeosebi la Jung, se impune în mod obligatoriu. Mai ales în analiza imaginarului oniric, criticul asociază perspectivei ontologice vizunea arhetipală. Aproape că, de la un punct încolo, *ontologic* și *arhetipal* devin termeni sinonimi, deși distincți unul față de altul. Criticul are dreptate: visul este, prin natura sa, arhetipal (chiar și visul prelucrat și poetizat, ca la Heliade). Pe de altă parte, nu mai puțin justificată ni se pare analogia dintre vis și structurile antinomice ale gândirii, de unde se pot deduce nu mai puțin cele trei forme ale visului poetic: visul monstruos, visul himeric și visul creator, cu exemplificări aproape în toată opera poetică a lui Heliade. Mai ales cu ultima categorie, aceea a visului armonios (creator),

poetica lui Heliade se îmbogățește cu valențe originale, cu precizarea că textele analizate sunt valorizate pozitiv (în timp ce categoriile ontologice corelative, preluate ca ipoteze de lectură, desemnează neîmpliniri, precarității ale ființei, cum ar spune Noica).

Nu întâmplător această linie interpretativă (hermeneutică și arhetipală) se extinde și se adâncește și în secțiunea următoare, intitulată semnificativ *Tradiție biblică și arhetipuri ale Creației*, cu accentul acum pe dimensiunea transcendentală a concepției onto-poetice a lui Heliade. Spiritualismul dualist al lui Heliade, congener cu dualismul post-gnostic și romantic, e mai puțin “eretic” decât pare și mult mai aproape de spiritul autentic al religiei creștine de tradiție răsăriteană (înțeleasă ca “religie a Cuvântului”, a Logosului). În acest sens, criticul remarcă o “evoluție lentă, dar sigură, a lui Heliade spre o filosofie de tip religios (creștin)”. Arta însăși, poezia implică – spune Heliade – “o mare doză de filocalie”. De astă dată demersul hermeneutic se axează pe “dualitățile naturale” și realizarea noncontradicției, a *sincretismului* cu alte cuvinte, prin “resorbția în triadă (sau în sinteza triunitară)” – cum spune criticul. Soluția antinomiilor propusă de Heliade duce în ultimă instanță la ideea de *triadism*, acesta bazat pe conceptul de “unitate compusă” (care se opune unității simple necreatoare, tributare și ea aceluiași *monadism* steril, amintit mereu de critic).

Concepția cosmogonică și arhetipurile Creației (lumina, spațiul, timpul, materia, logosul) sunt pe larg tratate într-un subcapitol special, *Problema cosmogonică*, cu numeroase trimiteri la textele patristice, teosofice și teologice, dar și la textele biblice și evanghelice. Cel puțin în acest sector al creației sale, Heliade se detașează clar de doctrina și atitudinea strict raționalistă (iluministă) față de religie. În prim-planul comentariului critic se află, ca și în capitolele anterioare, marile poeme vizionare, *Mibaida* și *Anatolida sau Omul și forțele*.

Dar doctrina filosofico-ideologică a lui Heliade este expusă pe larg în cel mai amplu capitol al lucrării, *Ontologia echilibrului universal*. Aici autorul realizează o serie de tematizări în marginea metafizicii lui Heliade. Nu încearcă să reconstituie în nici un caz un sistem filosofic, altfel inexistent. Heliade nu a fost un gânditor de sistem și a vorbi de sistemul său filosofic este cel puțin prezumțios. Nu întâmplător un N. Bagdasar, în *Istoria filosofiei românești* (1940), nici măcar nu-l amintește. Chiar și D. Popovici s-a limitat în bună măsură la ideologia literară a lui Heliade. Dar fără îndoială autorul *Echilibrului între antiteze* este un gânditor interesant, un dialectician subtil, dotat cu spirit speculativ și, pe alocuri, opera sa emană un suflu metafizic autentic. Tocmai de aceea temele fundamentale ale reflecției sale merită toată atenția. Ceea ce face și Dorin Ștefănescu, evidențiind pe rând: “punctele de interferență cu filosofia

Luminilor, cu privire la interpretarea materiei, a spiritului și a rațiunii; posibilele conotații spinoziste ale conceptului de natură; vichianismul implicit ideii de progres; eul și egoismul în raport cu tematizarea ficteană; inserții ale socialismului utopic și evanghelic; problema hegelianismului în orizontul dialecticii heliadești.” Temele propriu-zise ale ontologiei “echilibrului între antiteze” sunt: *legea* și mai ales teza despre “legea împlinită în religie”; distincția dintre conceptul de *unitate* și acela de *unire*; raportul dintre materie și spirit (“materie și minte”), respectiv *libertate* și *fatalitate*, conjugate din nou cu problema spațiului și a timpului; metafizica binelui și a răului, postulând implicit primordialitatea binelui asupra răului și existența unei teodiceii divine, cu posibilitatea convertirii răului în bine (nu și invers); ideea “progresului infinit” și raportul dintre progres și știință (sau teza despre “uzul și abuzul științei”); tema centrului, respectiv concepția despre “încentrare” și “descentrare”, sublimată în ideea “mării concentrări”; tema reabilitării “barbarului”, văzut ca “salvatorul pământesc al naturii divine originare”; în sfârșit, tema iubirii ca principiu cosmic și “mistica nuntă” care desăvârșește trecerea de la dualism la triadism. Toate aceste teme se bucură de un comentariu aplicat și nuanțat, în capitole distincte pentru fiecare în parte. Cum precizează însă de la bun început, criticul va căuta să descifreze posturile ontologice “dincolo de expresia lor

teoretică, și anume la nivelul structurii de adâncime a *poeticii* imaginarului, în acele figuri ale lirismului pur ce cristalizează în jurul Ideii spiritului creator”. În centrul demersului său critic se află tot marile poeme vizionare, evidențiind, pe de o parte, poetul mesianic, poetul-profet al marilor elanuri mistice, dar subliniind (în răspăr cu unele opinii critice) că Heliade este totodată și “un mare poet al căderii”. Recursul la spiritul viu al operei, postulat acum în mod teoretic și programatic, se realizase deja și în capitolele anterioare, ceea ce asigură un plus de coerență întregului demers critic al lui Dorin Ștefănescu.

La final, autorul nu formulează niște concluzii definitive, ci mai degrabă unele “observații de popas, cu caracter aporetic, căi directe ale unui bilanț provizoriu”. De altfel, tipul de comentariu hermeneutic pe care-l practică lasă exegeza deschisă. Accentul se pune pe organicitatea gândirii și operei lui Heliade. Chiar eclecticismul acestuia e privit mai mult ca o formă de enciclopedism, înțeles ca structură organică a înzestrării geniului și nu ca o formulă culturală de împrumut. Ontologia și poetica lui Heliade se află într-un raport de convergență și, într-un fel, se explică și se susțin numai una prin alta. Ontologia dialectică, în esență o cosmologie, dar și o antropologie (având ca temei omul – precizează autorul), pleacă de la modelul trinitar creștin. Are însă și o dimensiune intrinsec poetică, vizionarismul dialectic însuflețind

abstracțiile și conferind un caracter dramatic giganticului proiect creaționist imaginat de autorul *Echilibrului între antiteze*. La rândul ei, poetica lui Heliade este “o ontologie *sui-generis*”. Poetul însuși trebuie să fie un profet, o ființă aleasă (vizionar-abisală), cu alte cuvinte un Creator aflat mereu în grațiile divinității. Categorie, prin comentariul extrem de aplicat și nuanțat pe care-l face criticul, la sfârșitul demersului exegetic se află în câștig și gânditorul Heliade și poetul. Poate că acesta este meritul principal, indubitabil, al cărții Dorin Ștefănescu.

Ca o concluzie: autorul a probat încă o dată însușirile sale de interpret subtil și competent, într-un domeniu interdisciplinar, la care puțini au acces. El reușește să-l aducă pe Heliade din nou în orizontul receptării critice contemporane, într-o lucrare de incontestabilă valoare științifică, mai ales prin aparatul de note, impresionant, și *Glosar*-ul de la sfârșit, care cuprinde “termeni fundamentali folosiți de Heliade”. Lucrarea lui Dorin Ștefănescu e o contribuție critică substanțială în contextul exegezei hermeneutice românești de azi. Dovedește din nou (ținând seama și de cărțile sale anterioare, cum ar fi *Creație și interpretare. Studii despre arta cuvântului*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003 sau *Metafizică și credință*, Editura Paideia, 2005) că autorul practică o critică de tip hermeneutic de aleasă ținută intelectuală, având în urma sa o îndelungată activitate de critic și traducător. Toate acestea se

văd în calitatea scrisului, fluent și cu un deosebit simț al limbii, ca de altfel și în stilul noțional de idei pe care-l etalează discursul său critic. Dotat cu spirit filosofic (de obicei, pornește de la general spre particular în comentariile sale), e un inițiat autentic în tainele hermeneuticii literare, filosofice și teologice, reușind – în toate scrierile de până acum - o sinteză personală viabilă și credibilă. La fel de credibilă și convingătoare ni se pare și perspectiva critică din care el interpretează ontologia și poetica lui Heliade, într-o exegeză solidă, marcând un moment de referință în hermeneutica românească.

Cornel MORARU

Ion Pop, „Echinox” *Vocile poeziei*, Editura, Tribuna, Cluj, 2008

Marea defilare echinoxistă

Sînt unii oameni (puțini, ce-i drept, dar cu atît mai fericiți) care se pun singuri în situația de a fi obligați moral să scrie o anumite carte. Și nu există, la noi - poate cu excepția *Istoriei*...lui Nicolae Manolescu -, o altă carte mai obligată moral decît sinteza lui Ion Pop despre poezia echinoxistă: *Echinox. Vocile poeziei* (Tribuna, 2008). Nici unul, nici celălalt nu puteau lăsa lucrurile nefăcute; ba nici măcar doar pe jumătate făcute.

Moralmente amîndoi erau atît de obligați de (și la) aceste sinteze încît, dacă nu le făceau chiar ei, le-ar fi făcut alții în numele lor (am și auzit, de altfel – deși poate nu era adevărat -, că o întregă echipă se pregătea, la caz, să dea o istorie sub numele lui Manolescu; nu știu dacă au renunțat la intenție, căci apariția ca atare a *Istoriei* nu pare a-i fi inhibat; ba din contră, susține ei). Și nu-i vorba, desigur, de temeuri făcute din vorbe late, cum ar fi împlinirea destinului critic sau împlinirea operei (deși vor fi conținut și astea), cît de un fel de responsabilitate paternă față de fenomene pe care le-au girat sau provocat. Într-un anumit sens, e vorba, în ambele cazuri, de opere dictate de stricte comandamente patern(alist)e.

Formula „Echinox”

Cît îl privește pe Ion Pop, n-avea nici o scăpare fără această carte. Pe celelalte le va fi scris de voia sau nevoia lui; pe aceasta era legat – și încă strict imperativ - s-o scrie. Pentru că, indiferent de istoria mai scrupuloasă la detalii a grupării, Ion Pop a creat *Echinox*-ul; el se confundă cu gruparea și revista mai mult decît oricare alt lider de grupare; mai mult chiar decît E. Lovinescu cu *Sburătorul*. La nevoie, nu e deloc greșit să se spună că Ion Pop e *Echinox*-ul – și invers. Ion Pop a fost profesorul de talent al aproape tuturor echinoxistilor; iar faptul că la *Echinox* protagonistă a fost (nu fără pauze semnificative) poezia e numaidecît din

pricina lui. Pentru că nu era versificator, cât de bovaric, pe care să nu-l dibuiască și dăscălească, indiferent pe unde s-ar fi pitit acesta prin universitatea clujeană. Genul preferat al echinoxistilor a fost, pînă prin 2000, poezia; iar asta mai degrabă datorită lui decît poezilor; pe poezie a mizat Ion Pop și față de aceasta și-a creat cea mai mare datorie (chiar dacă pe poezii mai scăpătați s-a străduit să-i transforme în critici). Era, deci, momentul, la aniversarea celor 40 de ani de existență a *Echinox*-ului, să-și achite această datorie (deopotrivă de onoare, de conștiință și de afect) tot mai presantă.

Despre echinoxști și echinoxism Ion Pop a tot scris, întotdeauna cu o comprehensiune discret militantă. Cartea de acum adună toate aceste note de întîmpinare și completează, cu comentarii noi, scăpările. Iar substanțiala *Introducere* reia – și sintetizează – viziunea sa asupra poeziei și poeziei echinoxiste în general, pe un fir de cronologie.

Prima notă generală care-i iese în cale lui Ion Pop – notă definitorie cel puțin pentru promoțiile de pînă prin 2000 – este, de fapt, o carență: *Echinox*-ul nu s-a exprimat programatic; el a fost, cu vorbele lui Ion Pop, „doar un spațiu de exersare a talentelor”, „fără nici o constrîngere programatică” (p. 8). Că a fost fără „constrîngere” e fără îndoială lucru bun, dar fapt e că a fost și fără nici o propunere, fără nici o inițiativă programatică. Ion Pop încearcă să întoarcă în pozitiv această lipsă,

evidențînd opțiunea echinoxistă pentru continuitate și pentru cristalizarea individuală a formulelor și deprecînd oarecum stridența programatică a grupurilor – implicit, de nu explicit – concurente. Echinoxistii lui „au ezitat să exprime idei retoric-militante” și s-au purtat „reticenți față de orice tip de înregimentare, fie ea și *generaționistă*” (idem). Sînt atitudini nobile – și încă de la prima vedere –, dar puțin pragmatice. Pentru că în bună măsură umbra de raft secund care acoperă fenomenul poetic echinoxist (cu excepții strict individuale, care nu mîntuie și fenomenul ca atare) se datorează chiar absenței de pe frontul programatic. Echinoxistii au părut o grupare cu talent, dar fără idei. Ei au subscris oarecum la înnoire, dar n-au militat pentru ea, ceea ce i-a costat destul de scump în rivalitatea preferată – și obsesivă – cu Cenaclul de luni, de pildă. Ion Pop găsește o justificare – corectă, îmi pare – pentru acest comportament a-programatic: „gruparea noastră a participat și ea, în prelungirea generației deja mature de la 60, la acel proces de recuperare și consolidare a specificului limbajului poetic” (p. 8). Asta e numaidecît adevărat pentru primele promoții și rămîne destul de adevărat și pentru următoarele, chiar dacă aici obiectivul propriu-zis e doar cel de consolidare „individualistă”. E cu atît mai adevărat cu cît istoria *Echinox*-ului începe, de fapt, cu un capitol de *pre-echinoxism* – sau *proto-echinoxism* (asta în cazul în care despre *echinoxism* se

vorbește doar de la apariția revistei/grupării). Un spirit echinoxist bătea însă ceva mai devreme prin poeziile lui Vasile Igna, Horia Bădescu, Iustin Moraru ș.a., prezenți, de fapt, cu excepția (de ce?) lui Igna, și în panopticul lui Ion Pop. Poezia tuturor acestora poate trece, însă, drept veritabil echinoxistă – iar atașamentul lor față de spiritul grupării e chiar mai accentuat decât la echinoxistii cu patalama. Cum gruparea nu s-a nutrit din tensiuni interne care să ducă la puncte de criză și ruptură, spiritul instaurat de pre-echinoxisti și de primii echinoxisti s-a păstrat ca un patrimoniu general acceptat; pe un fond de diferențiere, se-nțelege, dar nu pe unul de discontinuitate. Că reproșul de „manierism” (primit, dar întors în pozitiv, și de Ion Pop, ceva mai încolo, la p. 11) venit dinspre Cărtărescu și alți optzeciști „nu corespunde /.../ decât în linii mari” (p. 9) e, probabil, adevărat, dar în toiul bătăliilor dintre generații (poate chiar paradigme) contează doar „liniile mari”, nu nuanțele. Timpul acestora vine întotdeauna prea târziu, de obicei după ce ierarhiile sînt deja așezate.

Cartea lui Ion Pop e dedicată, însă, tocmai nuanțelor, justiției imponderabilelor. Așa se face că *introducerea* surprinde fiecă detașare de modelul primar „transfigurator”, oricît de suavă ar fi aceasta. Începutul deceniului opt respiră „un aer de tranziție” (p. 12), tranziție tranșată apoi în neo-expresionismul anilor 80. E nota

care distinge, de fapt, *Echinox*-ul – dacă nu cumva e vorba chiar de identitatea poetică a acestuia, de brandul echinoxist ca atare. Cam așa îl va fi resimțit și Ion Pop, de vreme ce tonul său se asprește în polemica dusă – nu prea deschis – cu militanții postmodernismului. După anii 90, poezia echinoxistă dezlanțuie, potrivit lui Ion Pop, „o nouă energie vitală” (p. 15), amestecînd minimalismul cu expresionismul. „Secvențele” decupate de Ion Pop în devenirea *Echinox*-ului poetic se sprijină pe nuanțe; e o operă delicată, ca toate cele ce operează pe nuanțe, și tocmai de aceea expusă la primejdii de revizuire. Nuanțele privilegiate de Ion Pop sînt reale, dar nu știu dacă au pregnanța necesară unor linii de delimitare. Impresia mea e că unitățile creative ale *Echinox*-ului sînt ceva mai puține și maximum trei, dar nu e aici prilejul de a-l contrazice pe Ion Pop.

Ce n-a riscat – pentru că nici nu era momentul – Ion Pop în această carte „aniversară” e o „ierarhie” în interiorul grupării. Ierarhia, de fapt, e perceptibilă, dar nu neapărat articulată. Ar fi fost, firește, mai bine să avem în față o ierarhie „oficială”; ar fi fost mai bine și pentru argumentația pro-echinoxistă a lui Ion Pop. Întreaga *introducerea* își asumă un subton oarecum revendicativ, pledînd pentru o reajustare a pozițiilor în planul general al poeziei românești și cerînd, implicit, pentru *Echinox*, un loc mai onorabil. Ar fi fost, cu siguranță, mai eficient dacă Ion Pop ar fi ieșit la atac

mînînd în față valorile certe ale grupării, în loc să atace în numele întregii formații. E drept că n-ar fi fost politicos... Echinoxistii jelesc, în general, proasta receptare și valorizare de care au parte, dar nici ei n-au curajul unei ierarhizări. Sau, cînd au (cum e cazul în *Dicționarul Echinox*, ieșit și el în ediție revăzută tot la aniversare), avansează în prim-plan nume cu care să fie siguri că n-au nici o șansă. Ion Pop ar fi putut, însă, alcătui o piramidă echinoxistă netă; din păcate, a preferat să semene la șes.

Trupele „Echinox”

Trupele lui Ion Pop numără 52 de poeți; ar fi putut număra, firește, și mai mulți, dar și mai puțini. Mai mulți în cazul în care Ion Pop ar fi racolat cîtiva poeți care au trecut doar prin preajma *Echinox*-ului; cazul cel mai dramatic e cel al lui Dan Coman, pe care revista l-a scăpat, cu mult talent, printre degete. Mai puțini dacă s-ar fi operat cu criterii mai rigide, fie de evaluare, fie de natură „obiectivă” (existența unui – măcar – volum, de pildă). Dar cum Ion Pop vrea să reconstituie întreg „fenomenul”, fluiditatea criteriilor e chiar binevenită. Cu atît mai mult cu cît partea cea mai interesantă a cărții e chiar cea dedicată recuperărilor, cea acoperită cu completări de ultimă oră. Zic asta pentru că, în general, comentariile lui Ion Pop sînt deja cunoscute, majoritatea fiind reportate din alte cărți; dar cele „inedite” nu fac doar dreptate unor poeți lăsați,

din cine știe ce motive, fără cuvenitul comentariu la vremea apariției volumelor, ci și unor poeți pe cale de uitare. Romea Cantemir e, desigur, cazul cel mai limpede, volumul său (*Sala tronului* zice Ion Pop că se numește) fiind încă doar pe cale de apariție. Și e, desigur, un gest de eleganță din partea lui Ion Pop faptul că-i tratează pe toți poeții cu aceleași instrumente analitice, deși, firește, nu și cu aceeași atenție. Pe unii i-a urmărit pas cu pas, de-a lungul timpului, pe alții i-a văzut doar cu prilejul vreunei antologii sau cu al vreunui volum. Tratamentele devin, astfel, de la sine, inegale și ele expun preferințele exegetului. Preferința absolută e Adrian Popescu, cu poezia căruia Ion Pop empatizează subit și definitiv. S-ar putea, firește, scoate o axiologie din inventarul acestor preferințe, dar ea ar fi una apocrifă de vreme ce Ion Pop nu și-o asumă deschis.

Ca întotdeauna, interpretările lui Ion Pop sînt de o finețe de-a dreptul feminină, cu rezerve strict mătasoase, care nu lasă nici o durere (ba lasă, poate, chiar încîntare). Performanțele maxime sînt de găsit, pe rînd, în interpretările punctuale, deși, urmîndu-le la pas, se desprinde din ele o metamorfoză quasi-completă a echinoxismului; măcar în sensul că de la poezia în registru „înalț”, de la poezia de transfigurare și de bibliotecă a primilor echinoxisti se ajunge, la capăt, la poezia ce mizează, prin Andrei Doboș, pe „devalorizarea programatică a tot ce poate fi solemn” și

pe notația de trotuar (p. 367). Cam acesta e arcul descris de poezia echinoxistă și nu s-ar putea zice că e ceva chiar pe placul lui Ion Pop. Cu atât mai mult cu cât, odată cu intrarea „în linia directă a *minimalismului și mișerabilismului*” (idem), emblema echinoxistă nu se mai distinge și echinoxismul însuși pare a-și fi acceptat subordonarea sau asimilarea. Dacă optzeciștii echinoxști au pierdut trenul notorietății (nu altul, e sigur Ion Pop), fiind percepuți ca „provinciali” și vetuști, măcar aveau orgoliul propriei marginalizări. Post-optzecismul echinoxist n-a mai suportat acest complex și s-a sincronizat cu entuziasm, dar și cu riscuri mai grave (riscuri, de astă dată, de veritabil provincialism emancipat). Marea speranță e doar Ștefan Manasia, al cărui autenticism „nu se instalează comod în notația faptului brut”, întrucât poetul „încearcă să-l introducă în circuite mai largi și mai complexe ale experienței” (p. 356); dar mai ales în circuite de acut voltaj al imaginației, aș adăuga. În mare, însă, poezia echinoxistă, chiar și sub privirea părintească a lui Ion Pop, merge din cedare în cedare, luînd tot mai obedient calea directivelor de generație și topindu-se în peisaj. Încercarea lui Ion Pop de a scoate note de diferențiere e adesea eroică – și, firește, în primul rînd nostalgică. Dar nici măcar Ion Pop nu e hotărît dacă să-i privilegieze pe cei care se izolează în formule proprii (Dan Damaschin, Aurel Pantea etc.) sau pe cei care joacă mai suplu. Din această cauză

ies toți cîștigători – sau invers (pentru că nu pot cîștiga toți, dar de pierdut, pot). Dacă Ion Pop ar fi atacat direct cu nebunii, șansele de reevaluare a statutului *Echinox*-ului ar fi fost mai reale; atacînd, însă, în linie, ele sînt de-a binelea evanescente.

AI. CISTELECAN

Nicolae Balotă, *Caietul albastru*, I-II, Editura Ideea Europeană, București, 2007

Tulburătoare și, în egală măsură, edificatoare, paginile de jurnal ale lui Nicolae Balotă din *Caietul albastru*, reeditate, în ediția a treia, adăugită, în anul 2007, în colecția *Ediții definitive* la Editura Ideea Europeană, pun în scenă neliniștile, obsesiile și aspirațiile unui eu marcat decisiv de spațiul culturii, al cărții, de întîlnirile exemplare cu marii autori ai trecutului, dar și cu câțiva scriitori importanți ai unui timp precar ca alcătuire, asupra căruia demonia comunismului și-a așezat o pecete tragică, dureroasă. Între temele ce străbat, cu semnificativă recurență, însemnările lui Nicolae Balotă, îmi par revelatoare tema reclusiunii într-o țară confiscată de anomaliiile istoriei și cea, corelativă, a spațiilor compensatorii în care tânărul intelectual își mai putea afla o modalitate de refugiu. Între jos și înalt, între claustrarea într-o lume a alienării și

dezumanizării prin exercițiul dogmelor comuniste și revelația înălțării, a excursului purificator spre spiritualitate se stabilește o relație dialectică, relația între contrarii care, până la urmă se împacă, în dimensiunea conștiinței nefericite, neliniștite a autorului: „Cum să descifrezi Invizibilul? Ceea ce este monstruos în comunismul ambiant nu e doar neputința la care ne reduce, starea de nonlibertate generalizată, ca și deturnarea adevărului înlocuit prin minciuna proferată sfidător, ci închiderea oricărui orizont. Încotro privești, încotro te îndrepti, ziduri. Dincolo de acestea orizontul? Tocmai acest orizont «de dincolo» este obturat, interzis, negat prin zidul comunist. Nu putem trăi fără orizont, fără acest *dincolo* de toate limitele posibile, fără acest nelimitat, singurul care îngăduie orice sens”.

Caietul albastru își datorează farmecul și prestanța stilistică mai ales portretelor evocatoare, conturate cu naturalețe și tact, fără nicio urmă de idealizare, lipsite de stridențe afective, în care trăsătura morală și gestul semnificativ se întâlnesc pentru a construi liniile unui temperament, efigia unui caracter. Revelator mi se pare un portret al lui Tudor Vianu, reprezentativ prin precizia desenului, atent la detalii, sensibil la nuanțe și, în același timp, rezumativ ca o sinteză morală: „Chiar dacă o înaltă conștiință a sinelui și o mândrie oarecum naturală, ca și o anume alură grandioasă pe care și-a făurit-o îl fac să pară ostentativ dominator, chiar

dacă afectează prezumțiozitatea și privește lumea de sus, morga lui este lipsită de aroganță, amorul său propriu nu este identic cu vanitatea. Ar putea să fie un admirabil *rector magnificus*, plin de o seniorială demnitate, ba chiar și – într-o altă epocă și într-alt loc – un doge încorporând plin de superbie grandoarea Veneției. Dar aici și acum nu este decât un biet profesor obligat de o programă analitică, alcătuită de niște semidocti, să galopeze prin istoria universală a literelor, să vorbească doar o oră despre *Eseurile* lui Montaigne și să-l lichideze într-o altă oră pe Shakespeare (...)”. Formula de jurnal la care aderă Nicolae Balotă nu se bazează atât pe tribulațiile corporalității, pe avatarurile cotidiene ale eului diurn, deși există și o astfel de latură, documentară, în *Caietul albastru*, ci mai curând pe înregistrarea devenirii spirituale. Spasmul cărnii e, de cele mai multe ori, estompat în beneficiul transcrierii unor reflecții filosofice sau morale, de incontestabilă anvergură și substanțialitate. Meditațiile despre „demonie” sunt astfel de însemnări pline de nerv, marcate nu de o ținută apodictică a frazei, ci, mai curând, de modulațiile interogative ale unei conștiințe ce se caută neconținut pe sine, trasând în labirintul paginii confesive propriul chip lăuntric pe care se aștern, rând pe rând atitudini de o deconcertantă diversitate, de la scepticismul și dezabuzarea pornite din meandrele lucidității, la patosul adevărului, clamat într-o vreme ce îi era

atât de impropriu și la reculegerea în fața sacralității. Tânărul scriitor resimte, însă, irepresibilă uneori, și nevoia clarificării propriului demers scriptural. Modulațiile frazei, paralelismul afect/ scris, dinamica enunțurilor, cu arhitectura lor secretă, cu resorturile greu de bănuț, sunt câteva dintre toposurile pe care diaristul le dezbate, în cel mai neconcesiv și, în același timp, sugestiv mod: „Am față de scrisul meu o pudoare pe care nu mi-o pot lămuri. Mi-e rușine, mi-e teamă de cuvintele pe care le voi așterne pe hârtie. În fiecare clipă trebuie să înfrâng (cu cât cele scrise au un caracter mai confesiv-literar) o jenă, un recul. Mă atrage, ca taina nopții dintâi tinerele fete, și mi-e groază de fiecare dată când apuc condeiul. De aceea uneori cele scrise au un aer de bravadă, o alură piezișă și prefer să mă desfoi cu cinism, să mă ofer ca o târfă, decât să cedez cu calmul domestic al gestului consacrat. Încep să cărunțesc și muzei mele abia îi înmuguresc sânii. Aș dori să scriu așa cum curge apa: aceasta nu înseamnă să doresc o fluiditate continuă, logoreică, liberă de orice obstacole, o scurgere prolixă. Apa care, îndiguită, zăgăzuită, împiedicată prin toate mijloacele, găsește posibilitatea de a curge, iată apa vie a scrisului meu”.

E limpede că orice jurnal e, înainte de toate, o încercare de fixare a identității prezente, o tentativă de a sustrage carnația ființei de sub imperiul demonic al timpului. Se instituie astfel, cu concursul pactului autobiografic, un

joc instabil între identitate și alteritate, o ambiguitate simbolică în care chipul și masca par să-și ofere suficiente alibiuri pentru înscenările scriiturii subiective. De altfel, Nicolae Balotă ne oferă, în *Caietul albastru*, câteva sugestive meditații pe tema raportului dintre identitate și alteritate, dintre reprezentare directă și oglindire, dintre chip și mască. Cartea lui Nicolae Balotă poate fi considerată, însă, și o carte despre prietenia intelectuală, despre comuniunea spirituală a doi dintre membrii marcanți ai Cercului literar de la Sibiu: autorul, pe de o parte și Ion Negoșescu, figură emblematică a literaturii române postbelice, căruia diaristul îi consacră pagini de o frumusețe severă și solemnă, dar și de caldă afectivitate: „Era un Euphorion căruia nu i se hărăzise să se prăbușească prea de timpuriu, pe când – necunoscând încă greul pământului, plutea printre cuvinte. Deși, foarte devreme, încă de la începuturile aventurii sale, n-au lipsit primejdiile, nici confruntarea cu puterile adverse, nici îngrădirile libertății unei existențe pe care n-o putem, totuși, numi altfel decât estetică. Dar poate tocmai adversitățile acestea au precipitat în tânărul plutitor vocația condotierului, a luptătorului pentru o mai pură folosire a verbului. După atâtea întâlniri sub semnul literelor, mi-a fost dată și aceea – cât de scurtă, de emoționantă – coborând dintr-o dubă, sub bolta fortului numărul 13 Jilava. Dar omul cuvântului liber supraviețuiește temnicerilor săi. Rănit,

purtând stigmele carcerii, cu voioșia spiritului însă renăscând iarăși și iarăși din depresiuni, Nego și-a reînceput înaintarea pe teren vrăjmaș. Nu mai era condotierul tânăr, bucuros de cucerire, dar spațiul explorărilor, prospectărilor și construcțiilor în cadrul literelor române rămăsese același”. Cartea lui Nicolae Balotă are o arhitectură structurată dual, pentru că alături de însemnările din perioada „obsedantului deceniu” apar, în chip de completări și adăugiri ale faptelor relatate, notații din anii de după 1989, menite să explice, să argumenteze sau să amendeze unele dintre evenimentele înregistrate anterior, să dea un contur inedit unei idei, să justifice un anumit comportament, sau să reia o anume reflecție tratată sumar *illo tempore*. *Caietul albastru* este, cu certitudine, una dintre cele mai importante realizări ale literaturii autobiografice ale epocii noastre. E o carte-document, alcătuită din irizațiile afectivității, dar și din tensiunea unei etici subtextuale, niciodată proclamate retoric. O etică a scrisului și a adevărului, o etică a refuzului oricărui compromis cu dogmatismul și impostura comunistă, o etică a autenticității creatoare.

Iulian BOLDEA

Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002

Cartea lui Gheorghe Crăciun despre poezia modernă, apărută în anul 2002, e, la origine, o teză de doctorat. Prin grila acestei constatări trebuie să vedem cercetarea lui Gheorghe Crăciun ca o amplă configurare teoretică a poeziei moderne, de la Coleridge, Baudelaire, Whitman, până la ipostazierile postmodernismului. Autorul operează o distincție, fundamentală, între poezia tranzitivă și poezia reflexivă, urmărind cu minuție analitică și spirit metodic, formele particulare ale modalității poetice tranzitive. Cartea nu e întâmplător intitulată *Aisbergul poeziei moderne*. Miza cărții e aceea de a demistifica unele poncife ale receptării poeziei moderne, de a sublinia o serie de trăsături ale lirismului modern lăsate oarecum în umbră de investigația critică anterioară. Paradoxal, autorul pleacă de la ideea că “orice discuție despre poezie conduce inevitabil la proză”, dar, în același timp, contrazice tranșant unele ipoteze critice referitoare la postmodernism (ale lui Cărtărescu, de pildă). Faptul că între poezie și proză relațiile, corespondențele, afinitățile sunt mult mai multe decât opozițiile tranșante, nici nu mai trebuie demonstrate. Cert este că Gheorghe Crăciun își propune în mod programmatic să dezvolte, să sublinieze și să illustreze aceste legături mai mult

sau mai puțin subtile dintre cele două domenii de manifestare a literaturii. Chiar conceptul de poezie "tranzitivă", care coagulează în jurul său structura cărții, se fundamentează pe aceste corespondențe și afinități. Relativizarea prestigiului ce înconjură ca o aură poezia reflexivă e efectuată concomitant cu absolutizarea, într-un anumit sens, a poeziei tranzitive. Fără să excludă partizanatul sau retorica deloc subiectivă a unui adevăr asumat în deplin exercițiu al lucidității, Gheorghe Crăciun dovedește, în cartea sa, o limpede fervoare a dicțiunii ideilor, ce împacă spiritul metodic și patosul interogațiilor liminare, structurate, și acestea după toate regulile rigorii și ale unei priviri sistematice asupra literaturii în general. Didacticismul - superior - al cărții lui Gheorghe Crăciun reiese tocmai dintr-o astfel de știință, perfect însușită, a demonstrațiilor cu cadență logică și fermă, a ipotezelor emise cu prudență, verificate mereu, a faptelor literare examinate cu tact și interpretate cu rigoare. Recurgând la o critică, uneori excesivă, a poeziei de tip reflexive, Gheorghe Crăciun pune sub semnul interogației și unele concepte operaționale ale teoriei literare, precum acelea de *deviere*, *abatere*, *conotație*, *opacizare*, *limbaj poetic* etc. Primele trei părți ale cărții sunt predominant conceptuale, ele fiind continuate printr-o *Scurtă istorie a poeziei tranzitive*, în care autorul încearcă să descopere o tradiție a poeziei de acest tip, filiații și corespondențe menite să

consolideze statutul și anvergura conceptului respective. Poezia tranzitivă își modulează conformația și intenționalitatea prin intermediul a cinci dimensiuni (eul, cititorul, limbajul, versus-discursus-textus) pe care autorul le inventariază și le descrie cu precizie, verificând premisele și finalitățile ce le animă. Conceptul de individualitate creatoare beneficiază din partea lui Gheorghe Crăciun de o atenție cu totul specială, ce recurge la detalieri ale componentelor psihologice; se vorbește astfel de individualitatea obiectivă (care poate fi alegorică, colectivă, contingentă), individualitatea subiectivă (la rândul ei cu mai multe dimensiuni: metaforică, infrapsihică, simbolică, mistică, transrațională) și individualitatea culturală. Gheorghe Crăciun pornește, în demonstrația sa, de la premisa teoretică prezentă în studiul lui Tudor Vianu *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, preluând și prelucrând conceptual cele două cunoscute entități disociative: tranzitiv și reflexiv. În demersul său, autorul își ilustrează opțiunile teoretice prin analiza poeziei bacoviene, în cadrul căreia e observată o trecere de la subiectivitate, metaforizare, reflexivitate, la obiectivarea vocii lirice, austeritate stilistică și tranzitivitate. Pe de altă parte, Gheorghe Crăciun observă și identitatea lirismului cu sine, ca și caracterul integrator al manifestărilor sale: "poezia nu poate fi confundată cu un anumit spațiu al său, oricât de profund și de complex ar fi acesta, și nici cu un anumit

stadiu al său de dezvoltare, oricât de sintetic și de ușor configurabil într-un model s-ar dovedi el". În viziunea lui Gheorghe Crăciun, poezia tranzitivă are postura (metaforic vorbind) a părții nevăzute a unui aisberg: poezia reflexivă ar fi partea văzută, aparentă, în timp ce lirica tranzitivă ar aminti de formația ascunsă, dar mult mai consistentă, a muntelui de gheață. Operând o critică, uneori severă a modernismului privit ca reflexivitate, metaforizare, limbaj deviant, Gheorghe Crăciun observă că unele caracteristici ale poeziei de tip reflexiv (echivalarea abuzivă "între poezie și metafizică, transcendență, magie sonoră, idealism, metaforă, orfism, vizionarism, impersonalitate, autoreflexivitatea discursului și motivarea limbajului" etc.) se află la antipodal trăsăturilor pertinente ale poeziei transitive. Tot ceea ce simbolismul repudiasse din structura propriei sensibilități estetice (prozaismul, anecdotică, epicizarea, concretitudinea, elocvența, contingentul, patetismul și retorismul) se regăsesc ca forme de relief fundamentale pe harta poeziei transitive. În același timp, se poate spune că această carte impune autorului ei un profil oarecum dihotomic: pe de o parte apodictic, prin rigoarea și "încrâncenarea" cu care sunt clarificate și propuse conceptele și prin tăietura justă, exactă, raționalistă a aserțiunilor; pe de altă parte, se profilează aici și o altă față a spiritului critic al lui Gheorghe Crăciun:

dubitativă, sceptică adesea, mereu scormonitoare, extrem de atentă la nuanțele textului, asumându-și interogația ca o cale eficientă, ca modalitate optimă de investigare a structurilor textului literar.

Radiografiind cele două tipuri poetice ale modernității, unul – tipul poetic reflexiv, ce beneficiază de o poziție privilegiată, de o anumită centralitate în ierarhia conceptuală "tradițională" - pornit din simbolism, și ilustrat de poeți precum Poe, Baudelaire, Mallarmé sau Rimbaud, iar celălalt, tipul poetic tranzitiv, oarecum marginal, centripet, periferic, reprezentat de Wordsworth, Whitman, Frost, dar și de poeții postmoderni, Gheorghe Crăciun, insistă, cum era și firesc, asupra reperelor diacronice ale tranzitivității, inaugurată de Whitman, prezentând, cu un anumit "firesc" al gesticulației critice, universul tematic și reliefurile stilistice al unor poeți americani sau europeni reprezentativi pentru această poetică a tranzitivității. În demonstrațiile sale Gheorghe Crăciun se sprijină nu atât pe Hugo Friedrich sau Carlos Bousoño, cât, mai ales, pe un poetician de tipul lui Jovan Hristic, care susținea că "exprimarea prin intermediul prozei ni se prezintă ca una din însușirile caracteristice ale poeziei moderne". Prin însușirile pe care le presupune poezia de tip tranzitiv (retorism, numire pragmatică a lumii, eludarea construcțiilor metaforice, ignorarea epurei metafizice a lumii, utilizarea notației în locul sugestiei, miza pe

contingent, odată cu repudierea transcendentului etc.), ea se apropie de un ideal al gradului zero al expresivității, într-un fel de spațiu edenic al denotației, al "obiectivității", al reprezentării veridice a unei lumi care se oferă prin toți porii simțurilor. Gheorghe Crăciun nutrește convingerea, pe care o transmite de îndată și cititorului, că evoluția poeziei se îndreaptă spre o eliminare treptată și totală a reflexivității din spațiul lirismului, spre refuzul oricărei transcendente, a oricărei speculații metafizice, în beneficiu percepției nude, al otației directe, al înregistrării nemediate a lumii. Un exemplu suficient de elocvent pentru ilustrarea acestei teze a preeminenței tranzitivității, în poezia românească, de această dată, ste tocmai lirica generației '80, înclinată obsesiv și exclusiv spre fenomenalitate, spre realitatea cotidiană, spre derizoriul faptului divers, cu eludarea oricărei forme de mistificare sau autoiluzionare. Desigur, autorul cărții este conștient și de existența unei alte orientări în lirica românească actuală, prin care se încearcă extragerea unor sensuri esențiale din universul senzațiilor, accentual căzând pe incantație, muzicalitate, arhitectură interioară sever alcătuită, propensiune spre metafizic, simbolic, transcendent: "o parte a poeziei zilelor noastre își întemeiază mai departe demersurile pe utopia unui limbaj poetic unitar, deși variat și variabil, omogen, deși difuz și nuanțat, totalizant, metafizic, simbolic, cu aspirații orifice". Desigur, nu de puține

ori disocierea între poezia de tip reflexiv și aceea axată pe valorile tranzitivității e destul de dificil de realizat, pentru că limitele între cele două tipuri poetice sunt adesea fluctuante, greu de exprimat, de fixat, de înregistrat. Autorul subliniază această dificultate, remarcând, în tonalitate interogativă, că "există o mulțime de situații în care e dificil să decizi între caracterul tranzitiv sau reflexiv al unui text și posibilul său caracter lingvistic. Putem noi spune cu toată convingerea unde sfârșește poezia limbajului și unde începe poezia eului, a existenței?". Fără îndoială că, din rațiuni polemice, în vâltoarea demonstrației, Gheorghe Crăciun apelează uneori la fraza acerbă, la enunțul tăios, dar tot pe atât de riscant și de greu de demonstrate, pentru a sublinia inconsistența poeziei de tip reflexiv ("Punerea semnului egalității între poezie și lirism, metaforă, magie sonoră, sugestie, ambiguitate, metafizică orfică etc. conduce la o restrângere intolerabilă a spațiului discursului poetic"). E, totuși, destul de greu de acceptat ipoteza lui Gheorghe Crăciun conform căreia poezia tranzitivă e cea care se va afirma în viitor în mod plener și exclusiv, pentru că poezia de tip metafizic, reflexiv și-ar fi epuizat toate resursele și posibilitățile expresive: "discursul de tip metafizic, reflexiv își epuizează ultimele avataruri. Poezia tranzitivă tinde spre gradul zero al comunicării". Această aspirație a poeziei de tip tranzitiv spre "gradul zero al comunicării" va rămâne, fără îndoială,

mai degrabă un deziderat decât o realitate efectivă, ce ar putea fi probată prin texte lirice indubitabile. Construcția teoretică a lui Gheorghe Crăciun din *Aisbergul poeziei moderne* este, am putea spune, structurată dual; avem de a face, pe de o parte, cu o arhitectură speculativ-teoretică extreme de riguroasă și solidă, cu aserțiuni de indubitabilă fermitate, mereu ilustrate prin exemple textuale concludente. Pe de altă parte, în ariergarda discursului critic apodictic al lui Gheorghe Crăciun se găsește un spirit interogativ de certă prestanță ideatică, ce practică dezinvolt îndoiala metodică, temperând excesul de raționalitate sau tăietura prea rigidă a frazei. De aici rezultă, în fond, naturalețea discursului lui Gheorghe Crăciun, dezinvoltura formulărilor sale, memorabile adesea, asumate cu fervoare, rezumative sau extinse, îmbinând spiritual sintetic și acuratețea demersului analytic lipsit de orice complexe sau inhibiții. Avem de a face, în fond, cu o reevaluare a poeziei moderne, prin reconfigurarea tectonicii lirismului european modern din perspective celor două tipuri lirice fundamentale, cel reflexiv și cel tranzitiv.

Iulian BOLDEA

Dialogues francophones 14,
Editura Universității de Vest,
Timișoara, 2008, 234 p., ISSN 1224-7073

Le volume *Dialogues francophones* que nous propose le Centre d'Études Francophones de Timișoara réunit des études en six thématiques : écrivains francophones d'origine roumaine, littérature francophone de Canada, littérature française, littérature française de Maghreb, comptes rendus, entretiens.

Les deux études signées Richard Saint-Gelais et Georgiana Lungu-Badea portent sur l'œuvre de Dumitru Tsepeneag, écrivain francophone d'origine roumaine, et sur les questions de leur traduction.

Dans « La métalepse du traducteur : Tsepeneag, Paruit, Le Mot sablier » Richard Saint-Gelais essaie d'exercer la théorie du récit sur le cas de la traduction en privilégiant les rapports entre texte original et texte ré/écrit, à savoir le texte traduit. Il s'agit d'une traduction partielle car le livre traduit du roumain intègre des passages directement écrits en français et le texte garde des bribes, d'abord puis des fragments en italique qui sont en fait des fragments écrits en français par Tsepeneag. L'auteur de l'étude voit dans le roman *Le mot sablier* un texte à

plusieurs voix, écrit à quatre mains et en deux langues, celle de l'auteur et celle d'Alain, le personnage du texte et qui sera identifié au traducteur.

Pour Georgiana Lungu-Badea, (« Sur le bilinguisme du soi. Fictionnalisation des actes d'écrire et de traduire ») le roman *Le mot sablier* constitue le support d'une réflexion sur la traduction et le statut du traducteur ou de l'autotraducteur. Le bilinguisme de Tsepeneag est exploité dans la création de ses œuvres ou bien au moment de l'autotraduction, de la récréation par le biais de la traduction qui lui donne la possibilité de « se réviser ».

Les variables de la littérature française du Canada sont présentées dans les neuf études de la section Littérature francophone de Canada.

Denis Bourque et Jammes Finney (« L'Acadie de 1605 à 1957, un parcours géo-littéraire ») refont l'évolution d'un territoire du point de vue de l'histoire, de la géographie, de l'idéologie et de la littérature, en tant que discours. Les auteurs soulignent le fait que la littérature a le pouvoir d'affirmer l'existence d'un territoire, l'Acadie, et d'une communauté humaine. Et les écrivains qui ont procédé à la reconstruction d'un espace et d'un imaginaire sont, entre autres, le sénateur Pascal Poirier, Antoine Léger, Napoléon Landry, Alphonse Deveau, André-Thadée Bourque, le dramaturge James Branch.

Klaus-Dieter Ertler, (« Textes et illustrations dans le discours social du Québec des années 30 : *La vie inspiré de Jeanne Mance* par Pierre Benoit ») analyse les relations qui existent entre les imaginaires du texte, leur illustration et leur idéologie d'autant plus que l'auteur met en évidence l'origine commune (du grec *eidos*) du concept d'image et d'idéologie. L'auteur s'appuie sur les idées développées par les groupes de recherche de Marc Angenot et Antonio Gómez-Moriana qui montrent que les textes littéraires et leurs illustrations s'inscrivent dans le discours social de leur époque.

Selon Peter Klaus, (« La latinoaméricanité de la littérature québécoise ») l'évolution de la littérature du Canada, qui se caractérisait par une certaine tranquillité et homogénéité, a été influencé par les écrivains venus d'ailleurs (Émile Ollivier, Dany Laferrière, Gérard Étienne de Haïti, Marilù Mallet de Chili, Sergio Kokis de Brésil). Ils sont vus comme « des agents culturels de la subversion » qui peuvent saper les fondements du national de l'intérieur ; mais, en même temps, ils peuvent orienter et ouvrir l'imaginaire québécois à d'autres horizons et à d'autres mondes.

Dans « Rupture et critique chez F. Nietzsche et H. Bouraoui » Abderrahman Beggar souligne le point le plus saillant dans le parcours intellectuel des deux hommes, à savoir, les

problèmes liés à la réception de leurs œuvres, phénomène qui traduit une rupture profonde vis-à-vis de l'esprit de l'époque. L'auteur nous montre que la pensée nietzschéenne et celle bouraouienne se considèrent comme évoluant dans un espace en marge des instrumentalités rationnelle de leur temps. Selon l'auteur, Bouraoui se définit comme nomade et Nietzsche qualifie la philosophie de pensée en marche ; leur œuvre glorifie l'instabilité de l'instinct créatif et la création s'inscrit dans un élan continu. Ils considèrent le travail créatif comme lieu de gestion des contradictions fondamentales entre l'homme et la nature.

Dans l'étude « Excès contagieux et résilience. La violence dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant, Nelly Arcan, Abla Farhoud et Aki Shimazaki » Lucie Lequin s'intéresse aux diverses manifestations de la violence dans l'écriture actuelle au Québec. Dissimulées derrière la torture, l'automutilation, la maladie elles finissent par l'emporter sur la raison. L'auteur se demande si l'on peut vivre dans une société où la violence relève de la démence politique, de la déchéance humaine, de l'aliénation, de l'autorité excessive. Et la seule possibilité est le retour vers l'humanité par le biais de l'amour.

La problématique du rapport à l'autre est envisagée par Mariana Ionescu, (« L'Indien et l'Ynook d'Yves

Thériault par rapport à l'Autre »). Le corpus de textes appartenant à Thériault et que Mariana Ionescu analyse est constitué par la trilogie inuit (mot qui est employé pour désigner deux ou plusieurs personnes) Agaguk, Tayaout, fils d'Agaguk et Agoak, l'héritage d'Agaguk et dans des récits consacrés aux Indiens Montagnais. Dans son ouvrage l'auteur veut démontrer dans quelle mesure la quête de l'identité se poursuit soit par l'exclusion de l'Autre, soit par l'inclusion de la différence de l'identité. La définition de l'identité par rapport à l'autre, la reconfiguration de l'identité et l'effacement de la différence peut s'accomplir principalement par l'imposition d'une autre langue.

Le roman *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde offre à Voichița-Maria Sasu, (« L'été rouge de Michel : Le dernier été des Indiens de Robert Lalonde ») l'occasion de réfléchir sur les problèmes des Amérindiens, et de renforcer l'idée du besoin de coexistence, de compréhension entre les individus ayant des origines diverses. L'auteur soutient le besoin et le droit de chacun de montrer sans « voile » ses origines, de se montrer tel qu'il est, « d'avoir la liberté de se montrer ce qu'on est ».

L'idée que le français joue un rôle essentiel dans le développement et l'évolution de l'individu, dans le contexte de son intégration sociale se retrouve dans le roman de Chen Ying, écrivaine

d'origine chinoise, *Lettres chinoises*, écrit en français traduit en plusieurs langues, mais non pas en chinois. Delia Georgescu, (« Les lettres chinoises écrites en français ») remarque le fait que le roman s'adresse à un public francophone et démontre que l'usage du français comme langue d'accès, d'intégration sociale ou bien comme langue de communication et de traduction de notions inconnues sert à entrer en dialogue littéraire, et à participer à la culture du pays d'adoption. Mais en même temps, pour les personnages du roman, le français devient une langue de déguisement, de transcription, d'adhésion à une communauté au nom d'autres principes que l'identification culturelle-historique.

La construction de l'écrivain par ses œuvres et par le personnage public qu'il se crée dans les médias ou bien dans les apparitions à la télévision en France et au Québec est discuté par Yves Laberge, dans son article « L'écrivain personnage dans le récit construit de l'interview télévisée ».

Le roman *Les Ombres errantes* de Pascal Quignard est analysé par Elena Ghiță, (« Le réseau figural de l'ombre dans l'œuvre de Pascal Quignard ») à partir du lexème ombre autour duquel l'écrivain construit son échafaudage discursif qui soutient les thèmes du temps, de la mort, du mystère et de l'art.

Elena-Brândușa Steiciuc (« Un cri d'alarme contre l'islamisme et le

nazisme : Le village de l'Allemand de Boualem Sansal ») touche la problématique de la littérature francophone de Maghreb à travers le roman *Le village de l'Allemand de Boualem Sansal*. Le roman qu'on nous propose est un avertissement contre le fanatisme religieux, contre l'islamisme souvent comparé au nazisme sur lequel était fondée l'idéologie du Troisième Reich. Le récit dénonce la dictature et la violence en l'Algérie des années 80 et 90 et les crimes commises par des raisons idéologiques ou religieuses.

Les quatre comptes-rendus sur le livre d'Yves Frontenac, *Les remblais du temps. Chroniques 1962-2002*, le volume collectif *Randonnées francophones. Minilectures en contexte*, sous la direction de Rodica Lascu-Pop et sur deux numéros (7 et 8) de *l'Atelier de traduction*, revue de l'Université de Suceava et les deux entretiens réalisés par Adina-Irina Romoșan et Vlad-Georgian Mezei avec Guy Vaec auteur classique de la littérature belge du XXe siècle, maître du réalisme magique et avec Jacqueline Harpman, sur la genèse de ses œuvres et la relation entre l'écriture et la psychanalyse, viennent compléter un volume, paru dans des conditions graphiques excellentes, qui constitue une riche source de documentation sur une littérature éloignée, spatialement, mais proche par la problématique abordée.

Eugenia ENACHE

Marius Daniel Popescu,
Simfonia lupului, Humanitas, 2008.

« Când citesc, nu o fac cu plăcere, nu simt plăcere citind poeme sau texte în proză ». Cam așa prezintă raportul său cu literatura cel care intra în 2007 pe poarta cea mare în literatura europeană cu un roman inedit, *La symphonie du loup* și care - spre surprinderea unora și exaltarea altora - e român : Marius Daniel Popescu.

Cu surle și trâmbițe a revenit și în literatura noastră o dată cu apariția traducerii *Simfonia lupului* la Humanitas, în noiembrie 2008, manifestând un pronunțat orgoliu scriitoricesc și preferințe editoriale elitiste: „La Paris, acolo trebuie să publici. Eu am publicat la editura unde a publicat și Gherasim Luca. În catalogul aniversar al Editurii José Corti - se împlinesc 70 de ani de existență a editurii - sunt selecționat cu fotografie în secțiunea « Domaine Français » iar Gherasim Luca este la « Domaine Poétique ». Ce vrei mai mult?»

Mediatizarea de care s-a bucurat această apariție ar putea induce în eroare potențialii cititori în abordarea fenomenului MDP (abreviere cu care autorul se semnează) care - sub efectul unor titluri de tipul « șoferul scriitor » - ar fi tentați să se îndrepte mai întâi

înspre „lup” și doar apoi spre „simfonie”, ceea ce poate produce disonanțe în procesul receptării.

Romanul - de factură autobiografică - e un permanent du-te-vino între prezent și trecut și gravitează în jurul scenei capitale care e moartea accidentală a tatălui. Povestirea în ansamblu e asigurată de bunicul care i se adresează nepotului ce trăiește în Elveția dar mai multe voci narative se reunesc pentru a ilustra diverse episoade ale vieții cotidiene, surprinsă de-a dreptul microscopic. Romanul e o veritabilă „tranche de vie”, văzută însă din interior și nu din exterior, iar ce e remarcabil în tot acest amalgam de episoade, e tonalitatea povestirii care are un ritm și o expresivitate aparte. Contestând puterea de simbolizare a cuvintelor („les mots ne devraient pas exister” e leitmotivul romanului), autorul reușește în mod paradoxal să fixeze senzația prin scriitură și să „sacralizeze banalul”, ceea ce reprezintă crezul său literar; asta înseamnă că periuța de dinți, biletul de autobuz sau găinile din curtea bunicii pot investi spațiul textual la fel de bine precum alte motive deja consacrate.

Lupta lui Popescu (scriitorul agreează identificarea sa sub această formă, mai ales că rimează cu numele unui alt literat român care a făcut istorie la Paris, Ionescu) cu cuvintele nu e însă un caz revoluționar. Deși autorul nu reușește să justifice paradoxul „blamării” cuvintelor și instrumentalizarea lor în același timp, situația e la urma-urmei una

recurentă cam la toți contemporanii de la Sartre încoace care a observat că „la nomination est déjà modification de l'objet” și că „il faut apprendre à parler en images, à transposer les idées de nos livres dans ces nouveaux langages”.

MDP a frecventat „Grupul de la Brașov” pe durata studenției și a rămas în contact cu cei de acolo chiar și după emigrarea în Elveția. Dotat cu o senzitivitate și receptivitate aparte, MDP - de formație inginer silvic - a înțeles rapid cum stau lucrurile în literatură: ca să fii în trendul literar, trebuie să relevi neputința limbajului, mai ales într-un moment în care paradigma comunicațională se schimbă serios și nonverbalul face legea în domeniu. Rămân de actualitate teme precum timpul, eterna problemă sau paradox (în viziunea lui MDP) a vieții și a morții, a rasismului împotriva țiganilor (foarte actual!), a exhibării sexualității. Și toate acestea pe fondul a ceea ce occidentalul vrea să audă de la un estic, fie el și emigrat : regimul comunist (*Palme d'or* a lui Mungiu nu e fără relevanța în acest sens)!

Cu tot acest arsenal la un loc, MDP inaugurează oarecum un nou gen pe care el însuși îl numește „peinture littéraire”. Și o face surprinzător de bine pentru cineva care în practica limbii franceze are un parcurs de doar doisprezece ani: reușește să transforme absența „arriere-fond”-ului lingvistic în atu și ajunge la reflecții interesante

despre esența creației literare care e „re-création” adică „la recrée”, relaxare în actul creator și descongestionare a expresiei.

MDP e conștient de importanța background-ului cultural ce trebuie să servească drept suport diverselor cugetări, astfel că cititorii săi vor regăsi printre descrierile acestei existențe „brute” și câteva citate din Cicero, J. Guehenno, Cesare Pavese.

Per ansamblu, cartea are toate „ingredientele” unei scriituri care știe să capteze și să întretină „plăcerea textului”.

Dacă *Simfonia lupului* (sau *La symphonie du loup*) nu ar fi împovărată de elemente paratextuale (interviuri, comentarii ale autorului), MDP ar putea rămâne în preajma unor scriitori pe care i-a concurat serios în plan mediatic în 2008, atât în Franța, cât și în România.

De altfel, Popescu a „blamat” pe bună dreptate neputința și ambiguitatea cuvintelor, căci ele pot în egala măsură să divinizeze și să ridiculizeze! Dacă „la peinture littéraire” e un gen în care MDP excelează, nu același lucru se poate spune și despre critica literară în care Popescu se lansează în diferite interviuri ca exeget al propriei creații. Deși comentariul autoreflexiv e un gest firesc, nici rezerva lui Michaux cum că „poète n'est pas maître chez lui”, nu e de neglijat!

Căci MDP ajunge uneori la comentarii hazardate de genul « à partir

de n'importe quel mot je peux vous expliquer tous les mots » sau naive, cum e cea referitoare la materia scriiturii sale: „prezent, trecut, viitor, Romania, Elveția, copil, sacralizarea banalului. Hai să le dau pe toate! Dacă așa le înțeleg, dacă mintea, capul, memoria, creierul funcționează așa, le dau pe toate. Și următorul roman am să-l complic și mai mult”!

Scriitorul cuantifică mult prea mult publicațiile sale („ je voulais faire 900 pages et prouver la langue française”; „Am 400 de abonați, primesc și sponsorizări de la fundații”), trădând preocuparea pentru potențialul lor mercantil iar uneori comentariile sale ajung la limita aroganței : „Una e să faci pantofi pentru ultimul drum și alta e să faci pantofi care costă 2.000 de euro, în magazin. Așa și cu ce am spus eu: cărți poate scrie oricine, are dreptul ăsta, să scrie despre oricine, e frumos, e bine. Să faci literatură, să-ți asumi concurența în literatură, e cu totul altceva.” (sic!)

Deși neagă faptul că neputința verbalizării în limba franceză s-ar datora în cazul său și unei insuficiente „maîtrise de la langue” la nivel de nuanță (lucru deloc simplu nici în limba maternă, darămite în cea „d'adoption”), MDP recunoaște în *Obervatorul Cultural* că tonalitatea frazei în limba franceză nu i se datorează întru totul: „Jean-Louis Kuffer mi-a citit toată cartea în manuscris. Uneori, mi-a corectat-o și gramatical. Că râdeam astăzi cu un

prieten din facultate: cum e cu subjonctivul? Și eu ziceam: nu știu ce-i aia subjonctiv. Jean-Louis e consultantul meu în franceză. Eu, când scriu, mai arăt și altora. Ziceți, nu mă menajați! Si nu-i las până când nu-mi spun observațiile lor”.

Emanoil Marcu - unul din cei mai renumiți traducători din literatura franceză - și-a asumat încercarea deloc ușoară de a transpune în limba română o carte despre care autorul ei aprecia că „le rythme et la musicalité c'était en français” Beneficiind și de intervenția lui MDP, traducerea redă per ansamblu spiritul și ritmul scriiturii din limba franceză. Totuși, cititorul român se află uneori în fața unor formulări de-a dreptul bizare, ce nu țin de limbajul curent, în fond materia verbală a romanului: astfel, caietele se cumpără de la „supermagazin”, „les toilettes” devin „closet” (termen învechit), atât la vagonul de tren, cât și la bar unde „un client beat[...] se duce la closet clătînându-se” („le client [...] va vers les toilettes en titubant”). Nu sună firesc în limba română nici formularea „ tu și bunicul [...] v-ați sărutat” („vous vous êtes embrassés”), în nici un caz în forma reflexivă!; cum nici „mezina” nu e cea mai fericită alegere pentru „la petite” , mai ales în limbajul colocvial când cineva vorbește despre fiica sa cea mică.

Dacă aceste formulări pot fi considerate mai mult sau mai puțin relevante în nuanțarea traducerii, doar neatenția (atât a traducătorului cât și a

autorului corector al traducerii) poate explica o greșeală majoră de genul următoarei: „ citesc și acum foarte bine în limba învățată în copilărie **iar de la doisprezece** ani citesc mai ales în franceză”, când varianta originală era: „mais **depuis** douze ans je lis surtout en français”; deși traducerea propusă e gramatical corectă, logic se impunea forma „**de** doisprezece ani” și nu „**de la** doisprezece ani”, ceea ce de altfel corespunde biografiei autorului - subiectul romanului!

Dincolo de aceste inadvertențe în traducere, *Simfonia lupului* are ritm și expresivitate, o senzitivitate moștenită parcă genetic de la autorul ei. MDP are o bună doză de talent și foarte mult tupeu în dicțiune. Dacă cititorul ar fi scutit de câteva repetiții inutile (fie ele datorate doar „imperfecțiunii” cuvintelor) și de anumite episoade, cum ar fi cel al masturbării adolescente (nu din motive etice ci estetice!), cartea lui MDP ar putea fi - în interiorul copertilor sale - o carte de referință.

Asta cel puțin până când MDP va înțelege că una e sa fii scriitor (chiar și foarte talentat) și alta critic literar! Altfel, ai impresia că ai de-a face cu un designer ce s-a urcat pe „catwalk” în locul manechinelor ca să-și prezinte propriile creații...

Corina BOZEDEAN

LISTA AUTORILOR

Emilia Albu, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Iulian Boldea, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Corina Bozedean, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Dumitru Mircea Buda, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Doina Butiurcă, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Luminița Chiorean, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Alexandru Cistelecan, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Paulette Dellios, Muzeul Național Kuala Lumpur, Malaysia, Australia
Daniela Dălălău, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Eugenia Enache, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Bianca Han, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Ramona Hosu, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Susan Hoover, Universidad Jaume I, Castelló de la Plana, Spania
Tatiana Iațcu, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Lako Cristian, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Cristiana Lăpușan, masterand Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Alexandru Luca, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Nicoleta Medrea, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Cornel Moraru, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Dan Popescu, Universitatea Creștină Partium, Oradea
Corina Pușcaș, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Dana Rus, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Laura Maria Rus, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Valerica Sporiș, Universitatea „Lucia Blaga”, Sibiu
Iustin Sfâriac, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Eva Monica Szekely, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Smaranda Ștefanovici, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Dorin Ștefănescu, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Liliana Truță, Universitatea Creștină Partium, Oradea
Nina Zgardan, Universitatea Tehnică, Chișinău
Zoltán Ildikó Gy., Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș

