

STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

20

TÎRGU MUREȘ

2016

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Nicolae Manolescu
Prof. univ. dr. Alexandru Niculescu –
Udine (Italia)
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
Prof. univ. dr. Ion Simuț

COLEGIUL DE REDACȚIE

Director: Prof. univ. dr. Iulian Boldea
Redactor-șef: Prof. univ. dr. Al. Cistelecan
Secretar de redacție: Lector univ. dr. Dumitru-Mircea Buda

Prof. univ. dr. Cornel Moraru
Conf. univ. dr. Smaranda Ștefanovici
Conf. univ. dr. Luminița Chiorean
Lector univ. dr. Corina Bozedeau
Lector univ. dr. Eugeniu Nistor

Tehnoredactare: Korpos Csilla

ISSN 1582-9960

Nr. 20/2016

Revistă acreditată de C.N.C.S. (categoria B) și indexată în: CEEOL, EBSCO, INDEX COPERNICUS, DOAJ, SCPIO.
<http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/html/arhiva.html>

Published by

„Petru Maior” University Press, Tîrgu Mureș, România, 2016

Str. Nicolae Iorga, nr. 1.

540088, Tîrgu Mureș, România

Tel./fax 0265/211838

e-mail : editura@upm.ro

Revista Studia Universitatis "Petru Maior". Philologia apare cu sprijinul Asociației pentru Cultură, Multimedia și Educație Democratică ALPHA

STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

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

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii și articole

Al. CISTELECAN, <i>Poezia lui Aurel Pantea / Aurel Pantea's Poetry</i>	5
Iulian BOLDEA, <i>Virgil Mazălescu și scepticismul oniric / Virgil Mazălescu and Oneiric Skepticism</i>	22
Dorin ȘTEFĂNESCU, <i>Jean Burgos. A vedea Altceva și Altminteri / Jean Burgos. To See Something Else and Otherwise</i>	30
Mihaela Șt. RĂDULESCU, <i>Conceptul de originalitate în domeniul creației științifice / The Concept of Originality in the Domain of Scientific Creation</i>	35
Luminița CHIOREAN, <i>Rețele izotopice. "Fiziologia poeziei", de Nichita Stănescu / Isotopic Networks. Nichita Stănescu's "Physiology of Poetry"</i>	46
Doina BUTIURCA, <i>Insertia numeralului în limbajele specializate/ Insertion of Numerals in Specialized Languages</i>	55
Radu DRĂGULESCU, <i>Analysis of the Connotative and Denotative Meanings of the Terms Belonging to The Word Family „Dog” as They Are Used in the Romanian Phytonyms</i>	60
Eugeniu NISTOR, <i>Gândire și comunicare în perioada contemporană / Thinking and Communication in the Contemporary Era</i>	75
Dumitru-Mircea BUDA, <i>Cartografii Literare. Cornel Ungureanu sau despre Istoria literară ca geografie culturală / Literary Mapping. Cornel Ungureanu or on Literary History as Cultural Geography</i>	82
Alex CISTELECAN, <i>Criza economică și limitele democrației/ The Economic Crisis and the Limits of Democracy</i>	89
Maria-Laura RUS, <i>Observații asupra unor termeni medicali populari de origine latină și slavă / Observations on Some Regional Medical Terms of Latin and Slavic Origin</i>	94
Costel CIOANĂ, <i>Farmacologia reușitei. Boli, leacuri și practici medicale în basmul fantastic românesc./ The Pharmacology of Success. Disease, medicines and medical practices in Romanian fantastic tale</i>	98
Corina BOZEDEAN, <i>La traduction, entre alterité et affirmation de soi</i>	117
Anca MURAR, <i>L'intertexte Médiatique Dans les récits fantastiques d'Anne Richter et de Corinna Bille</i>	123
Cornelia COȘER, <i>Teaching Language Structures</i>	129
Smaranda ȘTEFANOVICI, <i>Literature and Cultural Anthropology</i>	143
Attila IMRE, <i>Legal Term Base for Translators – The Case of Sechestr</i>	150
Dan H. POPESCU, <i>Postmodernism “in vitro” – from Gertrude Stein and Borges</i>	159
Odetă Manuela BELEI, <i>Martin Amis and Postmodernism</i>	180

Corina LIRCA, <i>Narrative Method And Design In J. Conrad's "Heart Of Darkness" And F. F. Coppola's Apocalypse Now</i>	186
Bianca – Oana HAN, <i>False Friends: Among The Nightmares of a Translator How To Befriend False Friends</i>	192
Cristian LAKO, <i>Glocalization or "Looking in Both Directions"</i>	196

Recenzii

Al. CISTELECAN, Roxana Cotruș, <i>Daddy issues/diseție</i> , Editura Charmides, Bistrița, 2015.....	203
Iulian BOLDEA, Eugen Negrici, <i>Sesiunea de toamnă</i> , Editura Cartea Românească, 2015	204
Doina BUTIURCA, Dumitru Draica, <i>Limba română literară. Unitate în diversitate</i> , Editura Arhipelag XXI, Tîrgu-Mureș.....	208
Iulian BOLDEA, Luminița Corneanu, <i>Leonid Dimov. Un oniric în Turnul Babel</i> , Editura Cartea Românească, 2014.....	210
Corina BOZEDEAN, Rodica Lascu-Pop, <i>Escales littéraires à Cluj. Anthologie bilingue d'auteurs francophones / Escale literare la Cluj. Anthologie bilingvă de autori francofoni</i> , Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015	213
Maria-Laura RUS, Raluca Brăescu, <i>Adjectivul în română: sintaxă și semantică</i> , Editura Universității din București, 2012.....	214

POEZIA LUI AUREL PANTEA

Aurel Pantea's Poetry

AI. CISTELECAN¹

Abstract

The article debates upon the path of Aurel Pantea's poetical becoming. The author argues that Pantea's writing, initially based on anguish and spasm, uses the nothingness as a drug and pozitivizes the funeral elements. However lamented they become, Pantea's poetic reports reveal the equivalence of the existence with suffering, discovering, under the layer of existential fears, the tenderness of dreadfulness.

Keywords: *Aurel Pantea, Echinox, neo-expressionism, nothingness, anguishes.*

Aurel Pantea a ajuns la *Echinox* – prin '74-'75 – tocmai când bulucul de poeți era mai mare, nimerind de-a dreptul într-o avalanșă - nu doar într-o simplă frenezie – creativă cum rareori revista (deși centrată de la bun început pe poezie) a mai suportat. Erau anii în care, la *messae*-le redacționale oficiate de Ion Pop, poeții se călcau literalmente pe bătăături și-și dădeau coate ca la urcarea în tramvai, doar-doar vor intra mai repede în pagină - și de-acolo în eternitate. Augustin Pop, Ioan Moldovan, Marta Petreu, Ion Mureșan, Ion Cristofor, Mircea Petean, Viorel Mureșan, Traian Ștef, Dumitru Chioaru, Andrei Zanca, Octavian Soviany, Emil Hurezeanu, Ion Urcan – și alții care-mi scapă, dar nu mai puțini – erau cu toții înghesuiți în doi-trei ani universitari și alcătuiau o colonie lirică destul de omogenă (și și destul de slobodă, de nu chiar boemă) ca speranțe literare și destul de diversă ca formule și temperamente. Între ei, ca un sălbatic venit direct din pădure la un cenaclu de rafinați, a dat buzna Aurel Pantea, cu buzunarele încă pline de țărână și de frunze. Pînă atunci deprinsese ceva năravuri poetice, în vacanțele de pe malul de la Chețani al Mureșului, de la consăteanul său Vasile Dan, deși multe din caligrafia și manierismul de atunci ale lui Vasile Dan nu se vor fi lipit de temperamentul de carnasier care a prins gustul mironosițelor și de firea de urs grizzly ale lui Aurel. În orice caz, cu vitalismul lui tumultuos, ritmat între izbucniri fulminante și tăceri crunte, făcea figură atît de exotică (deși nu era singurul în disonanță cu tradiția de bibliotecă a echinoxistilor) între poeții civilizați ai revistei – și ai Clujului în general – încît unul dintre exegeții care l-au urmărit pas cu pas mai că-l dă afară din echinoxism, considerînd – și nu fără temei – că ”nu-și găsește locul printre poeții *Echinoxului*”?² Firește că tot Nicolae Oprea identifică și destule motive pentru a-l admite, deși cam cu îndoială că s-ar potrivi într-un club cu religia bibliotecii și cu virtuți renăscute de calofilie. La drept vorbind însă, nimeni nu-i mai echinoxist decît Aurel Pantea – și asta tocmai pentru că nu seamănă cu nimeni (afară de un fel de gemelaj al vocației vizionare împărtășit cu Ion Mureșan). Dar o superstiție caligrafică și un miraj cultural al versului (note de casă la echinoxisti) nu-i lipsesc nici lui în

¹Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

² Nicolae Oprea, *Literatura "Echinoxului". Partea întâi*, Editura Dacia, Cluj, 2003, p. 164.

primele trei volume – și nici nu vor dispărea cu totul niciodată. În chiar nucleul tare al echinoxismului îl ține însă faptul că a devenit unul din stâlpii neoexpresionismului, poetica prin care echinoxistii vor contrabalansa postmodernismul lunedìst. Nu-l lasă însă exclus din comunitatea echinoxistă, oricât s-ar fi străduit el în excentricități, Ion Pop, care-l pune să debuteze, ”la fel ca mulți dintre colegii de generație” – și dintre echinoxisti nu mai puțin – ”sub semnul interogației asupra înseși condiției actului de a scrie,”³ marcînd totuși efectul pregnant de distanțare obținut de poet prin ”năzuința de delimitare față de discursurile lirice precedente”⁴, cam lovite de manierism. Ce-i drept, *Casa cu retori* (Albatros, București, 1980) a fost citită mai degrabă ca manifest de îmbarcare în generație decît ca aventură disidentă în stihial și-n oraculară de substrat, deși erau motive la fel de întemeiate și pentru una și pentru cealaltă, căci Aurel vorbea deodată și într-o limbă magmatică, de bolboroseli din străfunduri, și într-o limbă de intensă referențialitate livrescă, mixînd fulgurantele spontane ale substratelor cu aluzivitatea culturală. Lucrurile se vedeau deja destul de limpede, de vreme ce Nicolae Manolescu îl califică drept ”alexandrin” și ”rafinat cu nostalgia vitalității primare”, dînd totuși mai mare greutate livrescului – care, zice el, ”impregnează pînza de in a acestor poeme” – și considerîndu-i ”adîncimea” – ”ca la mării livrești” – una ”în primul rînd culturală”, specifică unei ”poezii a poeziei”.⁵ Cu ultima formulă e de acord și Ion Pop, promovînd-o și el, dar insistînd mai mult asupra tensiunii interioare a poemelor, asupra ”încărcăturii material-senzuale a metaforelor” (”tiranzate” însă de ”abstract”) și punînd în relief ”încordarea reflexivă conjugată pînă la contopire cu o realitate cvasi-viscerală”.⁶ Că Aurel Pantea putea trece drept un livresc în vreme ce era, de fapt, un primitiv cu instinctul himerelor e pe jumătate din vina lui, pe jumătate din a criticii. Din a lui pentru că-și închipuia că poezia e așa cum o scriu ceilalți - cu referințe, aluzii și intertextualizări - și pentru că nu credea că erupтивitatea de stihiale e relevantă prin sine, fără o imediată intelectualizare a ei. Din a criticii pentru că așteptările erau focalizate pe jerbele intertextuale, pe jocurile de aluzii, pe arta suprapunerii de straturi culturale și pe subtilitatea țesăturii textuale. Aurel a încercat – în primele volume aproape programatic – să împace și capra și varza, să ridice capacul pentru răbufnirile din subterană și, totodată, să înobileze ”cultural” visceralitatea ce izbucnea în jeturi necontrolate, printr-un fel de exercițiu de sublimare. Nu-i de mirare, date fiind circumstanțele receptive, că a sărit în ochi tocmai poetul care, în realitate, nu era – cel livresc, de-a dreptul borgesian, atît de vizibil încît un foarte rafinat cititor de poezie – Florin Mugur – credea că pentru Aurel ”lumea este o uriașă bibliotecă.”⁷ Și pe Gheorghe Perian l-a dus de nas, impresionîndu-l, la primele cărți, mai degrabă prin ”cultismul poetic” și prin ”profunzimea livrescă”⁸ decît prin flash-urile de substrat și prin brutalitatea

³ Ion Pop, ”Echinox”. *Vocile poeziei*, Tribuna, Cluj, 2008, p. 177.

⁴ *Idem*, p. 178.

⁵ Apud Iulian Boldea (coordonator), *Aurel Pantea. Ultimul taliban (Poetica neantului)*, Editura Arhipelag XXI, Tîrgu Mureș, 2014, pp. 61, 62. E un volum în care sunt strînse cele mai relevante comentarii dedicate, de-a lungul vremii, poeziei lui Aurel Pantea.

⁶ Ion Pop, *op. cit.*, pp. 178-179.

⁷ Florin Mugur, *Schițe despre fericire*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 355.

⁸ Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p. 95.

vizionară. Avînd drept limbă nativă bolboroselile de subsol și jeturile de stihinice, Aurel se voia (și) artist de rafinate, intelectualizîndu-și transele dionisiace și pre-formale și făcînd penitență de abstracte după fiecare orgie de senzații. Dacă mai adăugăm la asta și virulența sa polemică față de poeticile metaforizante (el, care era din capul locului un imagist al informelor! pe care cum credea oare că le poate traduce fără metafore?! – și ea conduită intelectuală, chiar dacă la Aurel are impetuoșitatea unui instinct – devine numaidecît justificat faptul că lui Nicolae Oprea poezia i-a părut ”o formă de *discurs cartezian liricizat*” (s.aut.),⁹ operînd mai curînd o analitică de senzații decît o paradă dezordonată de angoase sau o convulsie de notații și punînd la îndoială toate rosturile, poetice și existențiale deopotrivă. Proiectul care domină însă traseul lui Aurel, pînă la *Negru pe negru*, constă în stihializarea culturalului și culturalizarea stihialului, cu echilibre și dezechilibre de rețetă destul de vizibile în oscilația lor (de unde, cel puțin o vreme, destule inegalități artistice). Forța gravitațională care acționa însă imperativ era cea care-l trăgea spre ”dezvăluirea numenalului” (”marea vanitate a acestei poezii”, zice Țeposu) într-un discurs de notații violente, înghesuite unele-ntr-altele pînă la implozie, un discurs de ”emisii dense ca un precipitat”.¹⁰ Simple telegrame din neant va ajunge, în cele din urmă, să transmită Aurel Pantea, într-o monodie a angoaselor tot mai visceralizate și într-un reportaj de senzații tot mai sufocante.

La această poetică făcută din grăunțe de uraniu anxios poetul a ajuns nu imediat, dar fatal, tras în bulboana propriei ființe de o vocație a vertijului confesiv și a notației vizionare. Însă nici de foarte departe nu s-ar putea spune c-a pornit, întrucît Aurel Pantea e dintre poeții care înaintează stînd pe loc: înaintarea lui e simplă scufundare în groapă, foraj și imersiune în obsesie și-n subliminale. Aurel locuiește deasupra unui hău care-l absoarbe cu un soi de fascinație fatală a informelor. *Casa cu retori* era poezie mai degrabă de presimțire a temei sale fundamentale – temă de neant – și de avertizare a angoasei. Dar Aurel credea pe atunci că se poate ține deasupra cu sarcasme, cu o poezie de afront, difamare și denunț; e o poezie de apărare încă nu se știe bine de ce și de cine, o poezie de respingere, de mînie generală pe lume; panica (deopotrivă existențială și scripturală, adevărata animatoare a versurilor, dar ascunsă sub straturile grele de furie) se neagă pe sine și reneagă lumea, adresîndu-i stricte sarcasme și scoțîndu-l pe poet pe post de „pamfletar” la adresa frumuseții, ori de care ar fi ea. Privirea e „rea”, cinică, necruțătoare: „Apă, rouă și alte simboluri degradate./ Înghețat în mistere dinastice/ apare/ Pamfletarul în mijlocul naturii” (*Cu tot ridicolul*). Cinismul (tratament al spaimei, disimulare a ei) nu rabdă nimic neatins de igrasia degradării și întîi de toate nu rabdă prestigiul salvator și „inefabil” al poeziei, arătînd-o, în schimb, cu un fel de voluptate a maliției și profanării, pe fața coruptă: „/.../ și Naratorul în dugheana fiecărui cuvînt/ își oblojește cum poate arsurile/ și vedenia” (*După-amiază cu academică vedenie într-o dugheană*). Și mai ales despărțind deja poezia negoțului mărunț de cuvinte de intensitatea atroce a viziunii, de poezia ca

⁹ Nicolae Oprea, *op. cit.*, p. 165.

¹⁰ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediția a III-a, Prefață de Al. Cistelean, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 114.

spasm vizionar. E ceea ce va urma să facă Pantea mai încolo: negoț mare, cu vorbe de tăria vedeniei și convulsiei, a mărturiei directe din infern. Dar deocamdată perorează furios contra poeziei de eufemism și simulacre, împotriva artei care joacă la seducție: „A-ți pune însă limba lângă vagi interogații,/ a avea deci suflet de trestie pentru absorbția prezențelor/ inefabile – *chorum nympharum* - / a cabra decent printre fantasme, iată/ s-a umplut cetatea de retori, ah, mireselelor,/ și țopăie în piața metaforei după *domina pulchra*” (*Peisaj buf în piața metaforei*). Însă ceea ce-l așteaptă a și sosit între aceste discursuri de furie clocotită și de sarcasme grele: „iad plăcut ne este nouă senzația”, zice poetul în *Părăsește subiectul*, anticipându-și în sinteză poetică. Tocmai asta va urma (deși nu lipsește nici aici) și aproape metodic: un infern de senzații, un infern al senzațiilor, o senzație de infern. Iar Pamfletarul n-are ce căuta între senzații; acolo e locul clinicianului, al aparatului textual autoscopic; al reportajului de sine ca neantificare de sine. Deocamdată însă *casa...* răsună de fulminanțe profetice, de afurisenii ale esteticii ca alienare și degradare în simulacre, de denunțuri ale retoricii care cangrenează ontologicul (de unde vrea să vină, direct, fără nici un intermediar, poezia lui Pantea). Sunt afurisenii care-l apropie de cele ale lui Dan Damaschin, și el ultragiatic de ”golirea” limbajului și de pervertirea poeziei, din artă a esențialelor, în artă a frivolelor. Pe scurt, avem de-a face cu manifestele unui fundamentalist al autenticității (și, implicit, cu o primă tranșă de autenticitate scoasă din profunzimi nebuloase, tulburată însă de mânia scriitorului trădat de artă), cu o alungare a profanatorilor din templu. Aurel își face loc dându-i afară pe neagușătorii de ”frumusețe”, golind locul pentru epifaniile imperative ale infernalelor. E însă în poezia lui totdeauna cineva care nu vrea să plece; sau cineva care, odată dat afară, va fi înlocuit de un avatar mult mai atroce; Aurel nu e niciodată singur în poezia lui, căci totdeauna va fi acolo, încă dinainte de a ajunge el, cineva care-i va bara calea spre sine. La început se lovește de retor, de pamfletar, de tot felul de ”persoane” obiectivate, de scrib – figuri, toate, ale alienării discursului – pe care, cu chiu-cu vai, reușește, cu prețul primelor trei volume, să-i dea oarecum afară. Dar e vorba, de fapt, de o ștafetă a acestor prezențe alienabile, a acestor instanțe ale interdictului, căci de la *Negru pe negru* încolo apar, în locul lor, *mutuși* apoi – sintetizând negativitatea creativă – *nimicitorul*. Cu primii Aurel are ceva de furcă pînă să-i extermine, dar ultimii îl vor sili să vorbească în locul lor, cu limbajul lor. Aceste prezențe inexorcizabile din scriitură vor duce poezia în apoteoza alienării și negativității. Ca și poetul antic, și Aurel e luat în chirie și pus să declame fără sine, bolborosind astfel în limba genuină a viziunii. E o dialectică agravantă a acestor prezențe care relevă mai degrabă demonia scriiturii decît demonia poetului (nici ea absentă). Aș zice că și pe această cale a alienării în propria scriitură Aurel ajunge pe pragul bacovian al omului care ”începuse să vorbească singur”. În orice caz, vorbește și el ”cu o străină gură”, reactivînd dramatica pierderii de sine în scriitură și făcînd pregnantă la modul senzual instanța metafizică din miezul poeziei, cea care blochează capetele drumului și oprește confesiunea dincoace de disoluție. Rama textului, marginea paginii îl exasperează pe poet, deoarece din pricina lor poemul nu poate năvăli direct în viață, de unde pare a fi fost smuls. Dar Aurel va ajunge tot mai aproape de acest prag al alienării și sufocării în scriitură – și, firește,

tocmai atunci își va căuta o cale de salvare/întoarcere. Marii poeți trebuie însă să atingă acest prag în care sunt purtați doar de suflul viziunii și pornind de la care o instanță de peste ei a preluat controlul. Un poet adevărat devine victima propriei poezii și e degradat la rangul de simplu grefier de viziuni și de himerice.

Trecând însă peste această prolepsă și revenind la firul cronologic al poeziei, e de constatat numaidecât că *Persoana de după-amiază* (Dacia, Cluj, 1983) ține de aceeași unitate lirică (la care poate fi alipită și a treia apariție, *La persoana a treia* - Cartea Românească, 1992 -, carte de recuperare a întârzierii, de sertar etalat tardiv) cu primul volum, chiar dacă e vorba de o tăietură operată într-o continuitate funciară și chiar dacă accentele se mută deja semnificativ. Aurel și-a istovit mâniile (dar și-a păstrat mînia originară, fondul de aversiune ca *pathos* senzual), a obosit de atâtea imprecății și se avîntă acum deschis în propriile subterane, materializîndu-și – aproape excesiv – versurile și construind un univers compact, nu doar coerent, de informe și infernale. Poemele devin, cum zice Ion Pop, ”radiografii de stări subliminale”¹¹, transcrieri de peripeții ale unui ”fel de *apeiron* lingvistic” asumat ca ”materie/energie primordială.”¹²*Persoana...* e volumul în care Aurel trece de la poezia de atitudine, de la poezia de ceartă la poezia ca referat al viziunilor și ca reportaj de spasme și convulsii. Universul lui material și obsesional aici își are prima schiță. Ca orice poet autentic, și Aurel Pantea are imaginarul subordonat unei materii – așa cum pretinde Bachelard că trebuie să fie – care țîșnește de peste tot și se relevă pretutindeni. Iar la acest nivel al imaginației materiale Aurel e ultimul elev al lui Thales, și pentru el consistența și principiul ultim (nu, totuși, prim, ca la maestru) al ființei constînd în epifaniile acvaticului. Apele lui Aurel nu sunt însă ape genezice, aurorale, implicate într-o fenomenologie emulativă și-n recitaluri de reverii, ci ape finale, ape sulfurice, agenți ai descompunerii și igrasierii absolute a ființei. Ape de subterană, mîluri finale și mlaștini grotești, ele constituie limfa blestemată a lumii și clipocitul lor funest îl ascultă poetul, într-o fiziologie a descompunerii, a regresiei în inform (”o fiziologie în degradare”, cum bine observă Romulus Bucur).¹³ Spiritul se naște și la el – ca la, încă o dată, Bacovia – din senzații (sau se dizolvă în senzații) iar poemele devin fișe de clinician al detracării. ”Poet al biologicului”, cum îl numește Perian,¹⁴ Aurel notează doar epifaniile de senzații, intense pînă la spasm și degradante pînă la visceralitatea cea mai grotescă. Poemele merg – încă, pînă cînd registrul cotidian va deveni simplu pretext, prag de lansare în hău – pe două nivele de notație, unul ”realist”, de incidente și secvențe cotidiene, și unul himeric, de transcrieri abrupte din subterană. Sunt două ordini de senzații care survin pe diagrama poemului, cînd amestecate, cînd independente, dar totdeauna avînd la bază o intuiție panicată a fluidității funeste a lumii. Între stenografierea visceralului și cea a cotidianului, făcute aparent la modul grefieresc, fără empatie, cu indiferență suverană, se mai amestecă încă – și chiar mereu – un ”retor,” un profesionist al discursivității care diafanizează sau îngroașă senzațiile după legi de artă (încă neabrogate definitiv de Aurel). E o mică seducție

¹¹ Ion Pop, *op. cit.*, p. 179.

¹² Idem, p. 180.

¹³ Romulus Bucur, *Poeți optzeciști (și nu numai) în anii 90*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, p. 154.

¹⁴ Gheorghe Perian, *op. cit.*, p. 98.

calofilă în poemele de aici ale lui Pantea, dar repede reprimată și refulată. Continuă, deși mai scăzut, cearta retorului cu poetul, începută în prima carte, și ea deschide un alt front de tensiune poetică, paralel celui al imersiunii în substraturi, și dedicat, la modul problematizant, mai degrabă de simpozion decât de dramă, accesului la limbaj și la codurile acestuia. Sunt secvențe care pun în conflict – sau în relație de incoerență – viziunea genuină și discursivitatea, notația și problematizarea. E un limbaj dual, nu totdeauna tradus într-o tensiune intra-poetică și într-o disfuncționalitate asumată și reconvertită, ci mai degrabă lăsat să acționeze centrifugal. Deși par adesea incongruente, cele două limbaje traduc, de fapt, o sfișiere structurală irezolvabilă, din care, zice Virgil Podoabă, poetul ”se avîntă /.../ în două direcții de semn contrar: spre abisurile obscure ale somei și psychei profunde și spre tărîmul mai sigur al reflecției intelectuale asupra acestora,”¹⁵ prins fatal între ”katabasa infernală” și ”anabasa liniștitoare”.¹⁶ Și Ion Pop a subliniat această dispoziție schizogenă a limbajelor, constatînd ”situarea discursului între extrema concretă și maxima abstractizare,”¹⁷ dar pacificînd conflictul prin faptul că ”tensiunea vitală și tensiunea verbală sunt solidare”.¹⁸ Nu-mi pare că totdeauna, deși intenția vizionară a poemului (dar nu neapărat și puterile poetului) e de a face abstractele viscerele și viscerele abstracte, de a nu mai ține discursul ”între”, în oscilație – cum zice Ion Pop -, ci de a le contopi. Dar dincolo de divergențele și hărțuielile dintre forțele ”auctoriale”, dincolo de refulările pe care poetul și le prescrie ca o penitență în abstracte și dincolo de defulările senzuale în care se aruncă, se află un plan al coerenței viziunii pe care Aurel Pantea nu-l poate destructura, deși nu-l poate, probabil, nici stăpîni. Poemul său începe, de regulă, cu o invocație a apei, cu o metaforă pluvioasă, fluidă, prezentă chiar și acolo unde poetul se străduiește anume să scape din chingile acestei determinări fatale, ale acestei stihii atotprezente. Semnele apei, urmele ei invadează întotdeauna cîmpul percepției și dacă Bachelard avea dreptate cînd spunea că „pentru a forța secretul /.../ unui poet credincios limbii sale originare” trebuie să-i determinăm „fantasma” particulară, la Aurel Pantea această stringență a coerenței de adîncime e atît de violentă încît se manifestă aproape la tot pasul. Mai curînd decât de incoerență (de care-l acuzam acum cîteva clipe, dar nu în planul imaginarii), el poate fi suspectat de o ostentație a coerenței, căci apa, în toate arătările ei, dar mai cu seamă în stările sale infernale, țîșnește ca dintr-un pămînt plin de izvoare (negre, firește) la orice efort imaginativ. Ba chiar și la cele mai elementare eforturi descriptive, pentru că orice și-ar propune în primă instanță poemul lui Aurel Pantea el ajunge brusc și brutal la revelația „grund”-ului stihial (la el - acvatic) al ființei: „Cu ce să încep — cu strada / aceasta *lînsă de ceață*, cu buzele mele / *umede* — în gură, în gîtlej persistă / *gustul de mîl al serii, aburii* din respirația / trecătorilor ezită o clipă, apoi *se resorb* / în ceva invizibil și compact / — de multă vreme ne însoțește, / seara posedă *moliciuni* / de fiară. Cîți o să piară azi / *pulsul* irecuperabil după care / fără dificultate vor accepta *suprafețe*, / *platitudini, mîluri*. Trec pe lîngă neoane, luminile / lor ca

¹⁵ Virgil Podoabă, *Între extreme*, Editura Dacia, Cluj, 2002, p. 22.

¹⁶ Idem, p. 24.

¹⁷ Ion Pop, *op. cit.*, p. 180.

¹⁸ Idem, p. 183.

niște puncte de sudură. Lăuntru sau afara. / Deocamdată trupul e o *carcasă / caldă*” (O *carcasă caldă*). Nimic mai umed și mai îmbibat decât textul-burete al lui Aurel Pantea: imaginația sa abia se ridică din apă, din apa subterană, supravegheată prin oberlicht de o intelectualitate aparent rece, dar pradă și ea pulsionilor. Materiile cele mai uscate, cele mai ignifuge, dacă nu se lichefiază de-a dreptul, cel puțin „transpiră”, se contaminatează de acest principiu al cărui izomorfism devine un agent omniprezent al viziunii. Înafara semnelor prin care stihialul acvatic răzbate la suprafața poemului, figurația acestuia nu poate scăpa de o serie — și ea izomorfică — a recipientelor și „canalelor” (gură, gîtlej, carcasă), vădind și în filigranul imaginativ că pentru Aurel Pantea universul (și ființa) sînt sisteme „irigate” de un principiu bolnav. Ființa e, ca să zicem așa, pentru Aurel Pantea o rețea de bălți și canale, iar dumnezeul ei — un instalator. Cosmogonia sa e o fiziologie a limfei, iar spiritul se naște din boala acesteia. Inervația „feminină”, acvatică, a imaginarului și viziunii se află într-o permanentă tensiune deformantă (apele lui Aurel Pantea lucrează expresionist), „apa” sa fiind panicată de orice formă (zăgăzuire, cenzură), căci forma limitează (e și normal ca de la o vreme Aurel să nu mai limiteze poemele prin titluri, lăsînd liber fluxul secvențelor). Apa lui Aurel Pantea e un element stihial agresiv în insinuanța lui, în conflict etern cu forma „oprimatoare”. De altminteri, zice Virgil Podoabă, nici nu putem vorbi de ”formă” propriu-zisă la Pantea, ci doar de o ”apetiție de formă”.¹⁹ Tocmai pentru că materia sa imaginantă e a-formalizabilă, e o veșnică plasmă în tensiune. Poetul aspiră la vitalitatea în devălmășie, „pre-formală”, la elanul subteran al topirii (al topirii ca descompunere). În polemica sa cu poetica intelectului pur, autarhic și narcisist (“Ce va face creierul, crispat, pe cînd trec/ în primăvară, cu corpul înfășurat/ în ceață, ce va hotări/ pentru că, umed, întreg corpul răspunde/ impetuosului val” etc., *Ogor în zori*), el ia fără ezitare partea stihialului, năzuind la o contopire în extaza elementarului, la o dizolvare în valul vital care agită lumea. În mitologia sa „viețuitoarea” ține de stihial și ea se află la antipodul „persoanei” (mască a ființei). Procesualitatea se opune formei, după cum „persoana nerelevantă”, informă, dar participînd la pulsația cosmică, se opune, la rîndul ei, „persoanei revelate”, stereotipă, funcționarească și convențională. Din aceste principii trase unul din altul (cel cosmogonic, cel existențial, cel poetic) Aurel Pantea scoate și *ethosul* poemului. Un moralism de furori substanțiale constituie una din principalele axe ale viziunii, iar poetul se mișcă între apostrofă și indignare. La origine, aceste poeme trăind din entuziasmul imprecăției par a avea puncte biografice de iradiere, dar poetul, contrar exhibării „biografiste” din poezia propriei generații, șterge toate referințele care ar putea circumstanțializa indignarea sa. El ajunge adesea la extaza imprecăției, la apostrofa pură, lăsînd poemul să clocotească de indignări ca o apă uitată pe foc. Dar și mâniile sale, fulminante, sînt fluide de atîta consistență, dovedind că și registrul atitudinilor e în coerență cu iradiația vizionară: ele irup, țîșnesc, inundă, venind din aceeași dialectică a freaticii ca și imaginarul. Iar imaginarul lui Pantea e atîț de coerent încît pare a fi fost programat; dar nu de poet.

¹⁹ Virgil Podoabă, *op. cit.*, p. 47.

Vocația lui Pantea rămîne însă privirea în hău – în hăul lăuntric. Cu o acuitate demonică el pătrunde chiar în interiorul senzației, relevînd de îndată că poezia e reportaj de substrate, vorbire de ape care vin din subsolul ființei: „/.../ să nu-mi simt pulsurile acvatice/ (cumva precum ți-ai asculta venele) înălțîndu-se/ ca o vorbire continuă” (*Un apus de soare la treizeci de ani*). *Persoana de după-amiază* profesează sistematic viziunea de subsol, reportajul de sondă interioară, filmînd informele primordiale: „Cei tari/ trag geamlîcul secret, privesc/ adînc în ei, ca într-o cală, jos de tot,/ valuri subțiri, priviri/ din alte zile, nervi moi/ și nămoluri” (*Lagune*). E o viziune care survine, care sabotează peisajul contemplativ al cotidianului, căci altminteri volumul practică deliberat notația de imediat, deprimarea în oțiu, lăfăiala în inform și stiva de senzații. Dar frisoanele străbat mereu prin pereții acestei metodici a lehamitei (alt zid de apărare „stilistică”), dezvăluind un spațiu vital terorizat, infernal, vecin cu cel bacovian: „viziunea că aș trăi într-o casă/ cu pete ușoare de sînge, resorbite/ în tencuială” (*Numele mamei ca un subțire acoperiș*). Cel mai domestic peisaj e fisurat de angoase, iar sentimentul de bază e unul obsidional: „copiii mei răsfoiesc cărți, creștetele/ deasupra paginilor, soția mea umblă prin camere,/.../ geamul se mișcă,/ ceva de-afară dă să intre și renunță și tot așa,/ dă să intre și renunță iar, demult mi-a împresurat/ casa, o invazie, dacă nu are loc în curînd, e o chestiune/ de amînare strategică” (*Amînare strategică*). Iar cînd e vorba chiar de condiția poetului, de „autoportret”, scriitura alunecă abrupt în panica stridentă, groasă, în schiță expresionistă făcută cu penelul lui Munch: „Unul cu tendoanele tăiate, cu gura ruptă, unul/ cu mîinile legate, orb, încremenit/ în pîslele simțurilor, unul care se zbate/ în plase, unul prins/ dintr-o dată din toate părțile pînă cînd,/ înainte de a crăpa,/ aude penibilul pas/ cu care îi intră viața/ într-un ținut de zgomote surde” (*Fixat*). Asta s-a ales de „Naratorul” bosumflat de mai’nainte și de „Pamfletarul” pus pe ocărît lumea; și asta de îndată ce și-a mutat privirea de la lume la sine, parcurgînd gramatica senzațiilor; o gramatică, la Pantea, care declină totul spre grotesc și repulsiv. Și care va trece tot mai decis la stilistica nudă a angoaselor văzute ca peisaj lăuntric detracat.

Aproape fără plasă și fără scară de rezervă se aruncă Aurel în subsolurile ființei în *La persoana a treia*, făcînd aici, în direct, ”o experiență a subteranei”²⁰ și densificîndu-și discursul pînă la a deveni o pură artă a telegrafiei de angoase. Nu mai încap acum trucaje, nici de sarcasm, nici de lehamite; condiția e abruptă: „vorbesc dintr-o hrubă”; iar metoda e concentrată în telegrame: „privire rezumat”. Peisajul devine strict interior, dar mai ales strict infernal (poemele sunt simple ”mesaje din infernul lăuntric”, va zice Vasile Dan)²¹: „ce să fac cu aceste valuri mărunte ce vin/ din azi și ieri cu zgomote/ de rozătoare flămînde. Fața de gips, brațele destinse./ Îmi ascult galeriile. Urbe de spectre/ plictisite. Sînt cerul lor”. Lumea se golește de orice pozitivitate și viziunea poetică se îndreaptă deja spre o ”ontologie radical negativă,”²² pe care o va accentua și definitivă în seria *neagră*. Se golește, de fapt, de orice prezență, fie ea și dintre cele iritante; totul devine un fel de

²⁰ Gheorghe Perian, *op. cit.*, p. 97.

²¹ Apud Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 125.

²² Virgil Podoabă, *op. cit.*, p. 28.

izomorfie a neantului epifanizat: „Praf, pustiu și obiectivitate”. E o cădere generală în inform, simplă proliferare a amorfelor, pur peisaj de alienare, conturat într-un concret dur: „dacă faci un pas, în tine și-afară/ se trezește pachidermul.// A nu avea față, a ști asta/ și a continua.// Dincolo de stadiul stîrvului/ crește scoarța” (*Cu sânge și nervi*). Când, totuși, ceva se mișcă în această lume moartă, nu e altceva decît un instinct animalic ce activează peisaje primordiale, cu arhetip descompus, și afectează – în sensul brutal al ”animalizării” – pînă și amintirea: „Colțul acela întunecos,/ mirosind a alge,/ unde începe ficțiunea propriei persoane, colțul acela/ de unde auzi uneori bufnituri de ape/ stîlcite, colțul grohăitor,/ copleșind carnea, de-acolo vin/ moleșirile, repus în drepturi, întreg trecutul/ se cabrează evocîndu-mi/ în punctul de secretă perspectivă,/ din trup, un centaur,/ forfota lui de junețe dilată viziunile, un fel de umflătură// feroce cînd simți/ în tine specia/ și arzi” (*Specie*). Căderea în indistinct și din indistinct în inform constituie peripeția vizionară a cărții, înfățișată cu o cruzime stilistică de-a dreptul feroce. Dacă există vreun reporter necruțător al detracării interioare, atunci Aurel Pantea e acest reporter. Poemele sunt pure conspecte de degradare, de spaimă teriomorfizată, țipete sublimite în descrieri austere de infern, în peisaje ale angoasei substanțializate. Expresionismul e acum (de-acum încolo) o vocație, nu doar o formulă.

E și momentul în care gemelajul *daimonic* dintre el și Ion Mureșan (măcar că Nicolae Coande pretinde că Aurel – și numai Aurel - e ”autorul cu cea mai puternică încărcătură de demonism din poezia contemporană”)²³ devine mai mult decît vizibil: de-a dreptul ostentativ. Cei doi au, cu siguranță, un întreg pachet de gene comune, manifestat nu numai prin paroxismul expresionist al viziunilor (la ambii avînd forța și abrupțea revelației directe), dar și prin abisalitatea textului, consistența obsesională a universului și radicalismul (ontologizant) al implicării în confesiune. Structural sunt primejdios de aproape unul de altul, atît prin freatica imaginației, prin eruptivitatea vizionară și progresia halucinantă a materialității, cît și prin vehemența unei sintaxe introspective ce pare fără scrupule și fără milă. Dacă apropierea dintre cei doi sînt imediate și stringente în cîmpul potențelor vizionare, linia de despărțire, în ciuda con-structuralității, nu e mai puțin groasă și tranșantă. Pe cînd Mureșan își ritualizează obsesiile, provocînd viziunea pe o structură de scenariu cu un pol în biografic și cu celălalt în transcendent, Aurel Pantea vizează proiecția crudă a acestora, lansînd senzațiile în jeturi. Imaginația unuia are *epos*, a celuilalt doar *ethos*. Cel dintîi se zbate între opțiunea infernală și cea iluminată, celălalt mai curînd între visceralitate și ordine (sau abstract; abia în ultimul volum – *O înserare nepămînteană*, Arhipelag XXI, Tîrgu Mureș, 2014 – Aurel ajunge, din spaima de neantificare, la un registru de invocații). Tensiunea voltaică a primului se consumă între infern și candoare, a celui de-al doilea între devălmășia senzuală (ca infern interiorizat) și concept. În vreme ce Ion Mureșan (di)speră într-o izbăvire, vîînd-o din cercurile dantești ale propriei ființe, Aurel Pantea își consemnează ca un clinician dezarticularea în infernul grotesc al senzației. Nostalgia spiritualizării sînt la el gata decepționate în fața irupției senzuale; cele dintîi au un limbaj vlăguit, cealaltă unul fulminant, autoritar. În vreme ce căderea e mereu atroce,

²³ Apud Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 175.

aspirația, elevația sînt mereu handicapate. Din această cauză, discursul lui Aurel Pantea pare unul fără idealitate, pură morfologie a detracării interioare și exterioare, proliferare monstruoasă a materialității bolnave. Privind în hăurile sinelui și văzînd vînzoleala germinativă și grotescă a subconștientului, Aurel Pantea aproape că a pierdut contactul cu mirajul spiritului. Introspecția lui devine un reportaj de bolgie, un montaj de fulguranțe ale promiscuității primordialelor și ale terorii din substraturi. Poezia avansează spre mlaștina finală, sedusă doar de momentul - mirific și terifiant deodată - al nașterii senzației, al emanării ei din viscerele crude. De puține ori în poezia noastră s-a avîntat cineva atît de departe în peisajul informelor interioare, năzuind să atingă limfa originară a ființei și visceralizîndu-și psihismele atît de convulsiv și de grotesc. Aurel Pantea pornește, de regulă, tehnic vorbind, de la o stare definită precipitat și tranșant, deschizînd poemele cu un vers peremptoriu, cu dicție de blazon. Dar poemul său se ambalează abia cînd atinge infrastructura acestei stări „limpezi” printr-un plonjon în abisul senzațiilor. Clipocitul sau palpitul originar al acestora desfundă imaginația, lăsînd-o să transcrie reverberațiile pure ale substratului în notații irevocabile. Ca și-n scriitura bacoviană (o spun a treia, de nu a patra oară), și la Aurel transcrierea pare simultană trăirii și vedeniei, luată în direct, ceea ce face ca peripeția să nu poată fi pusă niciodată în dubiu. Notațiile par luate pe viu și sunt definitive, fără grad de probabilitate imaginativă. Căci gramatica imaginației a împrumutat-o pentru totdeauna pe cea a notației. Ea e adusă la condiția unui fel de ”grad zero” imaginativ, contopindu-se în notație. ”*Imaginația* – zice Gheorghe Grigurcu - nu se mai desprinde de fenomenologia realului spre a pluti triumfătoare deasupra-i, /.../, ci o caută cu înfrigurare, aidoma unui duh malefic ce ar vrea să se întrupeze.”²⁴ Și, de fapt, chiar asta face: imaginația se întrupează în notație și cu ea își transcrie Aurel Pantea viziunile și halucinațiile spasmatice.

Cu *Negru pe negru* (Arhipelag, Tîrgu Mureș, 1993) începe seria cu adevărat *neagră*, în fapt un singur poem – livrat în tranșe – al agoniei existențiale. E un flux continuu de angoase, o defilare neînteruptă de spasme și o revărsare secvențială de terifiante și terori infernale, tăiate cu totul arbitrar în volume autonome (pe lîngă cele deja pomenite, cu acest flux vin *O victorie covîrșitoare* – Paralela 45, Pitești, 1996 -, *Negru pe negru (alt poem)* – Casa Cărții de Știință, Cluj, 2005 – și *Nimicitorul*, Limes, Cluj, 2012). Sunt, pînă la *O înserare nepămînteană*, o singură transă de revelații din viscerele infernului existențial. Așa le vom și lua, ca simple fascicule ale unui singur volum.

Toată lumea l-a văzut pe Aurel cum merge, de la *Negru pe negru* încoace, drept și triumfal spre un fel de gaură neagră a ființei, coborînd impetuos printre cercurile infernale. Poemele acestui ciclu, zice Ion Pop, ”tînd să ajungă la straturile ultime ale acestor subterane întunecate,”²⁵ trimițînd de acolo, la fiecare pas, *selfie*-uri cu chipul tot mai desfigurată al poetului. Cu această expediție de reporter al neantificării, adaugă Mircea Muthu, ”neoexpresionismul transilvan atinge pragul tragicului absolut, lipsit de speranța

²⁴Apud Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 79.

²⁵ Ion Pop, *op. cit.*, p. 188.

vreunei resurecții.”²⁶ (Mircea Muthu s-a grăbit însă, căci speranța reînvie tocmai când era să dispară definitiv – în *O înserare nepământeană*). Cam tot acolo, în locuri și timpuri ale mortificării, îl surprinde și Dumitru Chioaru, chiar în clipa în care Aurel opera o ”punere a ființei în abisul neființei prin intermediul limbajului.”²⁷ Iar pentru Marius Miheț, Aurel a fost și ”a rămas prin excelență poetul neantului.”²⁸ Secvențele din *Negru pe negru* sînt un fel de echivalent al ultimelor tablouri ale lui Mark Rothko, cele în care neantul e ”figurat” printr-un perete negru-compact: pură epifanie a neantului. Captată de Aurel Pantea într-o epică fulgurantă a scriiturii și într-o percepție acută a subliminalului funest, această epifanizare e hieratizată în notații sugrumate, de o densitate paroxistică: „La fel cum se întîmplă cu un chip/ într-un sentiment negativ/ vin oxizii”. Telegramele acestea nici nu se mai cutremură de ceea ce transmit; ele au acceptat de mult ineluctabilul și doar înregistrează mecanismul lui: „timpul miroase/ a urină de pisică/ și surprerea continuă, ne spălăm/ cu ceea ce rămîne pe fețele noastre/ din fețele altora, în babelul zbaterilor ele/ se surpră din toate direcțiile”. Ce e cu adevărat atroce aici e nepăsarea, ataraxia, indiferența notațiilor de moarte; nimic emoțional în poezia lui Pantea, nimic autocompasional sau măcar compasional. Moartea vine și ni se spune doar cum, fără nici o reacție: „palpezi regiuni cu fluxuri/ precise. Cîștigă teren/ părțile care nu mai dor, țesutul flasc,/ timpul lui da și timpul/ lui nu își dispută victime/ ce nu se mai zbat”. Poezia însăși – viața însăși – nu e altceva decît „arta de a-mi suporta spasmele”. Altminteri, pe poet nu-l mai mișcă nimic, nu-l mai interesează nici măcar dacă mai e în teritoriile „existenței” sau a trecut în cele ale „inexistenței” ori „subexistenței”: „Aceste bolfe de după care nu mă mai văd,/ produse de cineva zbătîndu-se/ ar putea fi chiar subexistența,/ mă așez în centrul curentului indiferenței,/ bolfele cresc, nu mă interesează/ ritmul și forma, nici miezul negru/ al punctului de vedere, nici zbaterile” etc. Dacă e cineva care vorbește de Aurel Pantea cu o străină gură, acesta e chiar el; atît de străin de sine încît nu-i mai pasă de nimic; ci doar se uită, indiferent, cum se destramă, cum se scufundă, martor nepăsător al propriei destructurări. Poetul n-a ajuns doar pe punctul în care toate sînt zădărnice; a atins punctul maxim al insignifianței, al nimicniciei, din care și nimicnicia e zădărnice. Un astfel de sentiment al golului – al vieții și morții deopotrivă – nu mai are nimeni în poezia noastră. Și nici n-a avut, oricîtă disperare și angoasă de gol s-ar fi cultivat. Practic nici nu mai văd de ce se scrie această poezie, împotriva a ce combate, din ce motivații se ridică; ea e doar mărturie neangajată, proces-verbal al neantificării: „Memoria și gustul morții,/ nici un nume/ în nici o gură”. Consemnare a agoniei, dar fără nici un tapaj reactiv: „Aici și acum: un icnet sub o uriașă/ ventuză. La capătul îndepărtat/ al pîlniei steaua moartă, gaura/ neagră sugă neobosită”. Sînt lucrările morții acestea, dar nimănui nu-i pasă de ele. Poetului cu atît mai puțin. El își ia doar notițe – stenografiază ce apucă într-un limbaj tot mai dens, tot mai nominal.

²⁶ Apud Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 84.

²⁷ Idem, p. 139.

²⁸ Idem, p. 179.

Ce-i drept, nici o reacție, nici măcar una de oboseală nu-și mai are rostul. Orice terapie împotriva angoasei, împotriva morții, nu face decât s-o aducă, pe una sau pe alta, pe una și pe alta, și mai aproape; nu face decât să le sporească: „E foarte simplu: ești disperat, nu mai suporti/ arătarea densă, opacitatea, tăcerea feroce,/ hrănindu-și fiul/.../ și chemi, de exemplu, un vecin și/ îl pui să-ți povestească. Și vezi /.../ moartea înaintînd în/ povestea lui,/ printre foarte firești întîmplări”. E tot atît de drept însă că nu mai e poetul cel care vorbește: „Să stai în opacitate, în ăla care nu mai zice nimic, în mut, chiar așa,/ să stai în mut. De-aici explicații, stai în mut, stai și știi/ ce-i aia, ascuți și nu știi ce faci, simți și te scurgi,/ vorbești și cine mai știe ce, // stai în mut și voia, oricum, se face”. De vorbit în poezia lui vorbește ceva de dincolo de el, o teroare transcendentă, o oroare transcendentă. O știe, firește, și poetul, care doar scrie ceea ce vorbește această teroare și oroare: „Mi-e scîrbă să pun la lucru limbajul,/ scriu, eu, acum,/ și nu mai știu cine vorbește în poem”. Pe un asemenea prag atroce al viziunii a mai stat, în poezia noastră, un singur om. Și și acela începuse, într-adevăr, să vorbească singur, după cum deja am spus-o. Adică și-n locul lui vorbea altcineva.

În *seria neagră* Aurel a ajuns chiar pe marginea gropii existențiale de unde relatează în secvențe de apocalipsă agonică. Serialul acesta de volume nu e decât un jurnal de angoase, un reportaj zdrențuit de spasme și spaime memorate ca senzații ale descompunerii și telegrafiate cît mai sec, mai non-afectiv și non-emoțiv. O scriitură rece, cinică prin precizia detaliilor, ca și cum poetul ar fi un savant al anxietăților și detracărilor, conspectează inclement și riguros o procesualitate irevocabilă a degradării și a neantificării. Modalitatea aleasă de Pantea e cea a conspectului de stare, a videoclipului de terifiante și a consemnării stricte, condensate pînă la implozia textuală, într-o densitate dusă, zice Grigurcu, ”pînă-n primejdioasa vecinătate a indescifrabilului”²⁹. ”Textele” lui sunt, într-adevăr, compacte, cu elipse radicale, iar enunțurile-s înghesuite unu-ntr-altul și sudate pe o orizontală de indicative și nominative, de regulă fără o sintaxă cît de cît verticalizată ori deviată prin subordonate (cam cum făcuse în telegrafia de angoase și Angela Marinescu, pe vremea *Blindajului final*). Ele merg în continuare pe coincidențele de prezent – al stării și al scriiturii/transcrierii – și mizează pe șocul imediat al raportului de stare (și de știre, căci știri din infern ne transmise). În aparență Aurel profesează arta descripției acute, fără investiții imaginare și imaginative și pare a menține febra fantasmatică la nivelul unei simple analitici și consemnări. Reproduce, așadar, cele văzute, telegrafiind esențialul din dialectica stării. Numai că detaliile consemnate de el vin dintr-o memorie a prezentului, a lui *aiciși acum*, care himerizează și stihializează spontan și care simte întotdeauna enorm și vede de fiecare dată monstruos. Lucrurile nu s-au petrecut, ele se petrec acum – și întotdeauna cu electricitatea unui spasm. Nu evocare, nu reculegere, ci știre în direct e poemul. Și numai știri catastrofice (precum și la televiziuni), momente din filmul unei apocalipse ca agonie. E un strat sau un filtru de recepție a lumii care tresare numai la convulsii și care transformă, la nevoie, orice adiere în convulsie și spasm. Imaginația lui Aurel, disimulată în notații, traduce numaidecît expresionist, în fulgurații materializate cu

²⁹ Apud Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 79.

atrocitate și extrase dintr-o fenomenologie de grotești împinsă într-un naturalism clinic. Notația e însă doar o haină ”stilistică” a fantasmaticelor, nu e decât pragul de pe care Aurel se avîntă într-un hău imaginativ în care bolborosesc doar angoasele. ”Moartea imaginației”, pe care o consemnează ca pe o catastrofă, nu e altceva decât suprapunerea definitivă și completă a imaginației peste notația realistă. Dar această moarte se trage din faptul că Aurel nu mai trebuie să inventeze jocul angoaselor, ci doar să-l consemneze; senzația că angoasă se varsă, materializată, din versuri e atît de acută încît dă impresia că funcția imaginativă a fost transferată materiei iar freatica fantasmatică a dat pe dinafară și a acoperit cotidianitatea, ea însăși devenită o dimensiune neantiforă. Poate e chiar adevărat că Pantea a făcut un ”salt într-un fel de conștiință a materiei care trăiește din cădere”, cum zice Mircea A. Diaconu,³⁰ căci altă conștiință nu mai pare să fie trează prin poeme. E un scris fără sentiment, fără disentiament, fără conștiință: doar un mecanism de înregistrare tenace. Peisajele de cotidian ale lui Aurel au, toate, febra neagră a peisajelor infernale, a frisonului de neant. Iar ilustratele trimise de el sunt trimise chiar din gura morții, a vidului în care se pierd clipa, ziua și biografia: ”Depresie rece, vreme potrivită/pentru decapitări,/după ce nopți întregi/au umblat prin viețile noastre/armate de șobolani.//Din nou e pe cale/să se producă evenimentul/ fără nici o urmare.” Pregața materială și angoasantă a acestor depeșe vine din forța unui mare poet cu voluptatea atrocității enunțurilor. Poate e adevărat și că Aurel ”percepe realul ca agresiune perpetuă,”³¹ dar și realul, dacă l-ar percepe pe Aurel, l-ar percepe tot așa: ca pe un exterminator. Pentru că pe unde trece Aurel, mai rămîne doar praful și pulberea; scriitura lui consemnativă e și producătoare de neant, nu doar reproduce neantele. E neantiferă, nu doar neantiforă.

Cu vremea, scriitura de angoase și de spasme a lui Aurel s-a obișnuit atît de mult cu acest drog de neant încît trece deja din registrul de descripție ca denunț în cel de descripție ca omagiu al funestelor, de pozitivizare și chiar beatificare a lor. Oricît de seci, de dezafectivizate, reportajele detracării țin încă de lirica de denunț, de lirismul lamentației de victimă; realistă, crudă, cinică, viziunea echivalează, totuși, existența cu un supliciu. Aurel a trecut însă de pragul de teroare, de stratul existențial de spaime, și a descoperit tandrețea celor funeste, diafanitatea fatalelor; e drept că această tandrețe e mai atroce decât cinismul obișnuit – al timpului, bunăoară, revelat într-un serial izomorfic de patologie metafizică – dar viziunea se ”luminează” tocmai cînd timpul se relevă îndrăgostit de moartea noastră; fața – ca să zic așa – ”pozitivă” a viziunii lui Aurel e mai atroce decât fața sa onest ”negativă” și informă ori grotescă. Imaginația orgiastică a lui Aurel atinge febra beatificării letalelor, a sublimării lor în fascinație: ”O să pierd, o să pierd/trupul viu,/o să-mi fie ocupată viața de trupul amintit,/prin cămări cu umbre,/prin odăi unde pătrund lumini depărtate,/o să-mi aduc aminte, ca și cum aş trăi din nou,/trupul viu,/prin lumini moi, trupul viu va fi trup amintit/și nu va mai fi sortit să piară,/și timpul, da, timpul/se va face bun,/se va umple de dragoste/și va cînta cîntece de pieire,/cum numai timpul știe să cînte, cînd se simte îndrăgostit.” Cîntarea ravagiilor devine, iată, o psaltică disperată.

³⁰ Apud Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 134.

³¹ Iulian Boldea, în *Vatra*, nr. 10-11/2015.

Firește că această împlinzire a letalismelor se trage dintr-un exces de spaimă și teroare; imnificarea lor e o tentativă de exorcizare. Ceea ce nu e de mirare la un poet care simte cum alunecă din bolgie în bolgie și care realizează că nici scrisul nu e salvific, întrucât și el e doar un mod de a muri: ”scriu singur și singur mor/ în scrisul meu”. Irina Petraș zice că ”tema obsesivă a poeziei lui Aurel Pantea e moartea,”³² – și așa e, cu condiția s-o vedem ca proces lent, ca murire și agonie, ca un fel de film static al descompunerii. Ce-i drept, Aurel profesează moartea de prin '90 încoaice (îi degustă savoarea, de fapt; rămîne un orgiast și un voluptuos și-n agonie), de cînd tot coboară spre punctul imploziei de sine. Nu e ușor (și nici de dorit) pentru poeți să treacă moartea din ”temă” în ”experiență.” Cîtă vreme e o temă, o presimțire, poeții o pot tot cînta și-i pot exalta voluptatea sau fiorii. Întîlnirea cu ea e însă un eveniment care schimbă totul. Schimbă și la Aurel, căci odată ajuns între pietrele rîșniței fatale, cînd a început să simtă concret că ”zăvoarele pămîntului” sunt gata să-l ”încuie” și pe el ”pe vecie”, întocmai ca pe Iona, teroarea de neant întîlnește – și la el – lumina iar ”demonismul” orgiastic al expresionsimului de convulsii se întoarce în invocații, se sublimează în rugă. Poetul care ieri scria singur și murea singur în scrisul său, azi merge spre Emaus; și, firește, nu merge singur, oricît empatia lui christoforă ar opta pentru variantele strict traumatice:”Îl găsesc pe Isus Christos în biografia mea cutremurată,/în spaima din Grădina Ghetsimani era și justificarea pentru spaima mea,/în iertarea lui Petru e și iertarea pentru clipele mele,/ în care am fost laș,/îndoiala lui Toma mă presupune și pe mine,/cînd credința e amenințată de nevoia de argumente,/El e Bărbatul pentru care moartea e un eveniment depășit,/simțind gurile lacome ale iadului,/El a transformat moartea într-o problemă clasată,/lîngă numele Lui, timpul se arată o simplă prejudecată,/călătoriile mele sunt drumuri spre Emaus, cînd, fără să-mi dau seama,/mă simt însoțit,/Însoțește-mă, Doamne, în singurătățile mele,/cînd lumina din lăuntrul meu e amenințată”. Nu e însă – nu încă, în orice caz – momentul să vedem în Aurel un convertit de la demonia imaginarului negativ la luminozitatea smereniei de pocăit; rugăciunile sale, deși cu fervoare, vin din spaimă, căci altminteri dominant rămîne tot sentimentul neantului: ”E tare greu, blindajele crapă/ și dincolo de ele nu apare nimic,/ totul se petrece aici,/ chiar tu, draga mea, ai chipul unei prizoniere/ la care au privit lacome cîteva disperări,/ cineva ne va înlocui, cineva o să vină de departe,/ urmele noastre vor pleca odată cu noi,/ locul va rămîne curat/ pentru frumoasele și tinerele/ odrasle ale invadatorului.” Oricum, e o ciocnire de forțe contrare și poemele nu mai merg în monodie, din negru în mai negru. Nucleul funest al viziunii s-a spart și între particulele lui funcționează o tensiune de contrarii, nu doar o simplă nostalgie a contrariilor. Disperarea solitudinii absolute e cea care lansează și la Aurel invocații; apostatul din el e acum chiar pe pragul teribil, acolo unde singurătatea e grea ca plumbul și unde nu mai poate veni decît Cel rugat (în mod destul de ciudat, așa zice eu, Ștefan Borbely e singurul care-l consideră, cu mult înainte ca Aurel să fi rostit vreo rugăciune, ”fire profund religioasă,”³³ sunt, însă, critici a căror

³² Apud Iulian Boldea, *Ultimul taliban...*, p. 101.

³³ Ștefan Borbely, *Xenograme*, Editura Cogito, Oradea, 1997, p. 130.

intuiție bate departe). Lumina ajunge în poezia lui Aurel doar când solitudinea nu mai e un sentiment, o stare, o condiție – ci chiar o materie covârșitoare. După ce, cum zice Ioan Moldovan, poetul a trecut și de ”ultima frontieră a Maleficiei,”³⁴ după ce a trăit – nu doar și-a scris – direct senzația de neant și de neantificare. Ce-i drept, era de așteptatca un dionisiac instantaneu ca el, un orgiast cu promptitudini fulminante să angajeze neantul ca senzație și să facă din experiența lui un reportaj de senzații. Și să intre în chiar chimia senzației de infern, vînzolindu-și spasmatic psihismele și rătăcindu-se în himerice grotești.

Poemele lui nu fac, în realitate, decît să detalieze, în filmări de aproape, un atroce vers bacovian: ”cei vii se mișcă și ei descompuși”. Bacovia, în cinismul lui suveran, doar telegrafia știrea acestei ”descompuneri” de care el personal se ferea; Pantea focalizează direct pe ”descompunerea” de sine, filmînd-o în amănunt, cu voluptatea unei consemnări minuțioase; structura lui dionisiacă se mai vede doar în intensitatea cu care contemplă peisajul detracării, în procesarea lui în senzație. Tema lui – aproape unică, devenită, oricum, o supra-temă – e chiar dizolvarea ființei în inform, retroversiunea ei în materie inertă, procesarea în spectral. Procesul disoluției se centrează, firește, pe senzațiile proprii prăbușiri în inform, pe reportajul de sine al detracării și degenerării. Iar aici Pantea e poate cel mai acut poet al senzațiilor de descompunere, al infernului corporal și al agoniei ca stare de viață: ”Oameni pe stradă, cum îi simți, ca o pastă,/ secretați de un puls fără nivel, depărtați și teribil de inumani,/ cu glasurile răzbind dintr-o deplorabilă stare/ a imaginației, ei sunt sfîrșitul, ziua moartă, realitatea fără apeluri,/ făcută din lucruri de pe afară, // printre morți îi găsești, îi privești cu poftă vechi, apar/ în curgerea ofidiană a simțurilor, în zvîrcoliri, apariții aburite,/ ca simțurile multă vreme neexersate, // vine o vreme cînd ți-e rușine de propriul trup, cînd nu mai suportă/ lumina pe piele, cînd din brațe alunecă/ o viețuitoare ce abandonează, // lumea din noi, dacă am putea să o ridicăm cu venele,/ dacă am putea, în impudoare, să resimțim clipociri și tonuri/ în resorbție,/ am privi cu pielea, // ne întoarcem în materia pură, fără buze,/ cu pămînt în gură și cu propoziții/ devenim una cu parola neagră,/ la începutul unei zile ce nu se mai poate naște” etc. Ca reporter al naufragiului în inform și-n grotescul neantificării, Pantea e din școala bacoviană, cu sintaxa ”obiectivă” a notației și cu scriitura ne-emoțională și non-emoțională (deși nu atît de indiferent la ”atrocitățile” transcrise, căci parcă-l prinde ceva panică, ceea ce la Bacovia nu se-ntîmplă niciodată; scriitura e acolo atît de transcendentă încît n-o atinge chiar nici o emoție); peisajele lui de agonie a lumii (și a sa), de anamorfoză apocaliptică au răceala contemplației detașate, dar și vibrația unei angoase paroxistice: ”Biografii ejaculate,/ voci ieșite dintr-o gură prăbușită, stau în propria-mi vîrstă/ ca într-un ștreang,/ ștreanguri sunt venele și propozițiile, // zemuiește un soare în sfîrșiturile limbajului. // Fumegă instinctele, coruri de femei,/ trece moartea și uită de sine./ A privi în inima răului, acolo/ nu există inimă, e doar o seninătate sulfurică,/ ea îmi mănîncă poemul”. ”Seninătatea sulfurică” ar putea fi emblema emoțională a poeziei sale din ultimele cărți: o seninătate distrugătoare, ca oximoron al dialecticilor de stări ce trag, toate, la funest. Chiar dacă, uneori, ajunge un mic miracol pentru o înseninare mai clasică:

³⁴ Apud Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 126.

”Ajunge un măr înflorit, în legea înfierată/ și inima se întoarce de pe un drum/ înghețat”. Numai că asemenea momente sunt aproape metodic exterminate și punctajul cotidian e unul de angoase brutale, de energii ale negativității trezite brusc la acțiune: ”Am starea aceea când aș inventa o limbă atroce,/ un idiom ce ar numi cu săruturi sulfurice viața și moartea,/ m-aș trezi diminețile, aș spune bună ziua, iar ziua s-ar cutremura/ cu dalbe cenuși, aș numi cenușile și s-ar întrupa/ nimicitorul, când mi se întâmplă asta nu mai e nimic de numit,/ e doar vertijul, iar în vertij se află ascuns numele altei limbi,/ ce face să apară viața și moartea altundeva,/ altcândva”. Aurel Pantea vrea să raporteze, în notații brute, chiar dinlăuntrul senzației de neantificare, din miezul procesului de degenerescență. Ca martor al propriei descompuneri e un poet de o concretețe nemiloasă, un masochist cu voluptatea stranie a detaliilor senzuale de stare. Și tocmai în acest moment – care e, în fond, chiar cel de maximă credibilitate -, când își vede carnea hașurându-se și spiritul încercându-se în materialitate, Aurel își înalță rugăciunile din burta chitului. Sunt rugăciuni aspre, pocăințe brutal de sincere și temerare, dar cutremurate autentic: ”Nu mai știu, Doamne, de unde să încep, ce pot să-ți spun,/ mesaje știute, păcate, n-am proiecte, Doamne, am păcate,/ am proiecte inverse, nu ăsta e păcatul, Doamne, nu ăsta e răul,/ Doamne, uită-te la mine și râzi, sunt rezident într-o patrie/ inflamată de mesaje,/ din guri deschise nu mai învie decât propozițiile,/ pînă la glezne, o răcoare neagră,/ pînă la genunchi, pînă la încleștatul loc al pelvisului,/ pînă la buric, pînă la inimă, pînă la gît, pînă la creștet,/ Doamne, sunt îngropat, din lăuntru meu urcă spre ceruri/ bestia învingătoare”. Teologia lui Pantea e scandaloaasă, nonconformistă absolut și la marginea blasfemiei. Relația e directă și brutală, fără protocol de pietate, iar atitudinea ”păcătosului” e mai degrabă agresivă decât obedientă sau înfricoșată. Laudele aduse Domnului pot trece drept ofense și în fervoarea înnegrită a lui Pantea circulă o tensiune expiatorie specifică ”blestemaților” dostoievskieni. Colocviul cu Domnul e violent, ultragiant de ambele părți și rugăciunile de ispășire (Pantea se prezintă ca un pachet compact de păcate) nu menajează nici una din atribuțiile divine. Niciuna în afară de disponibilitatea la iertare, la salvare; pe această disponibilitate infinită se și bazează ferveța pocăinței lui Aurel – un smerit demonizat a cărui dedicație (sau jertfă) e un sac de păcate. Cu o conștiință suprasaturată de vinovat, Pantea se roagă (se chinuie să se roage) unui Dumnezeu pe care-l coboară și-l compromite tocmai spre a-i putea încărca și mai mult nota salvifică. Dacă ar fi după teologia lui Pantea, Dumnezeu l-ar mîntui și pe Lucifer; pentru că Dumnezeul lui apare tocmai în slăbiciune și păcat (firește, cine are conștiința păcatului e, evident, un credincios, nu doar un creștin), gata să și le asume pentru a-l salva pe Aurel (aparenta umilire de sine, aparenta flagelare cu vinovății e, de fapt, o emfază, o operă de grandomanie): ”Dumnezeul meu mă digeră, Dumnezeului meu îi e foame,/ Dumnezeul meu se droghează, Dumnezeul meu înjură, nu face raționamente,/ e un ins direct, te scuipe în față, suferă, limbajele lui imediate sunt/ disprețul, dragostea și răzbunarea/ nu face politică, o suportă și o desfide, Dumnezeul meu stă cu toate curvele,/ stă cu peștii și pe toți îi iubește, și spune că toți vor învia, și tuturor/ le e un pic mai puțin teamă când vor muri, Dumnezeul meu face zi de zi/ exerciții de moarte și înviere pe pielea mea, iar eu îl

iubesc de nu mai pot,/ e nevoie să mai și iubești, nu-i așa,/ despre Dumnezeuul meu vorbesc cei mai mulți cu superioritate, e un/ Dumnezeu mai greu de îndurat, pentru că, uneori, pute,/ și în plus are mulți morți pe conștiința Sa mare, și nu toți sunt împăcați,/ Dumnezeuul meu îmi seamănă, poate fi urât și agresiv, și chiar este violent/ și vicios, vorbind de el, eu îl fac asemenea mie, o fi fiind păcat, dar/ așa îl simt mai aproape, el se naște în slăbiciunile mele, de obicei,/ în ele locuiește nimicul sau ceva atât de dezinteresat de semnificație/ încât seamănă cu nimicul, dar el îmi iubește nimicul,/ cu asta m-a dat întotdeauna gata, el știe că nimicul meu/ e sămînța nimicitorului care vrea să mă știe mut”. Psalmii împrăștiați de Aurel printre secvențele filmului dedicat neantului ca senzație au cruzimea unei autenticități temerare. ”Cel mai maximalist dintre poeți”, cum îl vede Radu Vancu,³⁵ ultimul modernist fundamentalist, ultimul taliban al modernismului, își mută acum furorile în fervori. Fervori la fel de spasmatice pe cât erau și frisoanele de angoase și la fel de intense pe cât erau senzațiile de neant. Dar e una din soluțiile (disperate) de ieșire din agonia pe care Aurel și-a construit-o cu migală, din infernul pe care l-a trăit ca senzație violentă. Cealaltă soluție constă în poemele erotice pe care Aurel a început să le scrie după *O înserare nepămînteană*. Dacă iubirea ia locul morții – sau îi ține doar tovărășie – vom vedea. Dar erotismul – și erotica – e un spațiu în care senzualitatea lui Aurel se poate beatifica. Și poate și renaște.

Un lucru e sigur: Aurel Pantea scrie cel mai negru lirism de la Bacovia încoace (și e ultima dată când îl mai invoc aici pe Bacovia).

³⁵ Apud Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 195.

VIRGIL MAZILESCU ȘI SCEPTICISMUL ONIRIC

Virgil Mazilescu and Oneiric Skepticism

Iulian BOLDEA¹

Abstract

The contradiction of causality, the rejection of metaphor or the accentuation of the role played by the dynamics of the visual, through which space and time are able to undermine their autonomy, building a beneficial ambivalence, represent other features of oneirism that are found in Mazilescu's poetry. The duplication of the self is frequently attended by a programmatic ambiguity through which the initiatic descends in the inferno of the subconscious are precisely noted, the hallucinatory perception leading to an operation of refinement, revealing the meaning or of subtle, refined and skeptical drawing of emotions.

Keywords: *Mazilescu, poetry, oneirism, skepticism, radicalization.*

Preliminarii

Promoția '70 aduce cu sine un spor de intelectualizare a emoției lirice, o reasumare a convențiilor și canoanelor lirismului modernist. Pe de altă parte, în cărțile de poezie ale unor autori precum Mircea Dinescu, Dinu Flămând sau Ileana Mălăncioiu se produce un fel de radicalizare a discursului, a tonului și a timbrului liric, radicalizare provocată, fără îndoială, de contextul social-istoric, mult mai sumbru, mai apăsător de dogmatismul comunist. Manierismul liric, exercițiul livresc, detașarea vocii poetice, toate acestea sunt înlocuite de un timbru moral mai apăsător, de o „lectură” a universului mai intransigentă și mai „implicată”. Laurențiu Ulici observă acest fenomen de radicalizare, constatând analogia și, în același timp, contrastul de sens cu literatura anilor '50: „Văzut din afară și în lipsa unei imagini integrale a procesului literaturii din ultimele două decenii, transferul cu pricina se arată paradoxal și poate fi suspectat de uzurpare a literarității înseși, în accepțiunea ei estetică. Într-adevăr, refuzul ficțiunii, în speță al imaginarului epic autoreferențial și al manierismului poetic e paradoxal la o promoție de scriitori care s-a format, s-a maturizat și s-a definit tocmai în perimetrul ficțiunii astăzi refuzate. Mai mult, el seamănă cu o întoarcere la o idee proprie anilor cincizeci, bazată pe heteronomia fără autonomie a esteticului, pe critica estetismului și a evaziunii literare. În fapt, avem a face cu o adaptare a instrumentului literar la context; aparenta întoarcere este, în fond, o evoluție în spirală, cum era și aceea descoperită de conștiința morală a scriitorilor la nivelul realității politice de după 1970, de net aspect totalitarist. Diferența care anulează practic asemănarea este că ideea de literatură a anilor cincizeci s-a instaurat ca dogmă favorizantă a oportunistului și ipocriziei, pe când ideea de literatură rezultată din transferul amintit reprezintă, la promoția șaptezecii, o opțiune menită să învingă deopotrivă dogmatismul și ipocrizia”.

Tocmai din cauza acestei radicalizări de tonalitate și de sens a discursului liric se produce și o mutație în raporturile ambivalente dintre literatură și putere. Datorită

¹Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

constrângerilor de exprimare impuse de cenzura comunistă, se dezvoltă acum o adevărată „vocație esopică” (Laurențiu Ulici), prin care opera literară era structurată pe două paliere de semnificații, unul de suprafață, de aparent conformism, și celălalt de adâncime, coroziv, de alură critică mai marcată, în care intențiile contestatatoare ori disidente sunt mai ușor de descifrat. Desigur, o astfel de reactivare a laturii moral-esopice a literaturii nu putea să nu aibă repercusiuni asupra mecanismelor textuale ale operei literare, asupra structurii sale; astfel, nu de puține ori realizarea estetică propriu-zisă, literaritatea erau lăsate în umbră, în beneficiul exigențelor morale, al alurii etice a demersului literar.

Cei mai importanți poeți ai „promoției” ’70 (Mircea Ciobanu, Mircea Dinescu, Emil Brumaru, Șerban Foartă, Ileana Mălăncioiu, Cezar Ivănescu, Dan Laurențiu, Virgil Mazilescu, Ion Mircea, Adrian Popescu, Dorin Tudoran, Daniel Turcea, Mihai Ursachi etc.) au resimțit acut impactul cu un real din ce în ce mai agresiv și mai alienant, versurile lor înregistrând, cu fidelitate de seismograf, orice abatere de la normalitate, de la firescul ontic sau etic. Livrescul și apelul la moralitatea dicțiunii, artificii verbal și urgența metaforei cu nuanță eticistă, manierismul și inserția esopică, toate aceste ambivalențe și ambiguități structurale au marcat fizionomia acestei „promoții” ce adună laolaltă, altfel, scriitori destul de diferiți ca formulă estetică și expresivă, ca mod de a asuma datele realului în vers, ca dinamism al viziunii.

Poezia ca reverie sceptică

Lirica lui Virgil Mazilescu a fost plasată, de critica literară, sub semnul neoavangardei postbelice, în descendența suprarealismului. Apartenența poetului la grupul oniric nu putea decât să accentueze legitimitatea unei astfel de apartenențe, chiar dacă, așa cum s-a spus, procedeele suprarealiste erau valorificate, oarecum, în surdină, fără excese, ca strategii de camuflare a unui discurs melancolic și sentimental. Ion Negoițescu, comentând sentimentalismul indirect al acestei poezii, îl atribuie „mai degrabă lucrurilor dimprejur decât fiorului lăuntric”, și observă că exemplul suprarealismului i-a oferit poetului acea „libertate emotivă și expresivă necesară sondajelor speciale în zona de obscurități a sufletului uman”.

Poezia lui Virgil Mazilescu se legitimează, înainte de toate, prin ermetismul ei, prin încifrarea sensurilor, care, pentru a putea fi înțelese, presupun un anumit efort hermeneutic. Există, totuși, între poemele de început, și texte ce se remarcă prin limpezime imagistică, prin acuratețe semantică, prin cursivitate a ideii lirice: „te rog beatrice să ne întâlnim/ te rog și n-ar trebui să te rog/ mâine seară în steaua vega/ îmbrăcat cu o haină albă simplă ușoară/ fără cravată fără sa-mi amintesc/ versuri sau alte lucruri frumoase din naștere/ simplu pe măsura hainei mele/ voi coborî din tramvaiul 709/ cu o flacăra la butoniera/ cu un pui de șopârla în palma/ să mă poți recunoaște imediat/ te rog beatrice te rog beatrice te rog/ la ce ora omeneasca vei vrea/ mâine seara în steaua vega”.

Poetul, cu o existență tragică, a publicat relativ puțin. Debutul editorial s-a produs în 1968, cu *Versuri*. În 1970 publică *Fragmente din regiunea de odinioară* (poeme în proză), în

1979 e publicat volumul antologic *Va fi liniște va fi seară*, cuprinzând numeroase poeme inedite, iar în 1983 este editat volumul *Guillaume poetul și administratorul*. Poezie ce trăiește, cum observa Ilie Constantin, parcă în afara cuvintelor, desprinzându-se de ele, alimentând energiile poemului din tensiunea greu de disociat a tăcerii și rostirii, lirica lui Mazilescu a fost percepută în diferite moduri de critica literară. O parte a critici a socotit că Mazilescu este un „poet de limbaj”, elaborat, rafinat, atras de artificiu, nu cu scopul exacerbării retorice a limbajului, ci, din contră, pentru configurarea unui minimalism poetic, prin distorsiuni sintactice, blăncuri, omisiuni, întreruperi etc. ce au rolul de a revela o insolită suplimentară a limbajului poetic. Eugen Negrici caracteriza lirica lui Mazilescu printr-o formulă fericită: „o stilistică a eschivei”.

Virgil Mazilescu trebuie privit, însă, nu doar ca un poet al limbajului, oricât de încifrat, ci și ca un poet al ființei, cu un discurs liric ce are o miză clar ontologică, dispusă chiar într-un registru neoexpresionist, un discurs ce încorporează în sine „«marile teme» ale modernității: moartea, nebunia, suferința, Poezia cu majusculă” și care percepe „mistica poeziei ca instrument de mântuire, gravitatea rostirii” (Mircea Cărtărescu). În versurile lui Virgil Mazilescu se contopesc, până la indistinție, atitudini lirice diverse, de la recursul la acoladele ludicului, imaginarului și ale oniricului scepticist, până la reflexele cotidianului (câte sunt), ori ale autoreflexării și jocului intertextual, sau la dinamica unei percepții metafizice asupra lucrurilor.

Virgil Mazilescu este un poet a cărui postură imaginativă e edificată la intersecția viziunii neomoderniste cu cea postmodernistă, viziuni ce se regăsesc, de altfel, în doze diferite în multe dintre poemele din ultimul volum, *Guillaume poetul și administratorul*. Încă în 1984, Al. Cistelean sintetiza, într-un text publicat în revista „Ateneu”, *Realitatea socială și tinerii scriitori*, trăsăturile esențiale ale celor două paradigme lirice: „Notele comune ale ultimei generații nu sînt, însă, nici mai multe, nici mai supărătoare și nici mai pregnante decît ale generației '60. Sînt doar altele: acolo jubilația și senzorialitatea, aici – decepția și cerebralitatea; de o parte incantația și declamația, de cealaltă prozaismul și ironia; în locul angajării convenționale, sarcasmul neconvențional; cei dintîi s-au lăsat duși de apele existenței ce le promitea armonia, cei din urmă s-au oprit la bariera morală a lumii și avînd în față dizarmonia dramatică. Pentru unii, limbajul avea acces direct la grație, pentru ceilalți el trebuie scos din infern și dus prin purgatoriu pentru a ajunge la lumina paradisiacă. În vreme ce energia unora se deschidea spre viitor, a celorlalți se răsfrîngea spre prezent. Amanți ai viziunii, cei dintîi, victime ale meditației – ceilalți. În vreme ce unii sînt niște răsfățați ai limbii, ceilalți sînt niște truditari ai limbajului. Unora le zîmbea dulce iluzia, celorlalți le rînjește dezamăgirea; pentru unii poemul era un spațiu candid, pentru ceilalți – un spațiu maculat”. Între iluzie și dezamăgire, între candoare și maculare, între decepție și cerebralitate se joacă, în fond, și destinul poetic al lui Virgil Mazilescu, adept al elipsei, al retransării și minimalismului, poet care evită confesiunea dezlănată sau anecdotică nerelevantă, pentru a se îndrepta înspre o poetică a gratuității, ludicului și concentrării, ce conduce imaginarul oniric spre austeritate, frazare sceptică și abulie.

Gheorghe Grigurcu observă, cu îndreptățire, că poezia lui Mazilescu poate fi comentată mai ales în grilă suprarealistă, prin suspendarea logicii cotidianului și beneficiile oniricului, ale imaginarului nocturn, prin haloul de transcendent ce coboară adesea asupra textului sau prin jocul intermitent al instanțelor temporale, supuse unui proces de impersonalizare. Grigurcu reproșează acestei poezii un „cinism” exagerat și „divagații de gust îndoielnic”, comparându-l pe poet cu alte structuri lirice afine, de tipul Ion Vinea, Gellu Naum, Nichita Stănescu. Gheorghe Grigurcu consideră că Virgil Mazilescu „rămâne prin melodramatismul său obscur, lucrat cu o îndârjire ce i-a eliminat în bună parte confuzia și, mai presus, ca un personaj memorabil al boemei noastre literare”. În același timp, Cornel Regman observă un exces de încifrare, o tentație (minimalistă, am zice noi) a parabolei, concluzionând că, în cadrul poemelor lui Mazilescu, „mișcarea favorită este cea esopică”.

Pentru Lucian Raicu, în schimb, forța fascinatorie a poemelor lui Mazilescu rezultă din capacitatea de a reda un contur familiar insolitului: „Poemele acestea au strania putere de a se impune, de a deveni *familiale* în toate detaliile lor aparent hazardate, încât după ce le-ai parcurs de două sau de trei ori le regăsești încadrate într-un contur de intimitate cordială chiar și atunci, și mai ales atunci, când vorbesc despre lucruri întru totul neîmbietoare, despre (să zicem) moarte”. Interesantă este și opinia critică formulată de Valeriu Cristea, conform căreia „o ciudată *comuniune* se realizează aici pe deasupra *comunicării*, dincolo de sensul imediat, care poate scăpa, al cuvintelor înlănțuite adesea într-o frazare ininteligibilă”.

Criticul Al. Cistelean crede că nu se poate vorbi, în poezia lui Mazilescu, de o originalitate frapantă, semnificativă fiind, mai degrabă, retorica ironiei, „al cărei precipitat - angoasa - pare o achiziție involuntară”, dar și o poetică a omisiunii, prin care comunicarea poetică este pusă în dificultate, iar afectele sunt camuflate, poezia funcționând printr-o „inginerie ironică a confesiunii”, configurându-se o „nouă linie tehnologică de asamblare a unor substructuri” ale poeziei, cu „o producție în regim depresiv-convențional și înclinat spre gratuitate”. Criticul concluzionează, considerând, pe bună dreptate, că Virgil Mazilescu a ilustrat cu strălucire poezia de atmosferă. Desigur, o atmosferă minimalistă, estompată, a epurei și retranșării. Al. Cistelean constată și radicalizarea gradată a dramatismului liric, cu o amplificare a mizei existențiale, „reveria blazată”, tipic mazilesciană, derulându-se „pe liniile unui scenariu al extincției în care patetismul e imanent sugestivității”. Criticul consideră, nu fără îndreptățire, că „poemele lui Virgil Mazilescu sunt o capcană: ele vorbesc despre disperare și spaimă, despre alienare și moarte cu afectată plictiseală și dezinteres, cu sarcasm și oboseală, într-o aparență familiară și colocvială. Cu asemenea șoșele și momele el își ademenește cititorul la marginea prăpastiei, lăsându-l acolo în pragul vertijului”.

Autorul unei monografii consacrate lui Virgil Mazilescu, Ion Buzera privește această poezie din unghiul contralimbajului pe care ea îl reprezintă și întrupează, în contextul lirismului românesc postbelic: „pe cât de neputincios pare poetul în a-și exercita funcțiunea, pe atât de vital, de dur, de încrâncenat chiar devine el când resimte nevoia

inventării unor «contralimbaje», a unor debușee în fond care se vor plia la rigoare pe fluxul însuși al poemului. Energiile reprimite își găsesc un canal de «salvare» în materialul lingvistic, devenit obiect al unei torsiuni greu de imaginat în alte condiții”. Pentru Ion Buzera particularitățile esențiale ale liricii lui Mazilescu sunt: sintaxa insolită, prezența unei „povești” subtextuale, tentația fragmentarismului discursului poetic, apelul la fluxul retroactiv al imaginarului, vizionarismul, epicizarea poemului, mixajul afectiv, predispoziția spre autocomentariu, „dezumanizarea” eului liric, coincidența contrariilor, glisările, contorsiunile și dislocările semantice, posibilitatea unei lecturi plurale etc. În fapt, criticul are dreptate să considere că „poezia lui Virgil Mazilescu este, nu de puține ori, un afront adus inteligenței interpretative, un «atac subtil» la adresa prejudecăților ei”.

Pe de altă parte, plasarea lui Virgil Mazilescu în sfera de acțiune, de scriitură și de estetică a onirismului poate fi acceptată atât prin prisma unor afinități spirituale sau a unor prietenii literare (cu Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov sau Daniel Turcea), cât și din perspectiva unor constante ale scriiturii/ viziunii. E drept că, într-un interviu din 1993, Dumitru Țepeneag se arată destul de reticent față de ideea omogenității mișcării onirice, constatând numeroase intruziuni, reverberații, imixtiuni ce pigmentează cu o paradoxală diversitate această orientare poetică: „În ultima vreme, îmi place să mă gândesc la onirism ca la o piațetă traversată de mai multe persoane care vin din direcții diferite și se îndreaptă care încotro. Se poate spune că Dimov e cel mai oniric dintre noi, pentru că opera lui ilustrează cel mai bine și onirismul «în general» (fie el de tip romantic sau suprarealist), dar și onirismul pe care eu, teoretician cu căluș la gură, încercam să-l inventez în anii aceia, anticipând, într-o oarecare măsură, ceea ce s-a numit mai târziu textualism”.

În fond, estetica onirică se bazează pe o asumare lucidă a visului, prin care ea se detașează ferm de *visul romantic*, irațional, sau de suprarealism, care cultivă, cum știm, dicteul automat. Imaginarul oniric este așadar, mereu controlat în virtutea unui asiduu și permanent apel la rigoare și raționalitate, opunându-se metaforicului și epicului, cum arată într-un text programatic chiar Dumitru Țepeneag: „Oniricul, văzut categorial (deci la un mod ideal) se opune liricului și metaforicului, dar și epicului bazat pe legea cauzalității. Literatura onirică e o literatură a spațiului și a timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omoloagă, ci analoagă lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei, chiar dacă și alege drept criteriu un fenomen irațional. Și, în orice caz, literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități”.

Pe de altă parte, contrazicerea cauzalității, repudierea metaforei sau accentuarea rolului dinamicii vizualității, prin care timpul și spațiul pot să-și submineze autonomia, construindu-și o ambivalență benefică, reprezintă alte particularități ale onirismului, ce se regăsesc, cu o pondere variabilă, în poezia lui Mazilescu. Dedublarea eului este, adesea, însoțită sau chiar accentuată de o ambiguitate programatică, prin care coborârile inițiatice în infernul subconștientului sunt notate cu precizie, percepția vizuală halucinantă rezultând dintr-o operație de cizelare, de decopertare a sensului, sau prin subtile, rafinate și sceptice decupaje ale emoțiilor.

Compunerea și descompunerea textului, revelațiile unui eu scindat, expunerea lucidă a fantasmelor unui subconștient supliciat, toate acestea se întretaie cu un foarte acut sentiment al eșecului, al înfrângerii, al regretului, precum în poemul *credeam că între o sabie și cealaltă vor crește turme de porci*: „credeam că între o sabie și cealaltă vor crește turme de porci / va înflori liliacul // eu cu propozițiile altor popoare aici pe masă / tu cu mâini mai bătrîne într-un sac din piele de animal / eu nu și nu când noaptea coboară / și stai tu la o masă de brad spionându-ți ceasul câtă hoție-ngrămădită în colțuri comerț: / pe mine mie însumi cu mare preț m-aș vinde / sînt o înfrîngere pe roți: // regret care surîde (regret pentru cine) / și tu a mea casă care te-ai îngărașat / ca un trandafir (aș putea chiar să te mănînc) / sticla din creierii arhitecților (sîntem prieteni) // dar printre marile roți ale timpului / și printre marile roți ale timpului”. La fel, sentimentul revoltei care se întâlnește cu starea de dezgust („ei au lumea lor și lumea asta a lor îmi face greață / și chiar cu o cutie goală de conserve în gură sînt gata să urlu / și chiar cu o bombă în măduva șirei spinării sînt gata să urlu / că au lumea lor și că lumea asta a lor îmi face greață”). Starea de disperare, de nefericire acuta este uneori transcrisă în imagini ale carnalului, ale închiderii și ale lamentației sceptice: „am băut din sîngele ei și mi s-a părut că e bun / am mîncat din carnea ei și mi s-a părut că e bună / dar mă întreb și astăzi cine este ea la urma urmei / și de ce a trebuit să beau tocmai din sîngele ei / și să mănînc din carnea ei – și uneori îmi aduc aminte / «deschid ușa asta la care bat plîngînd»”. Indiferentă la înfiorările confesiunii sau la tensiunile anecdotice ale biografiei, poezia lui Virgil Mazilescu este o diagramă a indeciziei existențiale, a ezitării între contrarii, între viață și text, între vis și realitate.

Desolemnizarea limbajului, înclinația spre frondă, tentația minimalismului expresiv și imageriile onirice pot fi întâlnite în majoritatea poemelor lui Virgil Mazilescu. Ilustrativ pentru aceste trăsături ale discursului liric mi se pare poemul *cronică*: „Iată, de pildă, cum dintr-un tablou vag alegoric se degajă o neliniștitoare senzație de profunzime, de gravitate și urgență: pe unde plutiră cetății vâslește și lacrima / ochiului nostru care este al doisprezecelea / iar dincolo (tânără tânără) o pisică a norilor / pipăie ghiozdanul penarul și călimara / din ghiozdan - în drumul spre școală / drum de frunză veche noapte bună // noapte bună aici șezum și plânsem / și dacă unei patrii imaculate / pasărea i-a spus din când în când la revedere // de ce trebuie să ne oprim tocmai noi / și brusc să ne înălțăm la cer // cu oboseală multă, cu oboseala din cenușa / acelei industriei dintre cuvinte // pe unde plutiră cetății ar mai fi oare posibilă / întoarcerea absenței în ambalaje (inimă ochi) de aur” (*cronică*).

Există, în opera lui Mazilescu, o sumă de poeme care se încadrează în acea tentație a literaturii „esopice”, de care vorbea Laurențiu Ulici, poeme caracterizate prin tensiunea imagisticii, tentația parabolei, sugestia protestului: „asocierea frigului cu întunericul este o operă măreață - și în asemenea condiții / ce caută ce mai caută vorbele mici și grase pe câmpul de luptă ce caută / purceii mici și grași în cocina din trecutul fiecărei existențe // și sub degetele mele fragile părul celui care afirmă ritos că asocierea / frigului cu întunericul constituie o operă într-adevăr măreață // dorești tu cumva să-mi mângâi fruntea vrei tu să îngân repede un marș războinic / o guillaume! apune și soarele mi-a fost

dragă ziua de ieri / se încheie și veacul - ziua de ieri mi-a fost dragă” (*margareta îl înțelege într-o foarte mică măsură pe guillaume*).

Ermetismul lui Mazilescu transpare din versuri în care cuvintele, provenind din registre semantice îndepărtate, se caută unele pe altele, sub spectrul unor înrudiri insolite, a unor analogii relevante sau corespondențe neașteptate („are cineva dintre dumneavoastră vreun sânge/ singurătatea se înalță lângă poduri/ ca un avion al sufletului nostru celui mai metalic/ atât vă întreabă fratele meu și nimic mai mult/ și nimeni/ nu se îngrozește se aud apele orbind/ și atâtea perechi de buze rătăcite prin coșurile/ gunoierilor domnișoară elevă/ domnișoară studentă/ o! moarte însământată/ singurătatea se înalță lângă poduri/ oboseala cu lumânarea ei” (*Va fi liniște, va fi seară*).

Sentimentele relevante ce se degajă din poeme sunt: indiferența, scepticismul, resemnarea, stări sufletești care sunt la antipodul atitudinilor afective ale optzeciștilor, transpunând, de fapt, grafica onirică într-o substanță emotivă abulică, nediferențiată, incoloră și inodoră: „și după ce am inventat poezia într-o încăpere/ clandestină din adâncul pământurilor sterpe – curajul și/ puterea omenească s-au topit ca aburul// și altceva în afară de faptul că m-am născut și că/ trăiesc și că probabil voi muri cutremurându-mă (ceea ce/ de altfel am vrut să vă spun și acum doi ani și acum trei ani/ de zile) deocamdată vai nu pot spune”.

Virgil Mazilescu a fost un poet de o discreție desăvârșită. A spus puține despre poezia altora și aproape deloc despre propria lui poezie. De altfel, într-un poem din volumul *Va fi liniște va fi seară*, întâlnim și o sugestivă po(i)etică implicită a lui Virgil Mazilescu, o proiecție simbolică a unei poezii ce îmbină cu abilitate tranzitivitatea și reflexivitatea: „și altceva în afară de faptul că m-am născut și că trăiesc și că probabil voi muri cutremurându-mă (ceea ce de altfel am vrut să spun și acum 2 ani și acum 3 ani de zile) deocamdată vai nu pot spune”. Doar un lucru ar mai fi de precizat, care nici măcar nu ar mai trebui demonstrat, într-atât sunt aceste versuri de exponențiale pentru ideea de conștiință impecabilă a poeticității: Virgil Mazilescu a fost unul dintre puținii poeți care au ilustrat cu strălucire și tragism ideea de libertate a poeziei și gândirii poetice, într-un moment în care libertatea era confiscată și batjocorită. A fost un poet al visului sceptic, lucid și deziluzionat, într-o țară în care imaginarul însuși era abolit și anihilat de o realitate meschină.

Bibliografie critică selectivă

- Bodiu, Andrei, *Direcția optzeci în poezia română I*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000;
Buciu, Marian Victor, *Țepeneag. Între onirism, textualism, postmodernism*, Editura Aius, Craiova, 1998;
Buzera, Ion, *Virgil Mazilescu*. Monografie, Editura Aula, Brașov, 2000;
Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999;
Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002;

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
Moceanu, Ovidiu, *Visul și literatura*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999;
Mușina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Brașov, 2004;
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008
Perian, Gheorghe, *Scriitori postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996;
Pop, Ion, *Viațași texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001;
Țepeneag, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat* (Interviuri), ed. îngrijită de N. Barna, Editura Allfa, București, 2000
Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană. I – Promoția '70*, Editura Eminescu, 1995.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

JEAN BURGOS. A VEDEA *ALTCEVA* ȘI *ALTMINTERI*
Jean Burgos. To See Something Else and Otherwise

Dorin ȘTEFĂNESCU¹

Abstract

The paper discusses the way in which Jean Burgos understands the status of the poetic image. Firstly, the image shows *something else* that is given in the common world, a new apparition as a distance concerning both the exterior worldly phenomena and the poetic ones met in other texts. It is the phenomenon of the unique image, not the exclusive one, but the singular one, a *much more* that helps us to see further. Secondly, in order to perceive truly, the comprehension must see *otherwise*. The image opens a new horizon, a changed perspective; it becomes available to other, unknown dimensions. That means that these two aspects of deviation, that of the representation and that of the reference, are a legitimate foundation of the so called poetics of the image.

Keywords: *Jean Burgos, image, poetics, phenomenology of the unapparent.*

Imaginea ne dă de văzut și de înțeles, propunând, odată cu apariția ei în vedere, un sens ce aparține unei lumi aparte, pe care o luminează încă din momentul în care ea se ivește și definește reliefurile textului poetic. Prin aceasta imaginea nu își epuizează însă resursele, căci, dacă ea dă de văzut, nu se dă pe sine vederii decât în aparență. „Imaginea fascinează”, spune J. Burgos, dar fascinația pe care o exercită nu stă atât în apariția ei vizibilă cât mai cu seamă în ceea ce face să transpară. „Nu imaginea aluzivă, trimițând la o percepție, la o gândire sau la o reverie deja constituită (...); ci imaginea adevărată, expresie a unei realități nicicând trăite până atunci, netrimițând la nimic anume anterior ei înseși și creatoare a unei ființe de limbaj ce se adaugă realității și făurește un sens”.² Adevărata imagine nu *este* realitatea, cu toate că e reală; ea aduce realitatea la expresie, o exprimă în noutatea ei absolută, o arată așa cum niciodată nu a fost văzută. Noua expresie este, prin urmare, imprezibilul unei trăiri aurorale, cu atât mai mult cu cât ceea ce ea aduce la vedere nu are trecut, nu desemnează evocativ vreo experiență prealabilă.³ Imaginea se constituie în momentul în care ea face să se vadă, iar facerea aceasta în stofta vizibilului creează o ființă de limbaj, cuvântul în care ea se vede și se rostește, se spune așa cum se vede. Reală în irealitatea în care se instituie, irealizând mai degrabă realitatea perceptibilă, imaginea apare odată cu sensul pe care îl făurește. Ceea ce începe să semnifice, în cuvintele unui poem, se rostește cu imagine cu tot, arată ceea ce spune, dar – precizăm – nu se „adaugă” propriu-zis realității, ci o derealizează făcând-o mai locuibilă și chiar mai

¹Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tirgu Mures.

² Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, Ed. Univers, București, 1988, p. 27.

³ Introducând în text „o dimensiune nouă”, „imaginea ne face să ieșim direct din enunț și ne proiectează dincolo de gândire, dincolo de ceea ce exista deja într-un fel oarecare” (*ibidem*, pp. 95, 92-93). Ea nu enunță altceva decât arată, dar ceea ce arată se vede drept *altceva* în raport cu ceva existent, „se constituie ca totalitate a propriei enunțări, iar realitatea sa (...) se impune global în deplina ei noutate” (*ibidem*, p. 100). Funcție care „o situează la începuturi și o poartă dincolo de ceea ce enunță” (*ibidem*, p. 104), ca element viu dat trăirii pure, non-enunțabile, adică înțelegerii și vederii în care apare o nouă lumină.

adevărată, îmbogățind-o cu noi valențe expresive, cele ale unui Deschis în care ea dobândește adâncime, verticalitate, o altă perspectivă.⁴

Densitatea pe care o primește realitatea o deschide vederii, apertură prin care își face apariția un ne(mai)văzut, ceva care – punându-se ca diferență – cere să fie văzut într-un mod diferit decât vedem îndeobște lucruri ale lumii cunoscute. Imaginea dă de văzut *altceva* și *altminteri*. Pe de o parte, „ea dă de văzut altceva, în măsura în care nu trimte la un deja-văzut sau la un deja-gândit, câtă vreme tot ceea ce o precedă în text a pregătit-o și a făcut-o necesară. Cuvântul începe să spună mai mult decât spunea la început, mai mult decât ceea ce avea intenția să spună”.⁵ Acest alt-ceva care se pune în vedere nu numai că nu se referă la nimic concret din cuprinsul faptului-de-a-fi al lumii, dar nici nu reprezintă vreun dat obiectiv, în apariția sa sensibilă sau inteligibilă.⁶ E altceva decât ne-a fost dat să vedem vreodată, o nouă apariție care nu ia distanță doar în raport cu fenomenele mundane exterioare, ci și cu cele poetice întâlnite în alte texte. E fenomenul imaginii unice, ireductibil la orice dat care îl transcende. Unicul nu e aici exclusivul ci singularul, promontoriul unui *mai mult* care ne face să înaintăm în necunoscut, să vedem mai departe. Dacă apariția sa este pregătită, anticipată de tot ce a fost spus în text, este pentru că ea nu apare ca noutate absolută decât în situl germinativ care îi este propriu, pe care ea însăși îl generează, într-un cuprins care îi adăpostește și îi garantează ivirea. În chiar apariția ei în vizibil, materia cuvântului strălucește, spune mai mult decât i-ar înlesni-o funcția pragmatică, abia acum *începe* să spună. Spune însă fără intenție, ca și cum i-ar fi *dat* să spună nespusul care se vede. Nu se vede *că* spune, ci doar *ce* spune, somată să o facă în urgența rostirii. Ceva *cere* să iasă la vedere, solicită mai mult, se pune ca excedent al donației de sine, dar în economia unui deficit intențional. Astfel încât non-intenționalitatea spunerii nu înseamnă o derogare de la actul prin care sensul dă de înțeles, o diminuare a puterii de semnificare. Dimpotrivă, este doar dezactivarea funcției retorice și, complementar, activarea celei poetice.⁷ Cuvântul

⁴ Realitatea „nonreală” a imaginii este „o realitate *diferită*” pe care ea o deschide „în însăși inima acestei plate realități exterioare” (*ibidem*, p. 99), „făcând desuetă orice reprezentare” (Jean Burgos, *Imaginar și creație*, Ed. Univers, București, 2003, p. 26). Imaginea nu este reprezentare, ci „prezentare” (*ibidem*, p. 46).

⁵ Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, ed. cit., p. 28.

⁶ „Imaginea adevărată încetează definitiv să mai fie cea simplă reprezentare mentală”, întorcând totodată spatele „tuturor referențelor din care porcede” (*ibidem*, pp. 100, 103).

⁷ În opoziție cu metafora care, în opinia lui J. Burgos (pe urmele lui Bachelard), nu reprezintă decât o imagine sărăcită, un compromis între rațiune și imaginație, căci ea „trimite întotdeauna la realități preexistente și se mulțumește în toate cazurile (...) să ofere iar, într-un fel nou, un deja-văzut sau un deja-trăit, un deja-știut, pe scurt, să mistifice” (*ibidem*, pp. 84, 85). Ar fi o imagine „provocată” de un trecut care o înlănțuie, „o expresie fabricată pe date vechi și, deci, o traducere” (*ibidem*, p. 86), ca atare dezontologizată și intențională (fără statut ontologic propriu tocmai pentru că depinde de intenția care o creează). Imaginea adevărată nu privește, așa cum face metafora, transferul către un corespondent figurat, schimbul dintre obiect și reflectarea lui, căutarea unui loc comun în care să se schimbe – să se intersecteze – între ele două realități diferite, ci se regăsește – dacă nu tocmai ea este cea care o instaurează – în „unirea imediată, chiar dacă aparent arbitrară, a unor forțe venite din două lumi diferite”, într-un surplus de realitate pe care metafora nu îl poate oferi. „O atare figură exprimă mai mult decât spune și, deci, face să explodeze barierele locului de întâlnire, acest pretins nod al metaforei în care s-ar realiza schimburile” (*ibidem*, p. 91). Trebuie totuși corelată această poziție cu cea a lui Paul Ricœur din *Metafora vie*, lucrare la care – în mod surprinzător – Burgos nu se referă, pe care am expus-o sumar, atât cât ne-a permis obiectul nostru de interes, într-un capitol anterior, ținând cont cu precădere de problema iconicității metaforice și de întreaga discuție legată de travaliul asemănării. Cf. și „La métaphore et le problème central de l’herméneutique”, în Paul Ricœur, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010, pp. 91-122. În ultimă instanță, această „« metaforică » fundamentală”, cum o numește Gadamer, aparține limbii înseși,

dilatată, lărgită cu noile sale semnificații, nu mai e cuvântul care își găsește locul în ordinea logică a unei izotopii a discursului. El spune și arată locul în care discursul e oprit, dislocat, deviat, întors în sine și adâncit, obligat să-și abandoneze orizontalitatea și să urmeze un parcurs vertical, în sus și în jos, să-și *creeze* propria densitate, volumul specific. Este distanța imaginală a unui altceva care apare brusc în vedere, dar care, în al doilea rând, se dă vederii altminteri. Acum imaginea arată locul unde ceva este posibil, în care altceva ia naștere pe neașteptate și se arată altfel. „Într-adevăr, prin chiar această devianță constant impusă, ea respinge de la bun început orice recunoaștere și pretinde o disponibilitate, o deschidere la noutate”.⁸ Dacă vederii i se dă *altceva* de văzut, pentru a vedea cu adevărat ea trebuie să vadă *altfel*. La fel cum nu putem recunoaște ceea ce niciodată nu am cunoscut, imaginea apare drept necunoscutul radical, de cunoscut abia în deschiderea în care atrage vederea.⁹ Urmând perspectiva deschisă de parcursul oblic, raza vederii deviază, își schimbă orizontul; nu mai captează obiecte în plasa vizibilului pe care o aruncă în lume, ci se lasă ea însăși captată – captivată, fascinată – de ce i se *pune* în vedere. Ea devine disponibilă de a vedea altfel, intră dibuind în necunoscut, descoperă pe cont propriu, se deschide imaginii. În fața poemului – în poem – suntem obligați să vedem altminteri, să asistăm „la o ivire treptată a unei realități ce instituie un nou raport al cuvintelor cu lucrurile și cere să fie trăită pentru prima oară”.¹⁰

Pornind de la această dublă devianță, a reprezentării și a referinței, ce are drept rezultat de-realizarea semnificării, putem vorbi în mod legitim de o *poetică a imaginii*. Ea nu are ambiția de a fi o teorie care să-i stabilească principiile, conceptele sau modul de funcționare a limbajului; se vrea mai ales o practică fundamentată pe un nou fel de a înțelege ceea ce imaginea dă de văzut. Este, prin urmare, o hermeneutică fenomenologică aplicată, miza ei fiind descrierea fenomenului de „îngroșare” („*épaisissement*”) a cuvântului-imagine. Dorind să asiste la vizibilul fulgurent al acestei afirmări, „ba chiar mai mult, să exploreze domeniul realității noi, deschis de acest fenomen de «îngroșare»”,¹¹ ea pătrunde în densitatea noii distanțe create, pentru a surprinde intuitiv (precomprehensiv, dar și preinterpretativ) ivirea imaginii în lumea cuvântului, locul în care ea iese la lumină din ascunsul inaparent. Mai mult, poetica imaginii examinează forma poetală în care semnificabilul se întrupează ca imagine, urmând calea posibilului însuși în care ființarea tinde spre ființă ca înspre împlinirea ei într-un început care îi definește forța creatoare.¹² Astfel că, „trimitând

metafora nefiind „decât varianta retorică a acestui principiu generator universal” (*Vérité et méthode*, Seuil, Paris, 1976, p. 282).

⁸ Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, ed. cit., p. 28.

⁹ Deschidere care descalifică orice încercare de „explicare” definitivă, „imposibilitatea totală de a-i conferi pentru totdeauna un sens fără a o reduce la stadiul de semn” (*ibidem*, p. 73), ceea ce cunoaștem în imagine fiind alteritatea plurisemnificată a posibilului. O alteritate dinamică ce plasează imaginea în act, adică în devenire, or tocmai acest dinamism „o împiedică să se închidă undeva, să se lase îngrădită într-un sens ce ar reduce-o la starea de semn și ar mumifica-o imediat” (*ibidem*, p. 93).

¹⁰ *Ibidem*, p. 29.

¹¹ *Ibidem*, p. 30.

¹² Situându-se „la răspântia a două lumi”, imaginea este în principal „un loc de instaurare, un punct de plecare” (*ibidem*, p. 103), dar în același timp un loc de trecere a inaparentului prin inter-mediul unei forme vizibile. Putem spune că imaginile „sunt « apariții - dispariții » și că nu capătă semnificații decât în chiar trecerea lor” (Jean Burgos, *Imaginar și creație*, ed. cit., p. 46), prin faptul că se lasă traversate de rostirea căreia îi dau strălucire.

fără încetare dincolo de ea însăși, imaginea elaborează o realitate sau contribuie la elaborarea unei alte realități decât a celei pe care se considera că o reprezintă limbajul”, ceea ce presupune „un alt fel de acces la opera poetică, urmând din interior unele dintre itinerariile ei și devenind, prin lectură, complicele propriei sale scriituri”.¹³

Burgos menționează însă câteva dificultăți ale acestei abordări, „primejdii reale” – cum le numește el – care ar duce la un așa-zis „impas” al poeziei imaginii. E vorba, în primul rând, de a considera primordială cutare imagine într-o operă, datorită indicelui ei de frecvență, ceea ce antrenează lăsarea în umbră a altor imagini care, tocmai ele, informează polyvalența celei apreciată drept fundamentală. Apoi, în al doilea rând, studierea imaginii în afara câmpului ei textual, desprinsă de rolul său funcțional în lăuntru textului, așa încât ea va fi denaturată, izolată de rețeaua tematică în care se ivește, dar și de realitatea de limbaj ce contribuie la modelarea ei dându-i sens.¹⁴ Niciuna însă din aceste obiecții nu atinge poezia imaginii ca *fenomenologie a inaparentului*. Aceasta nu e interesată de recurența unor imagini și nici de sensul pe care ele l-ar putea avea în izolare. Nu privilegiază aprioric nicio imagine în detrimentul altora, ci sesizează apariția tuturor în poemul pe care ele îl articulează și, într-un fel, îl creează. Subscriem la afirmația poeticianului care orientează abordarea imaginii spre încercarea de a vedea „dacă mecanismele creatoare ce îi aparțin de drept nu depind mai mult de forțele pe care ea le ascunde decât de substanța, elementară ori nu, la care trimite în funcțiile sale referențiale sau de forma pe care o împrumută în simplul joc al funcțiilor sale lingvistice”.¹⁵ Ne despărțim însă de el atunci când propune, în locul poeziei imaginii, o poezică a imaginarului, căci nu organizarea imaginilor după anumite legi ne interesează, nu o gramatică a limbajului poetic și nici ceea ce el numește o sintaxă a imaginarului.¹⁶ Nu privim imaginea prinsă „în diferite rețele și sisteme relaționale” care „să cuprindă global jaloanele și jocurile creatoare ale Imaginarului”.¹⁷ Obiectivul nostru este mai modest, dacă se poate spune așa, căci nu vizează să circumscrie analitic imaginea poetică și funcția sa la nivelul scriiturii imaginarului, și nici – cu atât mai puțin – să traseze liniile de forță ale unei teorii a cunoașterii, în apărarea unei doctrine despre adevăr, concepută ca propedeutică pentru ceea ce Karl Rahner numește o „teorie a imaginii” (*Abbildtheorie*). Nu are în vedere decât modul în care imaginea apare, ceea ce apare în forma apariției ca trup poetical încă nearticulat, fără acces la

¹³ Jean Burgos, *Pentru o poezică a imaginarului*, ed. cit., p. 30.

¹⁴ „Căci nu există imagine adevărată, adică pe deplin semnificantă, decât în lăuntru textului în care ea se ivește” (*ibidem*, p. 94).

¹⁵ *Ibidem*, p. 33.

¹⁶ Ne despărțim nu fără a ne exprima gratitudinea pentru amabilitatea cu care J. Burgos ne-a pus la dispoziție, în cursul unui scurt schimb epistolar care a avut loc cu mult timp în urmă (aprilie 1990), câteva din studiile sale asupra poeziei imaginarului: „Vers une poétique nouvelle”, *Apollinaire* en 1918, în *Connaissance du 20^e siècle*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1988; „La vie et le verbe selon Saint-Pol-Roux”, în *Europe*, mai 1988; „Louange de l’outré-dire”, în *Sud*, no. 77, Marseille, 1988; „Apollinaire ou le corps en pièces”, în *Recherches et travaux*, Bulletin No 36, Université Stendhal Grenoble III, 1989; și în special „La notion de motif dans les recherches sur l’imaginaire”, în Michel Vanhelleputte and Léon Somville, *Motifs in art and literature*. Proceedings of a Symposium held on the 8th of December 1984 at the Vrije Universiteit Brussel, Uitgeverij Peeters Leuven, în care sintetizează explorările sale, afirmând printre altele că poezia imaginarului nu e interesată de „constelațiile de imagini și de cerul fix pe care ele îl propun”, ci de rețelele – adevărate noduri ale imaginarului – care fac imagine, „înscriindu-se tocmai în schemele care animă și orientează textul”, generând o „sintaxă nouă, dincolo de căile discursului, sintaxă care doar ea lasă textul să vorbească în nume propriu” (pp. 37, 38).

¹⁷ Jean Burgos, *Pentru o poezică a imaginarului*, ed. cit., pp. 33, 34.

orizontul unor rețele imaginare.¹⁸ Este vorba de o imagine *in nuce*, de o infra-imagie sau un *imagem* în care transpare pentru o clipă semnificabilul originar, trece prin evanescența unei transparențe care voalează, arată ascunzând, pune în vedere un fond inaparent care răzbate prin structura diafană a acestui interval. Aici, în perspectiva Deschisului, imaginea e un *fenomen de substrat*; se ascunde la începutul propriei putințe de a fi, se șterge însă tocmai pentru a pune început, în vederea surplusului de realitate care definește epifania invizibilului în adâncul poemului, în intermediul translucid al unei originări.¹⁹

Bibliografie

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Ed. Univers, București, 1988

Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, Ed. Univers, București, 2003

Burgos, Jean, „La notion de motif dans les recherches sur l’imaginaire”, în Michel Vanhelleputte and Léon Somville, *Motifs in art and literature*. Proceedings of a Symposium held on the 8th of December 1984 at the Vrije Universiteit Brussel, Uitgeverij Peeters Leuven

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Seuil, Paris, 1976

Ricœur, Paul, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Ed. Trei, București, 1998

Ricœur, Paul, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010

¹⁸ Orizont în care de fapt imaginea dispare, se dizolvă în imaginarul pe care îl hrănește. Dar acest lucru se petrece – după Burgos – în situația imaginilor închise, insulare, pietrificate, când ele capătă un corp în care se închid ca în propriul lor spațiu, blocând posibilitatea unei creații mereu reînnoite. Imaginarul se actualizează cu prețul „condamnării la moarte a imaginii”; lucrând împotriva imaginii, el nu își păstrează vitalitatea decât distrugând-o, dezimaginandu-se (cf. Jean Burgos, *Imaginar și creație*, ed. cit., pp. 58-61). Or, până să se „închidă” în orizontul imaginarului și să-l închidă pe acesta în finitudinea unui spațiu delimitat, împiedicînd orice creație, imaginea e liberă să se deschidă spre ceea ce o face cu putință, să se lase traversată de semnificabilul căruia îi oferă un loc de trecere și de vizibilitate. Ea e astfel, într-adevăr, aleasă „să dispară imediat ce apare” (*ibidem*, p. 60), obiectul poeziei fenomenologice fiind tocmai – cum spune Paul Ricœur – „această dialectică a prezenței și absenței” care cuprinde „un potențial nedefinit de sens” (*Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Ed. Trei, București, 1998, p. 410), adică surprinderea acestei apariții pe pragul dispariției, scurta și, uneori, firava strălucire prin care imaginea dă semn că punerea în vedere a începutului *spune ceva*, semnifică și dă de văzut în ascuns, ex-pune invizibilul unui fond de posibilitate.

¹⁹ Până la un punct, obiectivul poeziei fenomenologice poate fi pus în lumina funcției *simbolice* a imaginii, căci ține de natura imaginii „să dezvăluie un sens ascuns care, fără ea, nu ar fi altminteri înțeles” (Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, ed. cit., p. 106). Ceea ce iese din ascundere nu este însă sensul contopit cu imaginea, pe care ea îl dezvăluie „ca pe o față ascunsă a ei înseși” (*ibidem*, p. 105). Semnificabilul inaparent ia trupul imaginii care îl manifestă în vizibil, imagine transparentă care îl voalează și îl devoalează totodată, dându-l vederii nu ca semnificat ce apare în simbolizantul concret, ci ca loc originar al manifestării, abia aici „cu adevărat epifanie, apariție și manifestare a unei realități autentice” (*ibidem*, p. 107). Cf. Jean Burgos, *Imaginar și creație*, ed. cit., p. 52.

CONCEPTUL DE ORIGINALITATE ÎN DOMENIUL CREAȚIEI ȘTIINȚIFICE

The Concept of Originality in the Domain of Scientific Creation

Mihaela Șt. RĂDULESCU¹

Abstract

This paper analyses the concept of originality in scientific works and highlights the particularities of scientific creative work, deontological obligations characteristic of research and creative scientific activity as well as the complexity and the difficulty of the process of writing scientific texts. Criteria of originality of a scientific work and a contextual analysis of the notion of novelty are also presented. In addition, the paper illustrates the peculiarities of originality in the scientific domain.

At the same time, the paper presents the various meanings attributed to the idea of originality of an intellectual creation by indicating that its main defining mark is the imprint of the author's personality and by elucidating, as much as possible, the complicated concept of personal imprint, which marks an original intellectual creation. The paper also shows that originality concerns *the form of expression* – the result of the author's intellectual formation, form of intelligence, education, imagination, sensitivity, critical thinking and creative potential. Originality involves the author's *personal vision*, too, illustrated by the choices made in producing his work, establishing its structure, that is, the expression, the organization and the systematization of the intellectual creation, and does not refer to its ideatic content, which is considered to be a common good, therefore a free good, which exempts ideas from legal protection.

Keywords: *originality, scientific creation, deontological obligations, imprint of the author's personality, plagiarism.*

Prezenta lucrare aspiră să contribuie la atenuarea asimetriei frapante dintre, pe de o parte, atenția periferică acordată până acum de cercetarea științifică temei originalității operei rezultate din creația intelectuală și, pe de altă parte, rolului ei central, de condiție a dobândirii protecției legale a drepturilor de autor al unei asemenea opere.

În cele ce urmează, vom prezenta diferite dimensiuni ale conceptului de originalitate în domeniul creației științifice, cu referire îndeosebi la cea universitară din domeniul umanist.

1. Conceptul de originalitate și protecția juridică a operelor de creație intelectuală

Conceptul de originalitate a suscitat, de-a lungul timpului, opinii și viziuni diferite, determinate de domeniul de apartenență – literar, artistic sau științific – al unei creații intelectuale, sub aspect juridic controversate fiind generate de legislația în domeniul proprietății intelectuale, neunitară pe plan internațional.

Astfel, așa cum arată H el ene Maurel-Indart (2011: 231), stabilind diferen ele între reglementările privind dreptul de autor din Fran a și sistemul de *copyright* din Anglia și Statele Unite, „ n timp ce în dreptul francez originalitatea este o no iune subiectivă, corelată cu amprenta personală a autorului, *copyright-ul* consideră o operă ca fiind originală atunci c nd nu este copiată din altă operă, chiar dacă este banală sau mediocră”.

Deși originalitatea constituie, în legislația română privind dreptul de autor și

¹Professor PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest, Department of Foreign Languages and Communication.

drepturile conexe (Legea nr. 8/1996), o condiție esențială pentru protecția juridică a unei opere, acest concept nu este definit, ci doar evocat de lege.

Astfel, Legea nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe prevede în capitolul III, art. 7, pct. a) și b):

Constituie obiect al dreptului de autor operele originale de creație intelectuală în domeniul literar, artistic sau științific, oricare ar fi modalitatea de creație, modul sau forma concretă de exprimare și independent de valoarea și destinația lor, cum sunt:

- a) scrierile literare și publicistice, conferințele, predicile, pledoariile, prelegerile și orice alte opere scrise sau orale, precum și programele pentru calculator;
- b) operele științifice, scrise sau orale, cum ar fi comunicările, studiile, cursurile universitare, manualele școlare, proiectele și documentațiile științifice.

În schimb, conform aceleași legi, nr. 8/1996, capitolul III, art. 9, alin. 1, lit. a):

nu pot beneficia de protecția legală a dreptului de autor următoarele: ideile, teoriile, conceptele, descoperirile științifice, procedeele, metodele de funcționare sau conceptele matematice ca atare și invențiile, conținute într-o operă, oricare ar fi modul de preluare, de scriere, de explicare sau de exprimare.

Pentru a beneficia de protecție în cadrul legii dreptului de autor, majoritatea specialiștilor români în proprietate intelectuală² consideră că o operă „trebuie să fie originală, să îmbrace o formă concretă de exprimare și să fie susceptibilă de a fi adusă la cunoștința publicului”, cum arată Ciprian Raul Romișan (2007b:86-87).

Se cuvine precizat că elaborarea unei opere intelectuale originale presupune un *efort intelectual creativ* al autorului ei, concretizat în *forma* creației sale, având un caracter unic, dat de *expresie*, care conferă originalitate operei față de restul operelor preexistente.

Așadar, originalitatea privește forma de expresie și structura operei – redarea, organizarea, sistematizarea creației intelectuale și nu conținutul ei ideatic, care este socotit a fi bun comun, deci de liberă circulație. Ideile constituie doar materia primă, în timp ce creație înseamnă transpunerea lor în operă, operație lungă și grea. Referitor la această activitate complexă, Ion Moraru (1995: 88) arată că „ideile se cer strunite, disciplinate, verificate, șlefuite, nuanțate, ordonate după rigorile și prin mijloacele proprii fiecărui creator... Ideea se modelează, se îmbogățește, se aprofundează și se redimensionează continuu, în și prin activitatea de transpunere a ei în operă”. Se cuvine adăugat că, pe lângă numeroase calități intelectuale și cunoștințe specifice fiecărui gen de creație, munca

²Yolanda Eminescu, *Dreptul de autor, Legea nr. 8 din 14 martie 1996, comentată*, Editura Lumina Lex, București, 1997, pp. 76-77; Viorel Roș, *Dreptul proprietății intelectuale*, Editura Global Lex, București, 2001, p. 79; Viorel Roș, Dragoș Bogdan, Octavia Spineanu Matei, *Dreptul de autor și drepturile conexe*, Editura All Beck, București, 2005, p. 98; Aurelian Ionașcu, Nicolae Comșa, Mircea Mureșan, *Dreptul de autor în R.S.R.*, Editura Academiei, București, 1969, pp. 76-79; Constantin Stătescu, *Drept civil. Contractul de transport. Drepturile de creație intelectuală. Succesiunile*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, pp. 58-59; Olimpiu Crauciuc, *Dreptul proprietății intelectuale. Dreptul proprietății industriale*, Editura Era, București, 2000, p. 28; Dumitru Ogășanu, *Dreptul proprietății intelectuale*, Editura Universității din Oradea, 2002, pp. 14-15 - citați de Ciprian Raul Romișan(2007b:86-87).

intelectuală creativă presupune și un efort, care poate fi mult timp neproductiv, sursă de descurajări și de reîncercări.

Consecința esențială a activității intelectuale creative care a generat un rezultat intelectual original este dobândirea protecției legale și, implicit, a drepturilor de autor – patrimoniale și morale.

Așadar, esența acordării protecției legale operelor de creație intelectuală și, implicit, autorilor lor, prin conferirea de drepturi de autor este în strânsă corelație cu *procesul de creație* în sine și cu originalitatea *expresiei* operei create, ca rezultat al *efortului intelectual creativ*.

Alte categorii de opere protejate în cadrul dreptului de autor sunt enumerate în capitolul III, art. 8 din Legea nr. 8/1996:

Fără a prejudicia drepturile autorilor operei originale, constituie, de asemenea, obiect al dreptului de autor operele derivate care au fost create plecând de la una sau mai multe opere preexistente, și anume:

- a) traducerile, adaptările, adnotările, lucrările documentare, aranjamentele muzicale și orice alte transformări ale unei opere literare, artistice sau științifice care reprezintă o muncă intelectuală de creație;
- b) culegerile de opere literare, artistice sau științifice, cum ar fi: enciclopediile și antologiile, colecțiile sau compilațiile de materiale sau date, protejate ori nu, inclusiv bazele de date, care, prin alegerea sau dispunerea materialului, constituie creații intelectuale.

În schimb, nu pot beneficia de protecția legală a dreptului de autor, conform art. 9 pct. b) din aceeași lege, *textele oficiale* de natura politică, legislativă, administrativă, judiciară și *traducerile oficiale* ale acestora.

2. Particularități ale muncii de creație științifică

2.1. Parcurgerea riguroasă a numeroase etape

Respectând principiile fundamentale ale cercetării științifice, munca de creație științifică are particularitățile ei și necesită, în general, un îndelungat efort de gândire, care implică rigoare și disciplină intelectuală severă. Astfel, procesul de creație a unei lucrări științifice presupune utilizarea unei metodologii, documentare temeinică, muncă de analiză, comparare, ierarhizare, construire de ipoteze și de demonstrații, tratare de date, referențierea surselor selectate etc.

În consecință, elaborarea oricărei lucrări științifice – fie ea lucrare de licență, disertație, teză de doctorat sau carte – necesită parcurgerea a numeroase etape care presupun o îndelungată reflecție asupra tematicii și conceperii lucrării, alcătuire de planuri, activitate intensă de cercetare documentară, ce însumează o muncă de căutare și selectare bibliografică, precum și numeroase lecturi și evaluări ale acestora, ca și activitate de redactare, cercetări de completare, noi redactări, corectare și perfecționare a textului lucrării și revizuirea lui sub toate aspectele pentru a transforma lucrarea în produs finit, redactare definitivă, stabilirea listelor finale, elaborarea anexelor, autoevaluarea lucrării, pregătirea susținerii sau a publicării ei.

Cercetări de psihologia creației au pus în evidență importanța parcurgerii unei etape intermediare, între documentare și redactare – anume reflecția asupra materialului „de construcție” disponibil, etapă care corespunde în euristică așa-numitei „incubații” a ideilor noi. Acestei reflecții, care se realizează, evident, și în cursul lecturii surselor, este recomandabil să i se rezerve un timp și după lectura lor, pentru a permite o prelungire și o aprofundare a analizei lor printr-un fel de inerție a gândirii aflată în mișcare. Un asemenea proces de reflecție, de incubație, de maturizare a ideilor este productiv numai dacă, după ce creierul cercetătorului este „îmbibat”, chiar „saturat” cu ideile subiectului său, este lăsat să le tatoneze fără reguli, fără constrângeri, în cadrul unor peregrinări ale gândirii care se pot desfășura spontan în cursul oricăror activități, fie ele și de aparentă sau de reală destindere. Este, așadar, vorba de un fel de „gestație intelectuală” a cărei durată va fi mai mult decât compensată prin ușurința care se dobândește în redactare. Finalitatea acestei reflecții este conturarea tezelor și a argumentelor *pro* și *contra* lor.

2.2. Exigențe ale muncii de creație științifică

Pe lângă cunoașterea unor metode și a unor tehnici de muncă științifică, efortul de creație științifică presupune și, totodată, determină calități intelectuale și morale specifice. Astfel, în intenția de a configura conceptul și modelul personalității creatoare, o echipă de psihologi alcătuită din M. Bejat, M. Roco și I. Moraru a alcătuit un inventar care cuprinde 64 de factori de personalitate și ambientali implicați în creație și creativitate, dintre care menționăm: inteligența superioară, mediul prielnic, înclinația de a munci din greu, capacitatea de efort, tenacitate, capacitatea de concentrare îndelungată asupra unui lucru (adică atenție stabilă, nu fluctuantă), flexibilitatea gândirii, spirit interogativ-investigativ, inițiativă, preferință pentru gândire abstractă, capacitate asociativ-combinatorie mare, spirit critic (Ion Moraru, 1995: 326-328), rigoare, spirit de sinteză etc. Probitatea intelectuală, respectul pentru adevăr, pentru ceea ce este evident și deschiderea la toate ideile și opiniile sunt, de asemenea, atribute tipice ale unui adevărat cercetător științific.

Înșușirea unui *stil științific* – clar, precis, sobru, neutru, lipsit de judecăți definitive care, desființând dreptul de apel, cad în afara științei, ținând de dogmatism – constituie o altă specificitate a muncii științifice. Folosirea unui limbaj *explicit, riguros*, dens, logic, cu semnificații univoce și sensuri clare, precise, constituie de asemenea, exigențe ale scrierii științifice, diferențiind-o de ambiguitatea, plurivocitatea și deschiderea semantică proprii altor tipuri de limbaj, precum cel literar, de exemplu.

Totodată, apartenența unei lucrări la domeniul științei presupune recursul la un stil de gândire și de abordare *obiectivă* a subiectului, prin redactarea lucrării în limbaj teoretic și construcția unui text științific *logic, exact, dens, clar, concis și convingător demonstrat*.

Respectarea structurii specifice unei lucrări științifice – începând cu elementele preliminare, asigurarea, apoi, a tuturor părților componente ale textului științific, între care și concluzia, ca sinteză a aspectelor analizate, concluzie proporțională cu textul și neechivocă și terminând cu elaborarea aparatului de referință, note, liste bibliografice și rezumat – constituie, de asemenea, exigențe ale muncii de elaborare a lucrărilor științifice.

Respectarea normelor de redactare este o altă obligație în elaborarea lucrărilor științifice, dat fiind că redactarea științifică nu este o operație absolut liberă, ci, dimpotrivă, este supusă unui mare număr de norme reprezentând convenții de scriere. Respectarea acestor norme academice de scriere nu este deloc facultativă, de vreme ce o lucrare alcătuită în disprețul lor este, în mod normal, respinsă.

2.3. Obligații deontologice proprii activității de cercetare și creație științifică

Este esențială că munca de cercetare și creația științifică incumbă *obligații deontologice* ale autorului, printre care și indicarea cu scrupulozitate a surselor din care împrumută idei, fie că sunt cărți sau articole ale altor autori, fie anuare statistice, rapoarte, albume, date cifrice, schițe, grafice, fotografii, hărți etc. Împrumutul de idei se poate realiza în modalități diferite, și anume fie prin citare, fie prin rezumarea sau parafrizarea unui text. Dar nici în acest al doilea caz, al reformulării perifrastice a unui text, utilizatorul nu este scutit de obligația de a indica, dacă nu locul exact de unde a preluat ideea, măcar numele autorului original.

Cu privire la prima și cea mai uzitată dintre aceste modalități de împrumut de idei – *citarea* – trebuie știut *ce, cât și cum* să se citeze. Se poate preciza în primul rând că trebuie să se citeze idei pregnante, percutante, care fie că vin în sprijinul poziției teoretice a autorului care le folosește, părând să-i prelungească gândurile – și în acest caz evaluarea lor este oarecum implicită – fie că, dimpotrivă, contrazic poziția utilizatorului, și atunci trebuie supuse unei evaluări critice pentru a le compromite forța de convingere.

În mod tradițional, lungimea citatelor era limitată la maximum o pagină. Dar reglementări recente ale dreptului de autor conferă autorilor și editorilor prerogativa de a nu permite reproducerea vreunei pagini fără autorizarea expresă a lor. De aceea, citatele trebuie reduse la opt-zece rânduri de text (unii autori recomandă reducerea citatelor la maximum șapte-opt rânduri).

Cât privește *modul* în care trebuie realizată citarea, prima *obligație* este ca reproducerea să fie făcută *corect, cu fidelitate și onestitate*, atât în sensul redării *exacte* a textului, cât și în sensul *indicării precise* a sursei lui printr-o *referință bibliografică completă*. În afara obligației de *fidelitate* față de textul citat – chiar și față de erorile pe care le-ar conține – citarea necesită, așadar, respectarea și a altor obligații deontologice.

Astfel, Hélène Maurel-Indart (2011: 269) consideră că trebuie să fie respectate trei condiții pentru ca citatul să nu reprezinte un plagiat, și anume: „prezentarea între ghilimele, o lungime limitată, astfel încât să nu înlocuiască lucrarea citată, nici să-i facă concurență și, în fine, indicarea numelui autorului”.

Cât privește lungimea citatului, el nu trebuie să depășească *10 rânduri* și trebuie să vizeze un scop *ilustrativ, exemplificativ sau critic*, atunci când se citează una sau mai multe pagini este necesară obținerea autorizării exprese de la deținătorul dreptului de autor.

Citatul trebuie scris *între ghilimele* sau, în eventualitatea unui citat mai *lung* de 3-4 rânduri, într-un paragraf separat, *cu litere mai mici* decât corpul lucrării și *detașat* de restul textului printr-un spațiu liber deasupra și dedesubt și retras față de marginea stângă a textului, *pentru a se ști exact ce și cât din text se restituie adevăratului autor*, de la care este împrumutat.

Totodată, referința bibliografică a citatului trebuie să conțină indicarea *clară, corectă și completă* a sursei, adică *numele autorului* căruia îi aparține textul citatului și *datele de identitate* ale lucrării din care este extras – adică titlul, locul, editura și anul publicării, cu precizarea absolut obligatorie a *paginii/paginilor* la care se află citatul.

Respectarea acestor cerințe deontologice face parte din cultura științifică pe care școala și universitatea trebuie să o formeze și să o dezvolte sistematic.

Cât despre exigențele științifice privind lucrările de sfârșit de ciclu de studii universitare - lucrarea de licență, disertația, teza de doctorat - determinarea standardelor la care trebuie realizate nu este riguroasă, ceea ce face ca ele să fie de o mare diversitate, înscriindu-se între limite care merg până la cerințe severe.

Formularea exigențelor față de teze este, așadar, de o mare varietate. Astfel, în opinia lui Michel Beaud (2006: 11), „teza consacră aptitudinea pentru cercetare, pentru această muncă de „meșteșugar intelectual...”, întrucât:

în toate cazurile, ceea ce se așteaptă de la o teză, ca de la orice lucrare de cercetare, este un progres în cunoaștere: fie proiectarea unei lumini noi asupra unei probleme în dezbateri, fie reconstrucția unui corpus explicativ, fie aprofundarea unei analize asupra unui punct important. O teză trebuie să contribuie, chiar dacă este vorba de proporții modeste, la ameliorarea, la lărgirea sau la aprofundarea cunoașterii în domeniul pe care îl are în vedere (Michel Beaud, 2006: 71, citat de Mihaela Șt. Rădulescu, 2011: 83, *trad. autoarei*).

Cerințele de ordin calitativ impuse tezelor diferă însă mult în funcție de universitatea la care se susține și, în modul cel mai direct, de exigența manifestată de către conducătorul științific. Minimum a ceea ce se așteaptă însă de la toți autorii este o lucrare coerentă, documentată, care să răspundă la o problematică precizată în mod clar. Se știe că un mare câștig al elaborării unei teze este dobândirea gustului și chiar a plăcerii de a scrie.

În încheiere, se cuvine precizat că valoarea unei lucrări științifice nu este covariantă cu dimensiunea ei și, adesea, nici chiar cu cantitatea de muncă încorporată, ci depinde, între altele, de capacitatea de selecție, de spiritul critic dovedit în analiza, compararea, ierarhizarea și sintetizarea datelor.

2.4. Necesitatea cunoașterii și recunoașterii complexității și dificultății scrierii științifice

Rezultă, din ceea ce precede, complexitatea și dificultatea procesului de scriere a textelor științifice, ca și problemele ridicate de exprimarea prin scris, în care gândul se obiectivează mult mai pregnant decât prin vorbire.

Scrierea științifică este, așadar, o activitate complicată și anevoioasă, presupunând uneori chiar o adevărată suferință pentru construcția unui discurs coerent și obiectivat, în întregime fondat pe documente și, în același timp, atractiv și interesant. De aceea, nu este corect să se considere că tehnica scrisului poate fi prinsă din zbor. Regulile, procedeele și tehnicile elaborării unei lucrări științifice trebuie însușite de toți cei aflați în fața obligației de a elabora lucrări științifice. Ele se învață în cadrul cursurilor de metodologia cercetării științifice

sau de tehnici de muncă științifică și se perfecționează prin lecturi specializate și prin exerciții (autodidaxia, inevitabilă, presupune, în acest caz, multă risipă de timp și de energie, deci o eficiență mai redusă).

În plus, ca rod al unui efort intelectual considerabil, o lucrare științifică necesită calități intelectuale și morale deosebite, ca și forme și condiții de muncă specifice (de documentare în biblioteci, de investigații pe teren sau în laborator, dotare tehnică corespunzătoare etc). De aceea, considerăm că munca științifică nu suscită tot respectul și că noțiunea de *lucrare științifică* este *devalorizată* chiar prin reglementări juridice, atunci când, de exemplu, se consideră că unii deținuți, care, neavând cultură științifică, pot elabora, în condițiile din închisori, lucrări „științifice” publicabile, cu scopul de a-și diminua durata detenției, așa cum prevede legea. Desigur, se poate admite că munca de concepție intelectuală este posibilă și în condiții de detenție, dar doar în cazul unor mari specialiști, altfel reprezentând o *subestimare*, dacă nu chiar o *discreditare* a calității de *autor de lucrări științifice*.

3. Criterii ale originalității unei lucrări științifice

3.1. Originalitatea ca amprentă a personalității autorului

Se admite larg că *originalitatea* unei opere este dată de *individualitatea* ei, iar individualitatea rezultă din faptul că poartă *amprenta personalității autorului*.

În domeniul științei, autorul creează opera prin efort de reflecție, documentare, selectare, analiză, comparare, argumentare, exprimare în limbaj teoretic etc. Totodată, în creația științifică se exprimă formația intelectuală, forma de inteligență și gradul de cultură, dar și creativitatea, imaginația, sensibilitatea și simțul critic ale autorului ei.

La această viziune – conform căreia *opera este originală în măsura în care poartă amprenta personalității autorului ei* – au aderat numeroși specialiști în dreptul proprietății intelectuale, participanți la dezbateră conceptului de originalitate³.

3.1.1. Structura – criteriu important în evaluarea originalității unei opere științifice

Cum ideile științifice însele sunt exceptate de la protecție juridică, fiind considerate, pe bună dreptate, ca ingredient de liberă circulație al lucrărilor științifice, un criteriu important în evaluarea originalității unei opere științifice este *compoziția* sau *structura*, adică ordinea în care sunt prezentate și dezvoltate ideile. Așadar, originalitatea nu se referă atât la conținut, ci îndeosebi la modul de *structurare*, de *organizare* a conținutului. Astfel, o lucrare științifică în care sunt conținute *însemnări*, *note* și *comentarii* ce au *caracter personal*, exprimând *opinii* și *atitudini* ale autorului ei în privința unor aspecte importante ale tematicii abordate, poartă *amprenta* formației intelectuale, a culturii și a personalității creatorului ei.

Se admite, de asemenea, că și *selecția citatelor* poartă amprenta personală a autorului. După Hélène Maurel-Indart (2012: 61), alegerea citatelor este „susceptibilă de a fi considerată ca o intervenție personală a cercetătorului”. Astfel, în Franța, de exemplu,

³În literatura română de specialitate, această viziune apare în lucrări semnate de Yolanda Eminescu, Viorel Roș, Ciprian Raul Romișan etc.

selecția extraselor, a citatelor și ordonarea lor în operă sunt protejate de Codul proprietății intelectuale. Protecția lor, ca și a compoziției/structurii unei opere, este firească, întrucât ele constituie indicii ale viziunii personale și ale demersului creativ al autorului.

În consecință, întregul efort intelectual – de selectare, analiză, comparare, argumentare – realizat de autor, ca și prezența unor comentarii, însemnări, note având *caracter personal*, care reflectă *personalitatea* autorului, *viziunea* lui, exprimă *individualitatea și unicitatea* operei sale, constituind un *indiciu* cert al originalității.

3.1.2. Forma de exprimare a ideilor – criteriu esențial al originalității unei opere științifice

Un criteriu *esențial* al originalității operei unui autor față de restul operelor existente este *forma de exprimare* sau *de expresie*, adică modul în care sunt formulate ideile. Caracterul *unic* al expresiei operei intelectuale originale poate fi dat de *modul de utilizare a cuvintelor*, de *organizare a ideilor*, de *gradul de erudiție* etc., toate conferind originalitate unei opere. De altfel, lingviștii au relevat faptul că în frazele fiecăruia dintre vorbitorii unei limbi, deci ale fiecărui locutor, există *moduri de exprimare care îi sunt proprii*, ele ținând de alegerea cuvintelor, de recursul la construcții puțin frecvente etc. Există, așadar, utilizări diverse pe care fiecare le dă cuvintelor și *construcții proprii fiecăruia*, care, pătrunse în operă îi conferă individualitate, unicitate, originalitate.

Așadar, ceea ce este plasat sub protecția legii este *forma* în care este prezentată ideea – ca expresie a personalității, culturii, inteligenței, sensibilității și creativității autorului.

Această viziune – conform căreia *originalitatea este dată de modul de exprimare a ideilor* – are numeroși adepți, *expresia* fiind larg protejată pe plan internațional de legislația proprietății intelectuale. Așa se explică de ce însușirea *modului de exprimare a ideilor* prin preluarea *ad litteram* sau cu *mici modificări* a textului unei lucrări deja publicate este incriminată ca furt intelectual și aspru sancționată de Legea privind dreptul de autor.

Așadar, cum remarcă și Nicolae Manolescu (2009:1), „plagiatul n-are treabă cu ideile, ci cu cuvintele. De aceea compilația e greu de probat. A plagia înseamnă în fond a transcrie cuvânt cu cuvânt sau aproape”.

3.1.3. Alte indicii al originalității, valorii și utilității unei opere științifice

Deși, așa cum am arătat, valoarea științifică a unei opere nu este un criteriu operant din punctul de vedere al dreptului de autor, se cuvine adăugat că ecoul larg al unei lucrări științifice în rândul specialiștilor și al destinatarilor ei constituie un indiciu al originalității, valorii și utilității ei, originalitatea unei opere fiind dată și de autenticitatea ei, care este determinată de inexistența anterioară a unei creații intelectuale identice.

Astfel, aprecierile elogioase și numărul citărilor unei lucrări științifice în cărți de specialitate, articole științifice, includerile ei în bibliografiile unor cărți de specialitate, studii, articole, teze de doctorat, ca și în bibliografiile programelor unor cursuri de specialitate probează recunoașterea de către specialiști a originalității, valorii și utilității ei. Un alt indiciu al originalității unei cărți este, conform unor viziuni juridice din anumite țări, succesul ei editorial. În Marea Britanie, de exemplu, probabilitatea ca o lucrare să intereseze potențiali cumpărători constituie un criteriu al originalității.

În plus, o dovadă a valorii și utilității unei cărți este republicarea ei în noi ediții, în situația în care lucrarea în cauză, deși publicată într-un tiraj relativ mare, a continuat să fie cerută de cititori după epuizarea primei ediții. De altfel, este binecunoscut faptul că reeditarea unei cărți, la cererea editorului, este dovada sigură a succesului ei editorial.

Rezultă că originalitatea unei opere se stabilește atât prin analiza îndeplinirii a multiple criterii, cât și prin raportarea la operele existente în domeniul ei de apartenență.

4. Noțiunea de noutate în stabilirea originalității

În materia dreptului de autor, *originalitatea* nu se confundă cu noutatea. În timp ce „originalitatea este un criteriu subiectiv, noutatea este un criteriu obiectiv... Lipsa de noutate nu lipsește opera de originalitate”, originalitatea unei opere fiind dată de „execuția personală care relevă personalitatea” autorului, cum remarcă Viorel Roș (2001: 84).

Așadar, originalitatea și noutatea nu se suprapun, o operă putând fi originală chiar dacă nu este nouă. În acest sens, „jurisprudența a admis că originalitatea nu înseamnă noutate; o operă poate fi originală chiar dacă se aseamănă mult cu alte opere, câtă vreme similaritatea este fortuită și nu rezultatul copierii”, arată Ciprian Raul Romițan (2007b: 88). Opiniile de mai sus sunt întărite și de cele ale reputatului profesor Lucian Mihai (inițiatorul și titularul cursului de *Dreptul proprietății intelectuale* de la Facultatea de Drept a Universității București), care precizează: „Originalitatea nu trebuie să fie confundată cu noutatea absolută. Există originalitate chiar dacă problema tratată nu este nouă; important este ca modul de tratare a aceleiași probleme să constituie o reflectare a personalității autorului” (2003:1).

Rezultă că noțiunea de noutate, esențială, de exemplu, în cazul invențiilor, este *inoperantă* în materia dreptului de autor.

5. Grade de originalitate în domeniul științific

Unii autori consideră că originalitatea unei creații intelectuale poate fi absolută sau relativă. Astfel, după Viorel Roș (2001: 84), „opera este *absolut originală* atunci când nu se află în raport de dependență cu o operă preexistentă. Opera este *relativ originală* (derivată) atunci când împrumută elemente dintr-o operă preexistentă”. Arătând că legea privește criteriul originalității în ambele forme de manifestare (absolut și relativ), același autor aprofundează respectiva distincție, considerând, referitor la adaptări, că:

Atunci când împrumutul privește doar ideile, opera realizată, purtând amprenta personalității autorului, poate fi absolut originală pentru că ideile nu sunt protejate și pot fi reluate liber, fără nici o restricție (art. 9 pct. a din Legea nr.8/1996). Atunci când opera realizată preia dintr-o operă preexistentă forma, planul, intriga, personajele etc., iar personalitatea autorului se manifestă, opera va fi relativ originală (Viorel Roș, 2001: 84-85).

Referindu-se la originalitate în general, Teodor Bodoașcă afirmă despre caracterul absolut al originalității că „derivă din inexistența anterioară a unei creații intelectuale identice sau asemănătoare”, socotind, totodată, că originalitatea relativă „este dată de transformarea creativă a unei opere preexistente sau din modul de alegere ori de dispunere a materialului

dintr-o asemenea operă” (2012: 24).

Referitor la originalitatea unei opere *științifice*, putem afirma că, dacă, în anumite domenii – ca literatura și arta – se poate concepe crearea unei opere de noutate și originalitate absolută – să zicem, de exemplu, a unui roman care ar reda un război dus de extraterestri între ei – *în știință, în general, nu se poate pleca de la zero*, întrucât orice pas înainte este fondat pe *cunoașterea constituită*. Există, totuși, și în știință, cazuri de originalitate foarte înaltă, unul dintre ele fiind teoria heliocentristă a universului.

Dar, deși opera științifică împrumută idei, concepte, se sprijină pe demonstrații, argumente, citate etc., acestea trebuie folosite doar ca o bază de plecare care lasă suficient spațiu creației originale și manifestării personalității și creativității autorului.

În ciuda îngrădirilor impuse de rigoarea limbajului, opera științifică poate avea un stil atrăgător și expresiv, caracterizat prin acuratețe și claritate, în care limbajul științific și cel artistic pot interfera, ca expresie a culturii și inteligenței creative a autorului ei.

Concluzii

În concluzie, se poate remarca faptul că, pentru a fi originală, o operă trebuie să poarte amprenta personalității autorului, a viziunii lui personale, încorporate în alegerea materialului de construcție, în stabilirea structurii lucrării, în modul de transpunere, de redare a ideilor – rod al culturii, inteligenței, sensibilității și potențialului creativ ale autorului, toate acestea generând o formă de *expresie* cu caracter particular, care conferă operei unicitate.

Se poate reține, de asemenea, că stabilirea originalității unei opere este esențială în considerarea ei ca proprietate intelectuală exclusivă a unui autor și, în consecință, în asigurarea protecției ei juridice. Altfel, opera rămâne neprotejată prin drept de autor în fața unui eventual plagiat.

Totodată, se cuvine subliniat că prevederile legislative actuale privind dreptul proprietății intelectuale fac din plagiat o faptă de mare risc, susceptibilă de a fi pedepsită penal prin aplicarea Legii nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe. În ciuda acestor rigori, plagiatul, cu toate consecințele lui de largă nocivitate pe plan social și moral rămâne, în mod paradoxal, în multe cazuri, o faptă subestimată de către plagiator. Așa se face că, deși este cea mai gravă încălcare a deontologiei cercetării științifice și creației intelectuale, plagiatul – facilitat enorm de noile tehnologii de informare și comunicare – are o răspândire îngrijorător de largă, iar reacția societății este slabă.

Bibliografie

Beaud, Michel. [1985] (1997). *L'art de la thèse. Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de D.E.A. ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*. Paris: La Découverte.

Bodoașcă, Teodor. (2012). *Dreptul proprietății intelectuale*. Ediția a II-a, revăzută. București: Universul Juridic.

Manolescu, Nicolae. (2009). „Despre plagiat”. *Adevărul*, 22 iunie 2009. Articol disponibil *on line* la adresa: http://adevarul.ro/economie/stiri-economice/despre-plagiat-1_50b9fee27c42d5a663aead14/index.html

Maurel-Indart, Hélène (2012). « De l'emprunt servile à la réécriture créative ». In Guglielmi, Gilles J. et Geneviève Koubi (sous la dir. de). *Le plagiat de la recherche scientifique*. Paris : LGDJ-Lextenso éd. : 57-65.

Maurel-Indart, Hélène. [1999] (2011). *Du plagiat*. Paris : Gallimard, coll. "Folio Essais".

Mihai, Lucian. (2003). „Citarea constituie o obligație legală“. Carmen Mușat: Interviu cu Lucian Mihai. *Observator Cultural*. Nr.190/2003. Articol *on line* disponibil la adresa: <http://www.observatorcultural.ro/Citarea-constituie-o-obligatie-legala.->

Interviu-cu-Lucian-MIHAI*articleID_9334-articlesdetails.html (consultat la 5.07.2015).

Moraru, Ion. *Știința și filosofia creației*. (1995). București: Editura Didactică și Pedagogică.

Romițan, Ciprian Raul. (2007a). *Drepturile morale de autor*. București: Universul Juridic.

Romițan, Ciprian Raul. (2007b). „Condiții cerute pentru protecția operelor în cadrul dreptului de autor”. *Revista de științe juridice* nr.1/2007. Articol disponibil *on line* la adresa: <http://drept.ucv.ro/RSJ/images/articole/2007/RSJ1/A10RomitanCiprian.pdf>: 86-92 (consultat la 20.07.2015).

Roș, Viorel. (2001). *Dreptul proprietății intelectuale*. București: Editura Global Lex.

Rădulescu, Mihaela Șt. (2011). *Metodologia cercetării științifice. Elaborarea lucrărilor de licență, masterat, doctorat*. Ediția a II-a revizuită și adăugită. București: Editura Didactică și Pedagogică, R. A.

Legislație

Legea nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe.

REȚELE IZOTOPICE. "FIZIOLOGIA POEZIEI", DE NICHITA STĂNESCU *Isotopic Networks. Nichita Stanescu's "Physiology of Poetry"*

Luminița CHIOREAN¹

Abstract

Through this textual semiosis, we are interpreting the lexemes from the occurring-micro-texts (represented using the frame technique) by collaborating them with their meanings from the essayistic macro-text in the book "Fiziologia poeziei"/ "The Physiology of Poetry" (1990). The analysis deals exclusively with the lexemes which focus on the essayistic textual meaning. The selection of the lexemes is "corrected" by the literality of the text, since it concentrates the semantic tension only on those presenting obvious semantic resources (co-textual/ contextual semes) in order to generate active lexical fields on the level of the isotopic process of the essayistic discourse.

Keywords: *textual semiosis, isotopic networks, metapoetic discourse, poetic configuration, essayistic discourse.*

0. Prin această semioză textuală ne propunem interpretarea lexemelor din micro-textele-ocurente (reprezentate prin tehnica ancadramentului) prin coroborare cu semnificațiile acestora din macro-textul eseistic din volumul „*Fiziologia poeziei*” (1990). Obiectul analizei îl constituie corpusul de lexeme care focalizează sensul textual eseistic, iar opțiunea în selecția lexemelor este „corectată” de literalitatea textului care concentrează tensiunea semantică doar asupra acelor care prezintă evidente resurse semice (seme cotextuale și contextuale) pentru a genera câmpuri lexicale active la nivelul procesului izotopic al text-discursului eseistic.

În limbaj poetic stănescian, aceste lexeme funcționează asemenea unui „nod perceptiv”² care captează notațiile semice spre definirea procesului semiotic (eseistic). În cadrul semiozei, vom remarca o dinamică a semnificației poetice pe sfere de cunoaștere.

Înregistrăm mai întâi lexemele: *om-cunoaștere discontinuă* vs *organe de cunoaștere discontinuă*, complinite prin *timp* și *spațiu* (metalimbaj cronotopic): *timpul ca lumină, timpul ca distanță* , geometria spațiului (*punct, piramidă, pătrat*) nefiind altceva decât o concentrare cronotopică ce duce spre sensul hiperdens al textului.

Suntem avertizați asupra lexemelor *frumos vs adevăr* , primele semnal³ ale discontinuității cognitive (oscilație între metalimbaj filosofic și estetic), status consemnat prin: *timp, sentiment* și *poezie* , vor direcționa semnificația pe trei subiecte eseistice: *timpul ca distanță* , în sensul concentrării sensului textual la o cunoaștere perceptivă⁴; *contemplarea omului; poezia!* Rețelele izotopice declanșate de lexemele selectate spre interpretare „(în)scriu estetica poeziei prin poezie”, pledând pentru varianta metatextuală a eseului poetic. Prin condensare și densitate la maximum a spațiului și timpului, cronotopul se

¹ Associate Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

² Vezi Luminița Chiorean, „*Noduri și semne*”. *Semnificația și perspectivă semiotică*, în *Lucrările Sesiunii de comunicări științifice. Limba și literatura română*, vol. 10, Ed UPM, Tg Mureș, 2000.

³ Semnal ca termen semiotic (semnal, indice, icon, semn)

⁴ Percepția: „pierderea cunoștinței în cunoaștere”(Stănescu)

anulează spre restituirea, dincolo de timp, a spațiilor privilegiate conștiinței (spațiul natural, spațiul artificial, spațiul abstract).

Spațiul în care se poate integra conștiința poetică (de referință pentru *topofiliica* expresie a configurării poetice) se referă la: „[...] [un] *set ierarhizat de trăsături* [s.n.] pe care agentul uman se așteaptă să le regăsească într-un anumit univers circumscris spațio-temporal, ale cărui date le cunoaște dinainte” (Neț, 1989: 17) Conștiința instanței eseistice ancorată la real disciplinează lumile, dându-le sens, encriptându-le poetic într-un text-discurs cu funcție metalingvistică. Astfel, eseu poetic stănescian se prezintă asemenea unui *palimpsest* poetic, *matrice* sau *pattern* al poeziei.

Conform principiului simultaneității (sugerat de autor), vom interpreta cele trei spații de referință eseistică în funcție de semnificația a trei subiecte: *conștiința*, *estetica* și *cuvântul*, raportate la *om* - criteriul contemplativ inițial (expus în volum). Din lectura eseurilor din volumul *Fiziologia poeziei*, reținem următoarele serii de izotopii:

- câmpul lexematic al „conștiinței”: *om* vs *conștiință*, *conștiință* estetică vs *conștiință* etică;
- câmpul lexematic orientat spre *ars poetica* (*poiein* vs *poesis*): *real* vs *adevăr*; *real* vs *ideea de real* vs *artă*; *absurd*, *firesc* vs *mirare* (*sublim*, *spaimă*, *angoasă*, *somn*); *real* vs *concret* vs *abstract*; *eu* vs *nume*; *eu-noi* vs *mit*, *întâmplare* vs *lege* vs *eroare*, *durere*; *fereastră* (*conștiință*) vs *zid* (*trup*), *metalimbaj poetic* – *lexeme* ce vor impune limbajul estetic al poeziei;
- universul izotopic „meta”- : *cunoaștere sferică* vs *idee absolută* vs *cuvânt*; *ordine* vs *cuvânt*; *creație* vs *cuvânt*; *meta* - (- *cuvânt*, - *text*, *discurs*, - *comunicare*); *meta-idee*; *metaviziune*; *infiniț*, *ubicuitate*, *spații*. Prin cunoaștere, instanța eseistică din text-discursul eseistic stănescian pledează pentru semnificarea lumilor prin *cuvânt*: *pansemie* (cf Peirce). Semnificația este în acord cu comunicarea poetică. Chiar dacă frecvent se produce polisemantismul ca fenomen lingvistic: rămâne adevărat că fiecare semn poate avea mai multe semnificații.

1. Din seriile izotope înscrise în traseul alegoric al ființei, vom analiza date ale procesului semiozic encriptat poetic (sau codat poetic) la nivelul raportului *conștiință vs topofilie*, tocmai spre a complini interpretarea leit-motivului metaforic al volumului analizat: „un ierbivor interior ierbii” - sintagma-cheie în lectura coerentă a text-discursului eseistic stănescian prin care transpare sensul textual motivic: *metaconștiința*. Popasul contemplativ al spațiului abstract este invadat de forme ale metalingvisticului.

Pentru a dinamiza parcursul inferențial la nivelul macro-textului, folosim lectura tabulară și propunem ca mecanism interpretativ *contemplativul*, ce oferă confortul unui imaginar ordonat pe coordonatele text-discursurilor stănesciene din grupajul *Contemplarea lumii din afara ei*, interpretând astfel semnificația izotopiilor de conținut exprimate prin metaforă și metonimie (metasememe), respectiv alegorie și paradox (metalogisme), izotopii ce impun ca subiect eseistic conștiința de sine (a artistului): omul ia cunoștință de sine, își manifestă opțiunea la real, decide asupra unui topos, preferă călătorii în lumi simultane, stabilind, într-un final, ordinea în mijlocul haosului.

Izotopiile funcționând în rețeaua semică a text-discursurilor eseistice ocurente conturează cadrul „simptomatic și definitiv” al contemplării omului din afara sa, în sensul unui absentism al conștientizării evenimentelor, urmând ca ele să fie reluate și particularizate la nivel de conștiință, din perspectiva instanței enunțiative. Topofilia omului va fi reper în disocierea tipologiei umane simultan petrecută cu starea de conștiință.

Se remarcă astfel tipuri umane precum: *omul religios, omul estetic, omul moral* (apud Kierkegaard). Fin observator al comportamentului uman, obsedat de conștiință ca de „*fîrul conducător al unui destin poetic*”, Nichita Stănescu adaugă prezența lui *ζῶν πολιτικόν*, în spațiul artificial: „*Dacă ești conștient de propria ta obsesie, te plasezi din capul locului pe o orbită majoră a artei. Ratarea survine în momentul în care obsesia nu e reprodusă în datele ei sublimă. În momentul în care ea nu se mai destăinuie, nu se comunică. Realizarea e o formă a comunicării.*” (1990, FP/ *Pagini de jurnal*: 365)

Autorul empiric prin prezența „autentică”, dedublare sau disimulare, propune un traseu existențial flexibil, deschis inferențelor interpretative.

1.1. După inventarierea succintă a elementelor esențiale propulsării omului în univers „ca prezență”, lumea îi apare conștiinței ca spațiu natural: o religie a naturii domină text-discursurile din „*Vremea călătoriilor*” (din *Râsu’ plânsu’*), care relevă o lume de gradul întâi. Instanța enunțiativă are un comportament comun; ia cunoștință de sine, integrat în lumea de altfel familiară: „[Autorul] *se implică* [...], *contribuind la coerența și coeziunea elementelor sale* [n.n.: aici, ale naturii], *fără să conștientizeze acest lucru.*” (Neț, 1989: 94)

Are loc o cedare a „diferenței specifice” de la om la natură și reciproc, într-o armonie de început al lumilor (fără a se contabiliza care „cedează” mai mult). E o natură umanizată prin parcurgerea simbolismului temporal la nivelul izotopiei temporale: *timp, istorie, ceasuri, luna (augustă)*: „*Aici[Câmpulung], timpul are făptură și se poate vedea cu mâna lui Toma necredinciosul*” (1990, FP/ *Din lung prelungul Câmpulung*: 256); „[Ploiești]...*ceasuri vechi așezate în mijlocul unui muzeu*” (1990, FP/ *Timp ploieștean*: 257); „*Luna augustă îndeplinește echilibrul dintre real și vis*” (1990, FP/ *Intrare în august*: 259); *Dimensiunea istoriei este reprezentată tot prin piatră. Un șarpe de marmură fantastic*” (1990, FP/ *Creierii de piatră ai munților*: 263) [s.n.]

Metonimia timpului suportă translarea semnificanței umane (prin personificare) de la nivelul izotopiei „trup” redat prin lexemul „făptură”, derivat al cărui cuvânt de bază conține rădăcină semantizată [+dinamic] prin „faptă”, acțiune, eveniment. „Ceasuri vechi”, sintagmă ce conține lexemul inserat în izotopia „timpului”, alături de lexemul „vechi”, supralicitează trecutul ca semnificanță contextuală: timpul ... „vechi” al Ploieștiului, ilimitarea temporală, complinit firesc cu intertextul interior: „văzut[.] de Toma necredinciosul”. Dacă *făptura* poate fi ireală (hieratică), *piatra* [exprimare metonimică antrenată într-o exprimare paradoxală: imaterialul devine materie...brută] are concretețe: iată cum este oprit timpul în spațiul natural, cel cu adevărat al creației – un timp al celebrării ființei: luna augustă (adjectivizarea numelui pare să prelungească momentul estival al topofiliei ... în natură)

Izotopia „naturii” își declină apetența matriceală prin semul [+ spațialitate] drept sașietate a conștiinței auctoriale: apă, deal, câmpie, piatră, marmură, mărginit, nemărginire, spațiu „controlat” de un spirit creator: „*Ce sculptor ar putea sculpta mișcarea? Apa sărutând apa, dulcele sărutând sărutul, mărginitul, nemărginirea, să stai lenes și să te lași supt de țânțari numai din limitarea și din ritualul faptului că ai un trup.*” (1990, FP: 260)

Notă. Rețeaua figurală și configurarea tropică se poate suplini prin limbajul metaforic al artei picturale: *metaculoarea* redată pe scara tonală a valorilor (alb & negru) se modelează după ritmurile naturii, ca o replică a picturii la poezia pulsatorie! „*Ut pictura poesis!*”

„*Trecerea de la spațiul natural la spațiul artificial, de la creație la creat, se face aici prin intermediul pietrei. Dimensiunea istoriei este reprezentată tot prin piatră. Un șarpe de marmură fantastic*” (1990, FP: 263) // „*Piatra este materialul-gazdă al vieții.*” (1990, FP: 263) // „*Cele mai evaluate forme ale vegetalului și ale regnului animal își găsesc matricea în deal și câmpie*” (1990, FP: 263) // Muntele este sublimul ce produce ruptura în spațiul natural: „*Piscurile munților țin mai degrabă de cosmos decât de pământ. Primele revelații umane se făceau în urma retragerii în muni. Încercarea de a atinge cerul, înainte de ideea icarică, s-a făcut printr-o imitație de munte nesfârșit – turnul Babel*” (1990, FP: 263) [s.n.]

E poate cel mai frumos intertext poetic asupra cuvântului ca punte între lumi: natură (cosmos, munte, pământ), artă (Icar), om (turnul Babel). Metafora personificatoare „imitație de munte nesfârșit” surprinde prin ineditul paradox al asocierii cu epitetul ilimitării: nu ca spațiu, ci ca timp. Inferența temporală orientează discursul spre o poetică a cuvântului sugerată prin intertextul metonimic „turn Babel”. E firesc ca izotopia „cuvântului” să aibă ca sursă babelul inconfundabil în expulzarea ineputabilă de ontos. Ca sensuri, *cuvântul* dezvoltă seria izotopică: /ordine/(cosmică), /divinitate/(inteligentă divină) și /creație/, conotații „exploatate” de limbajul metapoetic.

Atenția ne este reținută de „ideea icarică” angajată într-o izotopie încrucișată a sintagmelor proteice: „elanul existențial” & „Dedal, neamul dedalizilor”, al căror sem este /arta/, /poezia/, spațiul cuvântului. „Dedalic” poate fi și spațiul labirintic al poeziei și eseului poetic. Prin urmare, la nivelul comunicării sesizăm exprimarea dihotomică *real vs ideea de real: Icar vs ideea icarică; a te vedea /ogîndire/ vs ideea de a te vedea pe tine însuși din afară /integrare/ etc.* „Diferența” în primul caz este trecerea de la „individual” la „general”, (de la mit la reiterarea mitului); în doilea caz, izotopia /cunoaștere/ primește dimensiunile dihotomiei metalingvistice /discontinuitate/ vs /continuitate/, /totalitate/ Se observă tendința suplinirii unei cunoașteri totale prin sintagma metonimică „ideea de...” despre care aflăm că este echivalenta cu arta.

Retorismul „*opțiunii la real*” semnifică alegerea metodei, și anume: de-metaforizarea. „*Ideea de real*” este metacomunicarea, metalimbajul (se subînțelege determinantul „artistic”; folosit, ar fi un pleonasm, în condițiile în care „ideea de real” e „arta”). Nici viața, nici arta nu pot fi fabricate; de aceea trebuie să trăim între ele, sugerează instanța eseistică.

„*Muntele*”/natură/ așezat între lumi: /mit/ „ideea icarică” și /om/ „turnul Babel”! Sublimă despărțire a Omului religios de limbajul primitiv al naturii. Sublim elan

existențial, zbor al spiritului spre spațiul artificial și intrarea într-o altă „haină”: cea a Omului politic, Conștiința istorică – Om al (timpului) cetății⁵.

1.2. În grupajul eseistic „Subiectivisme de epocă” (a doua parte din grupajul eseistic „*Râsu' plânsu'*”), paradigma teoretico-metodologică pentru semnificare este comunicarea, iar limbajul - faptul cultural prin excelență. (cf Levi-Strauss)

Eseul *Sandana lui Marc Aureliu* inaugurează timpul estetic: în *spațiul artificial*, obiectul estetic îl constituie, în exprimarea eseistului, „creatul, și nu *creația*”. Și spațiul artificial învăluie conștiința cititorului prin reduplicarea lumilor prin care a trecut (un *déjà-vu*), lumi de atmosferă de gradul al doilea: „*Construiesc atmosferă de gradul al doilea [...] acele secvențe de text care redau – la modul direct sau aluziv – o scenă ce are nevoie de explicitări, de comentarii metatextuale [...] ale vocii auctoriale sau ale unui personaj.*” (Neț, 1989: 100)

Nu va fi pur și simplu o calchiere a lumilor familiare (atât eului eseistic, cât și cititorului-implicat), ci o reșezare din perspectiva atitudinii auctoriale. În spațiul artificial, creatul sau realul e „un plus de memorie” ce urmează a fi depozitată într-o memorie colectivă a umanității: „[...] *vizjunile realului*[...] *nu pot produce nici un fel de modificare de conștiință, ci numai un adaos de memorie*” (1990, FP/ *Sandana lui Marc-Aureliu*: 269)

Claritatea mesajului prin care se limitează emoția estetică se datorează dublării raportului adversativ prin modalizatorul restrictiv: „*ci numai*”. Se rostește aici un paradox al trăirii: cum să impui cuiva o restricție emoțională fără a ține seama de circumstanțe? Deducem că, în spațiul artificial, stările tensive pot fi provocate, dar nu controlate. De fapt, e o reorientare a memoriei colective, depozit de valori axiologice spre evenimentul trăit: „cotidian” însemnând /autenticitate/, /luciditate/ etc. „Principiul” sentimentului estetic pare a fi dat de procesul de coroborare, în sensul prelucrării informațiilor la nivelul gândirii și al imaginației artistice (acel principiu diairetic⁶). Ca efect al procesului de creație se exagerează realul.

Prin urmare, acest de-al doilea spațiu (ierarhic urcând pe *Scara lui Iacob*, spre lumile îngerești) este înstăpânit de simbolistica *timpului:memoria prezentului* prin impactul contemplării obiectului de artă. Și apare pentru întâia oară avertismentul instanței eseistice referitor la căutarea toposfiliei nu în afara sa, ci *în interiorul structurii umane*: „*Numai cerul se schimbă deasupra, sufletul niciodată*” (1990, FP/ *Sandana lui Marc-Aureliu*: 268) – o variantă pentru „*cerul înstelat deasupra noastră!*” (apud Platon)

Or, sufletul poetului rămâne romantic! Spiritul își continuă aventura existențială. Iată cum are loc concentrarea poetică asupra metaforicului „ierbivor” care își potolește foamea existențială devorându-se pe sine de parcă ar concura cu Hogeia .. la / din Isarlâk!

1.3.1. Metonimia funcționează ca vehicul semantic, scriptural și izotopic în translarea lui zóon politikon spre spațiul artei, propunând ca spațiu ubicuu „piatra” („gază a vieții, în natură.). Piatra „piramidală” e punte între lumi!

⁵ Multe acuze i s-au adus poetului: de la poet angajat, poet al cetății, servil etc. până la proletcultism! Uneori, pe nedrept! Era inevitabil să dai ocol acestui tip de conștiință pe care, fie că recunoști, fie că nu, în devenire, nu poți să-i negi existența! Onestitatea și-o cere să-l iei în posesiune sau să-l găzduiești și pe *zóon politikón!*

⁶ „*Cuvintele și fantezia sunt conceptele cu care se operează asupra fenomenului, lucrului.*” (1990, FP: 102)

„*Starea de levitație a pietrei se poate realiza prin sculptură. Sculptura este arta tactilului. Tactilul ridicat la idee. Ceea ce este îmbrățișat cu ceea ce nu este. Privire cu degete. Unghie cu retină.*” (1990, FP/ *Sandana lui Marc-Aureliu*: 272) Piatra e de referință pentru conștiința artistică, fiind materia primă în „arta tactilului” ce-l inițiază pe *Omul estetic*.

Incitantă în interpretare este izotopia „artei” la nivelul configurării tropice deloc paradoxale reprezentată prin asocierea dintre realități cu funcțiuni artistice (tactile, vizuale) – *unghie și retină*, care au un principiu comun: /+cunoaștere /, combinarea de elemente ale organelor de simț („*privire cu degete*”) Metatofora conținută în sintagma *privirii cu degete* este un hibrid paradoxal al cunoașterii în sensul „*luării în posesiune a realului*”: văzutele trebuie definite prin dihotomia *adevăr vs real*.

Ascensiunea dinspre *mineral, piatră* spre *cer* este cel mai bine redată prin culoarea aflată în vecinătatea cuvântului; exemplu: Sorin Dumitrescu, ilustrație la poemul *Prin tunelul oranj* (III) – „*Noduri și semne*”, 1983: „*Cerul scintilând de stee/ se adumbrea de un singur cuvânt, -prin nervul unui singur verb/ e timpul doar un animal,un relief de munți,/ o mare,/ o Ithacă.*”

Cultura vizuală⁷ devine un construct discursiv, o nouă limbă universală cu semne care pot fi înțelese de oricine, o limbă în care regulile gramaticale permit schimbul de roluri dintre semnificat și semnificant, dintre obiecte, imagini de obiecte și cuvinte legate de obiecte, nelăsând la o parte ceea ce nu are un înțeles, cum ar fi petele, liniile sau juxtapunerile neașteptate. E ipoteza lansată asupra unei „videologii”! Orice fragment de discurs⁸/ de vorbire este un act de împărțire a înțelesurilor: tensiunea spre real a *elipsei*⁹, *elicei* ca *zbor, elan anabazic*, în căutarea formei concrete, *piramida*! Tot ce pleacă spre lume se întoarce la matrice sub formă de „dor”, ar spune Blaga! Parafrazându-l pe eseist: când piatra vrea să se autodistrugă își inventează sculptura ei: *obelisc, piramidă, punct*! „*Soclu pentru punct*”! Fenomenul se numește *ideea de artă*! Aproape că am atins urma (pattern) în care e prezentă sinea singură! „*Ideea de real este însăși Artă*” (1990, FP/ *Sandana lui Marc-Aureliu*: 269)

Omul estetic va poposi mai mult în spațiul abstract al ideii de real găsind aici organul de cunoaștere continuu după care tânjea: *poezia*!

„*Și dacă arta este independentă de obiectul prin care se exprimă folosindu-l ca vehicul: Sculptura – piatra, Pictura – culoarea, Muzica – sonul, Poezia – cuvântul, atunci când Poezia își propune ca material de expresie însăși poezia, nu mai avem de-a face cu poezie, ci cu meta-poezie. Poezia este meta-lingvistică. Și muzica autentică este meta-sonoră. Dar o meta-poezie și o meta-sculptură ar depăși într-un totul criteriul uman.*” (1990, FP/ *Sandana lui Marc-Aureliu*: 273)

Aici, vor fi vehiculate lexemele *meta-...*, relaționate într-o *metaviziune* prospectivă!

1.3.2. La o primă lectură, prin relevanța textelor-ocurente cu arta poeziei, în urma parcurgerii acestor trei spații, vom numi discursul eseistic stănescian ca *discurs metapoetic*,

⁷ Simbolul pentru pertinența culturalizării vizualului îl susținem prin text poetic-ocurent: *Argus*, existență cu mai mulți ochi(asemenea lui Briareu, cu mai multe brațe) sau sintagma metonimică de „adevăr polipier”.

⁸ În latină, cuvântul „discurs” e format din „dis” = „în părți” și „currere” = „a alerga”.

⁹ În articolul „*Noduri și semne*(„*Noeuds et signes*”) de Nichita Stănescu et Sorin Dumitrescu”, Paul Miclău propune o interesantă interpretare a ilustrațiilor lui Sorin Dumitrescu în „dialog” cu versurile stănesciene cu care se însoțesc. Din punctul de vedere al analizei textologice este o interpretare a *rețelei intersistemice* și a *configurării volumice a textului*, aspect pe care l-am avut și noi în vedere în lectura propusă.

simptomatologie expusă de altfel și de instanța eseistică. În orice text-discurs literar, fie și eseistic, metatextul este o prezență de necontestat. Pentru metatext, reamintim definiția dată de Mariana Neț (1989): „[...] *Metatextul* [constă în] *acel sistem de mărci care îi indică receptorului regulile conform cărora textul își construiește codul și își manifestă lumile.*” [s.n.] (p. 105)

Cu discursul eseistic autoreflexiv este familiarizată conștiința artistică ce va locui lumi de gradul al treilea, propunând ieșirea din atmosferă și din manierism¹⁰. Eul eseistic, spirit enciclopedic, pe întreg parcursul existențial dominat de o conștiință estetică, va relaționa cu atmosfera, va negocia cu evenimentul consumat din cel puțin două motive:¹¹ (1) călătoria în lumi simultane trebuie totuși să aibă un traseu, o lume reală, esențială, de bază, la care să fie raportate celelalte lumi construite, „lumi intertextuale”, un fel de matrice care verifică noua gnoză spre impunerea ei între lumile posibile; (2) revenirea în lumile familiare pentru a-și verifica funcționalitatea raționamentelor mereu printr-un studiu comparativ în vederea intenției prospective – ideea de viitor. „*Sistemul mărcilor metatextuale aparține unor lumi de gradul al treilea, care [...] nu este niciodată o mulțime de atmosferă; lumea de gradul al treilea cuprinde acele secvențe ce explicitează modalitățile în care este generată – căutată, construită pas cu pas, receptată sau calificată – atmosfera și efectele acesteia.*” (Neț, 1989: 105)

În grupajul eseistic *Carte de recitare*, eul poetic se detașează prin ruptura de contemporani nu pentru a „reduplica lumi” apuse, ci pentru a scoate esențialul lumilor invadate de conștiința estetică (inferență a epigonismului eminescian). E o trecere în revistă, o aliniere a scriitorilor români incluși în canon. E un paradox funcțional odată ce autorul intenționează un eseu fenomenologic asupra esteticii poetice. „*Totul e să intri în rezonanță: cu un om, cu o idee, cu un moment istoric sau poate cu un astru.*” (Noica, 1990: 19)

Așadar, *Omul estetic* și invenția sa, o lume de grad trei, pentru contemporanii săi, este protagonist în acest eseu de „recitare”, un act de reinterpretare a textului literar din perspectiva ideii de întemeietor al esteticii. În „lista stănesciană” sunt consemnate acte de cultură de la Ienăchiță Văcărescu la Eminescu, apoi până la Marin Preda, listă continuată în grupajul *Subiectivisme de epocă*, de la Ion Barbu la Vasile Pârvan. De data aceasta, eseistul „locuiește” și alte spații ale culturii: arte plastice (Țuculescu), critică literară, estetică, istorie, filosofie (Vasile Pârvan), astronomică, apoi și în cultura universală (T.S.Eliot, Vasko Popa, Adam Puslojic).

În *Cartea de recitare* și *Subiectivisme de epocă*, eseistul pledează pentru integrarea formelor de discurs într-o posibilă „sistematică a poeziei” (cf Negrici, 1998) din punctul de vedere estetic, criteriu propus de cel care „naște existente”. Astfel, remarcăm prezența *Omului cultural*: conștiința care devorează faptele de cultură. Pe lângă experiența poetică, Nichita Stănescu ilustrează poeticul și îl redefinește metateoretic, propunând o nouă viziune artistică asupra lumii (alegoria ontică raportată la conștiința omului), precum și o nouă atitudine față de cuvânt.

¹⁰ Lui Nichita Stănescu i s-a adus acuza (gratuită) de a fi un manierist. Dar interpretările „critice” aveau ca obiect de referință doar semnificațiile de suprafață ale textului fără a insista pe dialectica rețelelor lingvistice și a configurărilor conceptuale ale sensului textual.

¹¹ Pot fi și alte motive, în funcție de atitudinea lectorială a receptorului.

Observăm că poetul își face ordine în logos, odată ce încheie acest grupaj prin eseul semnificativ numit „*Ciudatul răs al rațiunii estetice*”, mesaj din viitor ca opțiune, de ce nu, la postmodernitate. Conform literalității text-discursului, mesajul relatat de instanța eseistică este acela al abandonului formelor estetice al ieșirii din lumile de gradul al treilea, manifestând aspirație, elan existențial către concret, cuvânt vorbit: „*Poetul este cel mai predestinat să nască existențe concrete[...] Ce-i concretul, din punctul de vedere al zonei estetice? Este o longevitate plecând de la abstract spre concret, adică plecând din depărtare spre sine însuși. Exemplu concret: nu copacul, ci ideea de copac. Ideea de sine este principalul act existențial uman!*” (FP, 1990: 302) Făcând un popas contemplativ în acest fragment, reținem că textul propune o rețea gramaticală lineară, dominat de propoziții principale, ceea ce dă claritate și logică mesajului eseistic. Singura excepție de subordonare este completiva obiect indirect [... *să nască existențe concrete*], absolut necesară, în plan sintactic, complinirii intransitivității regentului participial adjectivizat: „*predestinat*” în *ceva / la ceva / pentru ceva!*

Stilistic, subordonata indirectă complinește și orientează sensul existențial: *ontogeneza!* Semantic, contragerea în „creator (de lumi)” obligă la „reduplicarea” sintactică: nume predicativ în construcție nominală eliptică de copulă, care, prin flexiune secundă¹², își poate manifesta poziția sintactică de predicativ suplimentar (Chiorean, 2010/ *Dacoromania*: 57-70) sau adjunct derivat. În această situație, subordonata „să nască existențe concrete” echivalentă la nivelul propoziției cu o contragere în adjunct verbal conotativ („creator”) pledează, prin exprimarea metonimică, pentru o poetică a ființei.

Linearitatea enunțurilor propune silogisme formulate relațional la nivelul diadelor: poet – „existențe concrete”(agent - ontos); concret – estetică; abstract – concret & depărtare – sine însuși; copac – ideea de copac, finalizate cu o configurare acțională de echivalare între „ideea de sine” și „act existențial uman”.

Concluzii. Este o evidență că agentul implicat în „*nașterea existențelor concrete*” este „*poetul*” confruntat în final cu „*ideea de sine*”, sintagmă de altfel consacrată artei. Prin urmare, se poate stabili echivalența conotațiilor la nivelul agentului: *poet = idee de sine = act existențial uman* (calitatea estetică a agentului uman!), enunț conclusiv (evidențiat în citat). Paradoxul din sintagma „*existențe concrete*” avertizează insistent opțiunea poetului pentru real, pentru concret, în sensul retragerii din spațiul abstract fără a părăsi arta, prin întoarcerea către sine. Inferența acestui sine aflat solitar, ca „*ideea de sine*” (însuși), nu este altceva decât revenirea la primul eseu-ocurent sensului ontic: „*Când omul vrea să se distrugă, își inventează materia sa[...], fenomen numit sinea singură!*” (1990,FP / *Ce este omul pentru marțieni?* : 67) [s.n.]

Bibliografie

Stănescu, Nichita, 1982, *Noduri și semne*, Ed. Cartea Românească.

¹² E cazul predicativului suplimentar (fie complement predicativ al obiectului, fie atribut predicativ al nominalului). Astfel: din paradigma adjectivală, prin acord cu subiectul, poate funcționa oricare din cele patru forme flexionare, într-un N².

- Stănescu, Nichita, 1990, *Fiziologia poeziei* - FP, ediție de Al Condeescu, Cartea Românească.
- Chiorean, Luminița, 2000, „*Noduri și semne. Semnificanță și perspectivă semiotică*”, în *Lucrările Sesiunii de comunicări științifice. Limba și literatura română*, vol 10, Ed. Universității „Petru Maior” din Tg. Mureș, pp. 21-31.
- Chiorean, Luminița, 2010, „*Predicația semantică și operator conotativ. Abordare descriptivă a construcțiilor cu predicativ suplimentar*”, în *Dacoromania XV*, nr.1/ 2010, Ed. Academiei Române, pp. 57-70.
http://www.dacoromania.inst-puscariu.ro/articole/2010_1_6.pdf
- Miclău, Paul, 2004, „*Noduri și semne („Noeuds et signes”) de Nichita Stănescu et Sorin Dumitrescu*”, în *Littérature et Peinture. Textes réunis et présentés par Serge Gaubert et Radu Toma*, Ed. Universității din București.
<http://ebooks.unibuc.ro/filologie/litteratureetpeinture/cuprins.htm>
- Noica, Constantin, 1990, *Jurnal filosofic*, Ed. Humanitas.
- Negrici, Eugen, 1998, *Sistematica poeziei*, Ed. Fundației Culturale Române.
- Neț, Mariana, 1989, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Ed. Univer.
- Peirce, Charles Sanders, 1990, *Semnificație și acțiune*, prefața: Andrei Marga, traducere: Delia Marga, Ed. Humanitas.

INSERTIA NUMERALULUI ÎN LIMBAJELE SPECIALIZATE

Insertion of Numerals in Specialized Languages

Doina BUTIURCA¹

Abstract

The numeral, the conceptual characteristics that give a part of speech the features of a specialised term, insertion in terminology/specialised discourse represent the theme to be approached in our study. Having a relatively small relevance in terminology, the use of the numeral as a term is fundamental in the languages of mathematics, physics and chemistry (partially), in numerous fields of engineering (developed interdisciplinarily : mechanics/ mathematics, mechanics/ physics etc). In the languages of economy medicine and sports there is an interdisciplinary growth of fields / subfields based on the insertion of mathematical terms (medical statistics, statistics in economics etc). These are only a few of the objectives derived by the study (applied and theoretical) we shall focus on approaching. The descriptive-linguistic method and contrastive method are used preponderantly.

The conclusions of the research highlight the fact that the cardinal numerals with substantival value advance in current terminology insertion of other types/values of the part of speech.

Keywords: *terminology, numeral, economic, statistics, insertion.*

În practica empirică de a număra obiectele lumii exterioare ființa umană a folosit dintotdeauna numărul. În domeniul matematicii însă, omul de știință utilizează numerele naturale cu scopul de a număra și ordona elementele unei mulțimi finite. Folosește concepte precum ”numere întregi”, ”numere raționale”, ”numere iraționale”, ”numere naturale”, ”numere reale” etc. Cristina–Alice Toma a demonstrat complexitatea conceptuală a terminologiei matematice, de la terminologia lexicală la terminologia discursivă (Toma 2006). Abordat din perspectiva capacității de inserție în terminologie precum și a valorilor strict morfologice, numeralul respectă anumite grile, în funcție de domeniul de specializare al științei: în textele matematice, numeralele cardinale cu valoare substantivală se folosesc numai cu forma de masculin: unu plus unu, zece minus trei., șase împărțit la doi.... În enunțuri cu valoare abstractă actualizează concepte specifice în calitate de substantiv - centru de grup. Sunt enunțuri cu ajutorul cărora se efectuează operațiile matematice: Trei și cu trei fac șase. Zece împărțit la doi fac cinci. Opt minus trei fac cinci. Comportamentul substantival al numeralului cardinal este o regulă generală a discursului matematic - având referință proprie în operațiile aritmetice, unde desemnează un număr din șirul numerelor naturale (GLR I 2005:299), și/sau în enunțurile aritmetice - unde actualizează/denumește cifrele: A adăugat *un nouă, doi de opt și un zece*.

Sub aspect sintactic, s-a făcut observația că numeralul cardinal participă la „un număr limitat de construcții stereotipe”. Dacă în limba literară acordul dintre subiect și predicat este o condiție *sine qua non a comunicării*, sintaxa discursului matematic face

¹ Associate Professor, PhD, Faculty of Technical and Human Sciences, Tîrgu Mureș, Sapientia University of Cluj Napoca.

abstracție de la regulile acordului. Există situații în care comunicarea specializată neutralizează legile lingvisticii, impunând caracteristica *impersonal* în contextual abstract al gândirii. Așa de pildă, în exprimarea operațiilor aritmetice nu se respectă acordul dintre subiect și predicat, mai ales dacă predicatul este nominal: Opt ori doi *este egal* cu șaisprezece. Zece minus opt *este egal* cu doi. Caracterul impersonal al comunicării specializate este dat nu numai de utilizarea impersonală a verbului, în contexte cu subiect exprimat prin numeral neacordat, ci și de utilizarea formei de masculin neacordat a numeralului: Antena 3, România 1 etc. Așa cum s-a mai menționat, *zero* este un numeral simplu, sub aspect structural. Comportamentul flexionar diferă de la un context specializat la altul: utilizat fără determinanți, *zero* se comportă ca un substantiv: zero-zerouri; zeroului-zerourilor; burse cu multe zerouri. Dacă *zero* este precedat de un alt numeral, flexiunea cazuală se realizează analitic (eliminarea a trei zerouri/ a trei de zero...)

Și în limbajul publicistic, numeralele cardinale apar frecvent în calitate de substantiv-centru de grup. Formează cazurile genitiv și dativ cu *lui* (*radicalul lui douăzeci și cinci* etc), denumind spre exemplu, *anul* prin elidarea substantivului „an” (GALR I 2005:294): *În vara lui '84 s-a măritat*. În contexte similare, opozițiile de caz se exprimă analitic, prin prepozițiile *a* și *la* situate înaintea numeralului. Se formează astfel, construcții echivalente cu genitivul vs dativul: „Revigorarea *a* patru dintre Societățile Comerciale...” (*Adevărul*, 2002). Corelat cu alte numerale, cardinalul *unu* poate exprima genitiv-dativul prin construcții cu prepoziția *a*: Paginile *a unu sau două* ziare prezintă știrea. Deopotrivă în limbajul jurnalistic și în discursul juridic este frecventă construcția prepozițională *a+numeral cardinal+substantive* în câteva situații, reținute de GALR (2005): 1.după prepoziții care cer genitivul: „A început urmărirea penală *împotriva a două* dintre Societățile mafiei petrolului din România”; / Continuă cercetările *asupra a trei* dintre baronii locali...” etc; 2.după prepoziții care cer dativul: Grație Legii 68/2012...; grație *a trei* magnați a reușit în afaceri.

Utilizarea numeralelor cardinale de la *doi* în sus, în construcții cu pronumele semiindependente *cei/ cele*, pe care le precedă este un procedeu frecvent în discursul public: ”Experiența *celor zece* ani trăiți sub regimul Bănescu...”; *Altor patru* firme li s-a luat dreptul de liberă practică... *Numeralele sută, mie, million, bilion, miliard* au un statut flexionar diferit de al celorlalte numerale (Elena Carabulea 2005:295). Au flexiune identică cu a substantivului, în situația când sunt utilizate singure. Motivația este dată fie de existența genului fix (*sută/ mie*, feminin; *bilion, miliard* au genul neutru), fie de prezența formelor distincte de număr (*sută-sute*; *mie-mii*; *million-milioane*). Ca și în cazul substantivelor, numeralele folosesc la singular, genitivul sintetic, în timp ce genitivul plural are forme analitice de expresie: eforturile *a sute de milioane* de oameni din întreaga lume. Flexiunea cazuală a numeralului zece, la genitiv-dativ se realizează cu ajutorul prepoziției *a* și/ sau *la*: ...părerea *a zece* specialiști/ S-au dat *la zece* cercetători...

În limbajul sportiv numeralele cardinale denumesc concepte în structuri de tipul: numeral cardinal+substantivul metru/metri: *un unsprezece metri, un șapte metri*. Denominarea se poate realiza și prin metafora terminologică: a face opturi.

Numeralul contribuie la formarea sintagmei terminologice pentru a exprima concepte din domeniul botanicii: trei-frați-pătați, sânge-de-nouă-frați (nume de plante), al culturii popoarelor: de doi (dans popular), al matematicii: trigonometrie (calc lingvistic...), pentru a desemna toponime și antroponime: Zece Mai, Opt Martie, Trei Brazi (cabană), Șaptefrați (antroponim). În terminologia actuală există numeroși termeni formați în baza numeralului cardinal, în împrumuturi analizabile: *bicromat*, *tricolorură* (în chimie), *trilateral*, *trilingv*, în compusele savante cu sens numeric: *centilitru*, *decalitru*, *hexamtru*, *kilogram*, *octosilab* etc.

Numeralul cardinal cu valoare substantivală participă rar, în calitate de adjunct la formarea sintagmei terminologice. În discursul matematic (GALR 2005) este utilizat cu *lui* proclitic genitival: Radicalul lui *șaiszeci și patru* este *opt*. Apare ca adjunct, în discursul matematic, în construcții de tipul: adjectiv+lui proclitic+numeral - valoare corespunzătoare *lui doisprezece*, *valoare atribuită lui zece* etc. sau în sintagme cu prepoziția *din*: *Radical din 49 este șapte*. Statutul de adjunct este identificabil și în limbajul sportiv, care actualizează numeroase concepte prin construcția numeral + numeral precedat de prepoziția *la*: *Patru la trei* este scorul. În limbajul administrativ și în comerț, numeralul-adjunct al sintagmei terminologice poate fi situat după substantivul-centru de grup: mese trei, scaune 100 etc. În discursul beletristic, între numeral și substantivul determinat pot fi intercalați adjuncți adjectivali calificativi - deveniți mărci stilistice (patru *buni* părinți, două *dulci* amice). În limbajul meteo, în limbajul sportiv ca și în terminologia lingvisticii, a economiei actuale, numeralul funcționează în structuri de tipul *zero+substantiv*, unde *zero* este antepus: zero grade, zero puncte etc, dar și în structuri de tipul *substantiv+zero*: *desinență zero*, *valoare zero*, *câștig zero* etc.

În terminologia tradițională cardinalele se utilizează pentru a denumi concepte, diviziuni administrative și/ sau militare: sectorul 14, districtul 7, regimentul 40, strada 132; în limbajul comerțului actualizează conceptele de talie, înălțime, măsură: măsura 48, mașina 37, trenul 508 etc.

Având în vedere convergența criteriilor semantic, morfologic, sintactic (Bidu-Vrănceanu 2010) în stabilirea claselor lexico-gramaticale la care aparțin, numeralele fracționare – *doime*, *treime*, *jumătate* – actualizează noțiunile matematice în aceeași calitate de substantiv-centru de grup, gramaticalizând operația aritmetică a împărțirii. Evoluția domeniului a dus însă, la dezvoltarea a numeroase alte constructe specializate cu sens fracționar: *a doua parte*, *a treia parte*, *a cincea parte*; *una a patra*, *doi a treia*, *trei supra cinci*, *doi pe trei*, *trei pe patru* etc și/ sau la sintagme numeral-procentuale: *cinci la sută*, *opt la sută*, *treizeci la sută*, *patruzeci la mie* ș.a. Literatura de specialitate reține două structuri specializate, specifice reprezentării cifrice a fracțiilor: 1. *șapte pe cinci*/ *șapte supra cinci* (numeralele la masculin sunt legate prin prepoziția *pe* sau *supra*). Este o structură deosebit de eficientă prin capacitatea de a forma serii multiple de combinații pentru desemnarea oricărei fracții. 2. Structuri de tipul: $1/3$, $3/7$ (*una a treia*, *trei a șaptea*).

Constructul specializat, numeral cardinal+prepoziția *la*+sută/ mie, de tipul, 25%, 6% depășește domeniul științelor matematice, devenind concept fundamental utilizat

interdisciplinar în limbajul publicistic, în statistică, în limbajul administrativ. Este sinonim cu *sutime* și/ sau *müime*. În situația când construcția cu prepoziția *la* este precedată de numeralul *sută*, aceasta devine *locuțiune adjectivală* în structuri de tipul: *sută la sută*, sau locuțiune adverbială (Este adevărat *sută la sută*). Deosebit de productiv a devenit numeralulfracționar în terminologia sportivă actuală: *zecimi de secundă, optimi și șaisprezecimi*.

Substantivele numerice care exprimă cantități mari pot reda ideea de aproximație (în limbajul jurnalistic, în conversația uzuală, în beletristică) prin: 1.utilizarea pluralelor, fie singure (*zeci, sute, miliarde*), fie în combinație sau în structuri ce repetă numeralul: *Mii de oameni se vor aduna. /Zeci de milioane nu-i erau suficiente? Nu era el omul a sute de milioane de euro?* Istoria *a mii și mii/ milioane de europeni* este impresionantă. 2.prin asocierea numeralului cu adjectivul pronominal: *câteva zeci de săli de concert*.

Exprimarea aproximației este înțeleasă ca alăturare a”unor numerele vecine în seria cardinalelor” (GALR 2005:300): *trei-patru; cinci-șase* etc. Structura sintagmelor aproximației este variabilă în funcție de contextul de comunicare dar și în funcție de domeniul specializat: substantivul se intercalează între numerele - *O carte, două, acolo...!* Numerele cardinale se asociază cu adverbe precum: *aproximativ, cam, circa, vreo: circa patruzeci de studenți, aproximativ trei sute de oșteni...etc.* Al treilea tipar structural constă în asocierea unui numeral cardinal cu structuri care cuprind o prepoziție (în jur de, pe la, ca la): *în jur de cincizeci de studenți, pe la orele douăzeci, ca la cinci kilograme etc.*

Aproximația exprimă numeroase valori, pe care literatura de specialitate le clasifică după cum urmează: a. inferioritatea în raport cu un număr exact- aproape 2 kilograme a pierdut/ costă până la 10 lei; are spre 40 de zile.../are mai puțin de 20 de ani; b. superioritatea – numeralul este precedat de prepoziția *peste*, de structurile : *mai bine de, mai mult de, nu mai puțin de* etc: *Alerga cu peste 25 de noduri pe oră ; munca de peste 10 ani a valorificat-o...; are 60 și ceva de ani.*

Numărul, inserța numeralului în terminologie este departe de a avea relevanță numai sub aspectul denominării prin numeralul-substantiv. În sintagma terminologică, numeralul actualizează numeroase proprietăți conceptuale, date de capacitatea acestuia de a exprima determinarea numerică a obiectelor sau ordinea obiectelor prin numărare, cuantificarea în sensul gramaticii tradiționale: *pătrime* în comparație cu *două pătrimi*, *zecime* în comparație cu *cinci zecimi*. Aici se impune însă o precizare: numeralul cu valoare adjectivală este necesar să fie încadrat în clasa adjectivelor categoriale, în limbajele specializate, dat fiind faptul că exprimă întotdeauna o trăsătură conceptuală, unicizează referentul denumit de substantiv, încadrându-l într-o anumită clasă: *mulțime matematică* spre deosebire de mulțime de obiecte aparținând realității ontologice s.c.l. Așa cum s-a putut deduce din exemplele excerptate, numeralul-adjectiv este parte integrantă din termeni/ sintagme aparținând limbajului matematic (*trei pătrimi, cinci optimi*), din împrumuturi analizabile (*tricolorură, tripletă, triplusalt*), în acest ultim caz respectând condiția afixoidelor de elemente conceptuale etc.

Surse

BIDU-VRĂNCEANU, A.(coord.) 2010: Angela Bidu-Vrănceanu (coord.), *Terminologie, Terminologii I*, Editura Universității, București.

DEX 1982: *Dicționar explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București.

GALR 2005: *Gramatica limbii române I,II*, Editura Academiei Române, București.

TOMA ALICE 2006: Alice-Cristina Toma, *Lingvistică și matematică. De la terminologia lexicală la terminologia discursivă*, EU, București.

ANALYSIS OF THE CONNOTATIVE AND DENOTATIVE MEANINGS OF THE TERMS BELONGING TO THE WORD FAMILY „DOG” AS THEY ARE USED IN THE ROMANIAN PHYTONYMS

Radu DRĂGULESCU¹

Abstract

Many of the Romanian phytonyms are directly related to the dog. Like in other folkloric creations, in our ethnobotany this mammal, although generally believed to be a faithful friend, has a majority of evil representations, portrayed as a cruel, mean living form, which you cannot trust and, therefore, associated to unworthy, useless or harmful plants. The paper brings an inventory, an interpretation and a statistic, of Romanian names of plants, which implicates the word family „dog”.

Keywords: *Romanian phytonyms, connotation, denotation, plant names, etnobotany, câine, cățel, cățea.*

La baza analizei de față stă colaborarea noastră cu Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*² care completează substanțial *Dicționarul* lui Borza³, ce cuprinde, pe lângă câteva mii de nume de plante maghiare, săsești, germane, franțuzești, engleze, rusești, ucraineene, sârbești, bulgărești, turcești, și 10.906 nume românești de plante pentru 2.095 specii. Prin publicarea *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești*, Constantin Drăgulescu a ridicat numărul numelor românești de plante cunoscute la 21.839 fitonime cunoscute până în prezent, fitonime care aparțin unui număr de 3.227 specii de plante indigene și exotice, spontane (sălbatic) și cultivate. La acestea se adaugă 3.070 nume de soiuri și 612 termeni care desemnează de părți (organe) de plante. Astfel fitonimia românească, cunoscută în momentul de față, însumează 25.521 de termeni.

Între fitonimele românești am identificat un număr de 106 care sunt create cu ajutorul termenilor „câine” < lat. canis⁴, după M. Vinereanu⁵ cuvânt prelatin, cățea < catella⁶, cățel < catellus⁷ și derivatele acestora: cățelandru, cățeluș, câinos, câinesc. Ele sunt enumerate mai jos, alfabetic, precizând pentru fiecare denumirea științifică și pot fi grupate, din punct de vedere lingvistic, în cel puțin cinci categorii.

Doar patru denumiri sunt concentrate într-un termen unic: *cățel/căței, cățelandru, cățelandri, cățeluș.*

Celelalte se compun din doi sau mai mulți termeni. Dintre acestea, unul singur prezintă configurația substantiv în nominativ + altul în acuzativ (un atribut substantival prepozițional): *lemn de câine.*

¹ Associate Professor PhD., Universitatea „Lucian Blaga” of Sibiu.

² Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010 (în reeditare cu adăugiri și revizuirii).

³ Al. Borza, *Dicționar etnobotanic*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.

⁴ *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, Editura Academiei, 2015, p. 128.

⁵ M. Vinereanu, *Dicționarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, București, Editura Alcor Edimpex, ed. a 2-a, 2009.

⁶ *Dicționarul etimologic al limbii române*, II (C-cizmă), București, Editura Academiei, 2015, p. 125.

⁷ *Ibidem*, p. 125.

Cele mai multe (58) s-au format prin compunerea a două substantive, primul la nominativ, al doilea cu valoare de atribut genitival: *ardeiul câinelui, barba câinelui, boabele câinelui, bosâiocul câinelui, botul câinelui, breiul câinelui, buruiana câinelui, căței bălții, câinii babei, ceapa câinelui, chișa câinelui, cireșa câinelui, cireșul câinelui, coada cățelului, coada câ(i)nelui, dintele câinelui, fânul câinelui, iarba cățelei, iarba câinelui, laptele cățelei, laptele câinelui, laptele cânelui, laptele cânielui, lăptuca câinelui, limba cățelei, limba cățelului, limba câinelui, limba cânelui, marariul câinelui, măceșul câinelui, măcrișul câinelui, mărar(i)ul câinelui, mărăcinele câinelui, mărul câinelui, măsaua câinelui, merișorul câinelui, mușeșelul câinelui, paștele câinelui, părădaisa câinelui, pătrânelul (pătrânelul, pătrunjelul) câinelui, pișatul câinelui, poama câinelui, puța cățelei, puța cățelului, puța câinelui, romănița câinelui, salata câinelui, salata câinilor, strugurul câinelui, strugurii câinelui, turbarea câinelui, turbăciunea câinelui, turbeaza câinelui, țâța cățelei, unghia cățelei, urzica câinelui.*

Am identificat 20 fitonime în alcătuirea cărora sunt asociate un substantiv în nominativ și un adjectiv cu funcție de atribut, care să evidențieze calitatea: *chimenele câinesc, curmei câinesc, curpene câinesc, iarba câinească, laptecâinesc, lăptucă câinească, lemn câinesc, lician câinesc, lobodă câinească, marariu câinesc, mușeșel câinesc, pătrânel (pătrânel, petrinjel) câinesc, rug câinesc, salată câinească, salată câinoasă, schin câinesc, strugur câinesc, struguri câinești, tei câinesc, viorele câinești.*

Opt fitonime sunt realizate prin compunere dezvoltată, unele fie indică o caracteristică a plantelor: *buruiană ca capul câinelui, floare care sloboade laptele câinelui, iarbă curățitoare de câini, mușeșel de cel câinesc*, fie indică habitatul speciilor respective: *laptele cânelui de câmp, laptele cânelui de pădure, laptele cânelui de pășune, lemn câinesc de baltă*. Acești termeni nu au fost analizați separat, întrucât se numără printre speciile numite generic *laptele cânelui* sau *lemn câinesc*⁸.

Privite din perspectiva semnificatelor („lexemelor”) care le compun, textemele exclud nu numai „creația de lumi”, ci orice tip de creație. Chiar dacă, la origine, multe dintre aceste configurații semantice au reprezentat metafore insolite, ele și-au pierdut, prin „repetare”, orice valoare „poetică”, devenind astfel expresii convenționale⁹.

Ardeiul câinelui (*Salvia verticillata*) numele sugerează că un organ al plantei ar fi iute/usturător și nu poate fi decât al câinelui, întrucât oamenii nu îl pot consuma.

Barba câinelui (*Cynanchum vincetoxicum*, actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*): nu poate fi vorba de barbă (<lat. barba). *Cynanchum* înseamnă în greacă „sugrumătoarea câinelui” și, probabil, aceeași semnificație o are și primul termen, barba (rad. *bher-, „a tăia”, aici cu înțelesul a răni; în Banat tăișul securii se numește barbur). Termenul al doilea, provenit din rad. i.-e. *k'uon „câine”, conform cu denumirea germ. Hundswürger și magh. ebfojtó „ucigătoarea/sugrumătoarea câinelui” și rom.

⁸ A se vedea Valerica Sporiș, *Note pe marginea naturii adjectivului din perspectiva relației cu substantivul, verbul și adverbul*, http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari2/Valerica%20Sporis.pdf.

⁹ Simina Terian, *Premise pentru o poetică a textelor*, in EITM5, Tîrgu Mureș http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part41.pdf.

mărul/postaia lupului. Posibil ca rad. *bher - cu sensul „vătămător, ucigător” să se regăsească și în fitonimele *breiul câinelui* (*Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*), *brei*, *breseacăn* sau *buruianacâinelui* (*Mercurialis perennis*) și *barbalupului* (*Helleborus purpurascens*). Specia *Vincetoxicum hirundinaria* se numește și *buruiană de tăietură* și este toxică (mai ales) pentru câini și oi. Această plantă s-a utilizat în magie, iar Constantin Drăgulescu¹⁰ propune și o corelație și cu rad. *bher- „a vrăji, a fermeca”.

Boabele câinelui (*Sorbus aucuparia*), a se vedea lemn câinesc.

Bosâiocul câinelui (specie neidentificată), probabil, o specie asemănătoare cu busuiocul de grădină (*Ocimum basilicum*), dar care fiind sălbatică și nefolositoare omului, i s-a spus „a câinelui”. Posibil ca formele bosioc, bosâioc, bosâoc, bosoioc (*Ocimum basilicum*) să conserve tema *bos - (cf. v.ind.. bo - „parfum”) ori să fie contaminate cu acesta.

Botul câinelui (*Linaria vulgaris*), planta are flori ca un cap/bot de câine.

Breiul câinelui (*Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*), **brei**, **breseacăn** sau **buruiana câinelui** (*Mercurialis perennis*). *Brei* apare în DLR¹¹, tomul I, ca *Mercurialis perennis*, semnificația fitonimului fiind incertă. Planta este toxică.

Buruiana câinelui (*Scutellaria spp.*), < slav. burjanu, dar posibil și un descendent din rad. i.-e. *bher- „a crește, a se umfla, a se ridica”. Florile au aspect de bot de câine.

Buruiană ca capul câinelui (*Datura stramonium*), fructul (capsulă) matur crapă și seamănă cu capul unui câine < slav. burjanu, dar posibil și un descendent din rad. i.-e. *bher- „a crește, a se umfla, a se ridica”.

Buruiană câ(i)nească (*Mercurialis annua*, *Mercurialis perennis*), < slav. burjanu, dar posibil și un descendent din rad. i.-e. *bher- „a crește, a se umfla, a se ridica”. S-a utilizat la otrăvirea câinilor.

Capul câ(i)nelui (*Anthirrhinum majus*, *Mysopates orontium*, *Pulsatilla montana*): < lat. caput; bobocul floral de *Pulsatilla montana* poate fi comparat cu un cap pufos de cățel.

Cățândri (*Linaria vulgaris*), < derivare cu sufixul *andru* de la căței.

Cățaluș, cățelandru (*Anthirrhinum majus*), < derivare cu sufixul *uș* și *andru* de la cățel.

Cățaluș sălbatic (*Linaria genistifolia*, *Linaria vulgaris*), < derivare cu sufixul *uș* și *andru* de la cățel + indicarea habitatului.

Căței bălții (*Pedicularis sceptrum-carolinum*) lat. catellus, florile plantelor au aspect de cap (bot) de câine. Baltă este termen autohton cf. alb. baltë (nșmol, noroi, mocirlă).

Căței (de usturoi), apare cu etimologie nesigură în DELR¹², probabil lat. capitellum (extremitate, căpețel) sau catellus (pui, bulb). Informatorii noștri au justificat denumirea asemuind căței de usturoi cu caninii câinilor.

Câinii babei (*Galium aparine*), în ograda babei (< sl., scr., bg., ucr. baba) ar crește doar buruieni, între care și *Galium aparine* care se prinde cu aculeii de animalele și oamenii

¹⁰ Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010 (în reeditare cu adăugiri și revizuirii).

¹¹ *Dicționarul limbii române*, Tomul I (A-B), p. 649.

¹² *Dicționarul etimologic al limbii române*, II (C-cizmă), București, Editura Academiei, 2015, p. 126.

care îi ating. Se poate spune că la fel ca și câinii, vrejurile plantei îi „înhață” pe intruși.

Ceapa câinelui (*Urginea maritima*), < lat. cepa, caepa, care provine din gr. cephalé „cap”, aluzie la bulb, „căpățână”. Planta are în sol un bulb asemănător cepei, care a fost consumat de oameni, dar neavând calitățile cepei propriu-zise, i s-a adăugat termenul depreciativ „a câinelui”¹³.

Chimen câinesc (*Adonis aestivalis*), < ngr. kyminon, kiminon, posibil prin filieră slavă kiminu, (cf. bg. kimen, rus. kiminu, tc. kimion, kimyon din arab. kemun), scr. kim, cimin sau din numele științific al speciei înrudite, *Cuminum cyminum*, numit în rom. *chiminul cel mare*). Deși din altă familie (Ranunculaceae), *Adonis aestivalis* are semințe comparabile cu fructele chimenului propriu-zis. Deoarece unele dintre specii nu sunt consumate de oameni au fost considerate ale câinelui sau ale altor animale.

Chișa câinelui (*Solanum nigrum*), primul termen ar putea reproduce verbul a chișa/pișa (lat. pissiare < pisciare ori creație expresivă din interj. piș), indicând o plantă/buruiiană pe care urinează câinii¹⁴. Planta are, într-adevăr, un miros neplăcut, asociat cu cel al urinei și are, totodată, și proprietăți diuretice. Există însă și adj. cheș „pestriș, bălțat, pătat” (din magh. kese) care s-ar potrivi speciei, deoarece are fructe de diverse culori (verzi, gălbui, negre), în funcție de stadiul lor de maturare.

Cireșa câinelui (*Bryonia alba*), lat. ceresea < lat. cerasia și v.gr. keration (a se vedea și cireș) este o specie sălbatică, întâlnită în păduri și de aceea fructele lor sunt ale lupului sau ale câinelui. Posibil ca fructele să se fi folosit la otrăvirea câinilor.

Cireși câinești (specie neidentificată) **cireșul câinelui** (*Rhamnus frangula* actualmente *Frangula alnus*), < lat. cereseus < cerasus, v.sl. črěšnja, gr. kerasos, kėras, kerátos, kerátion, v.ind. čiras (din rad. i.-e. ker-s „coarnă, cireășă” > tema *ker-s, din care și un presupus trac. *kerasos. Nu sunt din aceeași familie cu cireșul propriu-zis, fiind arbuști cu fructe asemănătoare cireșelor. Fructele arbustului *Frangula alnus*, fiind toxice (cel puțin pentru ierbivore), ar fi bune doar de dat la câini (eventual pentru a-i otrăvi).

Coadă cățelului (plantă neidentificată numită și puța cățelului; a se vedea acolo) < lat. coda.

Coadă câ(i)nelui (*Linaria vulgaris*), < lat. coda. Se poate spune că inflorescența seamănă cu o coadă de câine dar, credem că s-a ales numele acestui carnivor fiindcă florile au aspectul unor capete (boturi) de câini. Coadă are în fitonime sensurile de (1) apendice la posteriorul animalelor și smocul de păr sau pene de pe acest apendice; (2) termenul coadă provine din răstălmăcirea altora; (3) „testicule”; (4) „coardă; iarbă”.

Cocoșei câinești (*Erythronium dens canis*), cf. ornitonimul cocoș, masculul găinii (și al altor păsări), < slav. kokosi, cf. magh. kakas, sās. kockosch, kockesch, alb., ucr., slov., ceh. kokoš, bg. kokoska, sb. kokika, pol. kokot, ngr. kokkósion, fr. coq, dan. kok ș.a.).

¹³ Cioresc, a ciorii etc.

¹⁴ A se vedea și *Dicționarul limbii române*, Tomul II (C), p. 381.

Compararea acestor plante cu cocoșul s-a făcut tocmai sub aspectul cromaticii, al decorativității iar Constantin Drăgulescu¹⁵, credem că, o parte dintre fitonime își au originea, unele, în tema coc- „roșu”, altele în tema coc- „sferic, rotund”. Fructele/ florile sunt roșii și au tuberculi/bulbi sferici în sol. Numele ar putea fi și o adaptare după numele științific *Erythronium dens canis* (de la români au preluat sașii, pentru această specie, numele waldkeekəschkən, kokosche(e), kokoschechen, kokeschbleam, kokoschblaam, iar maghiarii kukusé).

Curmei câinesc (*Cynanchum acutum*), planta fiind o liană (ca o frânghie) trimitem la subst. rom. Curm și macedorom. curmu „legătură, laț” < alb. kurm (bucată, parte din ceva). Curmei, curmen ar putea proveni din curpen ori sunt derivate ale verbului autohton a curma „a tăia; a strânge; a strangula; a omorî; a întrerupe; a termina”¹⁶. Fitonimul vine în sprijinul acestei ultime supoziții, dat fiind faptul că numele științific *Cynanchum* se traduce „sugrumătoarea câinelui” (a se vedea și barba câinelui). După alte păreri¹⁷, ar putea fi un termen împrumutat de la albanezi, dar și o continuare a lat. pop. *cormare (a trunchia), provenit din gr. kormos (trunchi)¹⁸.

Curpene câinesc (*Cynanchum acutum*), liană numită generic **curmei** < autohtonul curpen „mlădiță lungă de plantă acățătoare, vrej, viță, jijită”, posibil împrumut din alb. kulpër, kurpen¹⁹ < i.-e. *küerp- „a se învârti”²⁰ de unde și rom. a (în)curpeni „a înfășura, a răsuci”. Este posibil ca fitonimul să fie o adaptare a corespondentului curmei câinesc (a se vedea curmei) dat fiind faptul că atât curmei cât și curpen au (și) semnificația „mlădiță, tulpină (de legat); funie”.

Dintele câinelui (*Erythronium dens-canis*, *Leontodon autumnalis*), < lat. dens, dentis, v. ind. danta. *Erythronium dens-canis* are tepalele/petalele asemenea unor canini (de câine). Primăvara se atingeau pleoapele cu această plantă pentru a „întineri ochii”²¹.

Fânul câinelui (*Butomus umbellatus*), etimologie populară după coresp. magh. fulemüle fű.

Floare care sloboade laptele câinelui (*Taraxacum officinale*), sloboabe (din slobod „liber” < bg. sloboden), cu sensul „eliberează, elimină” (a se vedea laptele câinelui); floare din lat. floris, florem.

Iarba căței (*Cynodon dactylon*), < cățea (< lat. catella), iarbă din lat. herba (a se vedea iarba câinelui).

Iarba câinelui (*Agropyron repens*, *Cynodon dactylon*, *Dactylis glomerata*), câinele mănâncă frunzele plantelor pentru provocarea vomei, în caz de indigestie; iarbă din lat. herba.

Iarbă câinească (*Cynodon dactylon*, *Dactylis glomerata*, *Orchis morio*), **iarbă câinească** (*Orchis spp.*, *Physalis alkekengi*, *Solanum nigrum*) (a se vedea iarba câinelui, părădaisa câinelui,

¹⁵ Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010 (în reeditare cu adăugiri și revizuirii).

¹⁶ I. I., Russu, *Etnogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

¹⁷ *Dicționarul limbii române*, Tomul II (C), p. 1027.

¹⁸ Laurian și Massim, apoi Lazăr Șăineanu, apoi G. Giuglea apud *Dicționarul limbii române*, Tomul II (C), p. 1017.

¹⁹ *Dicționarul limbii române*, Tomul II (C), p. 1031.

²⁰ I. I., Russu, *Etnogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

²¹ A. Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, Editura Vestala, 2013.

strugurul câinelui); fitonimul iarbă câ(i)nească pentru *Orchis morio* este o adaptare după numele gr. cynorchis, magh. ebmony(fű), germ. Hundshoden, sloven. pásja jájca, it. testicolo di cane „coiele câinelui”; iarbă din lat. herba.

Iarbă curățătoare de câini (*Agropyron repens*, *Dactylis glomerata*): câinii, când au indigestie, mănâncă frunzele ațoase ale plantelor iar acestea le provoacă vomă, le curăță stomacul (a curăți, a cura cf. lat. curo, curare „a îngriji”); iarbă din lat. herba.

Lapte câinesc (*Euphorbia spp.*), **laptele câinelui** (*Chelidonium majus*, *Euphorbia spp.*), **laptele cânelui** (*Chelidonium majus*, *Euphorbia charachias*, *E. esula*, *E. peplis*), **laptele cățelei** (specie neidentificată), **laptele cânelui de câmp** (*Euphorbia helioscopia*), **laptele cânelui de pădure** (*Euphorbia amygdaloides*), **laptele cânelui de pășune** (*Euphorbia cyparissias*), **laptele cânelui** (*Euphorbia esula*), < lapte (lat. lactem, lactis, sau, după M. Vinereanu²², traco-dac). Plantele produc latex alb sau portocaliu (doar în cazul speciei *Chelidonium majus*). În opinia lui Constantin Drăgulescu²³, specia *Borago officinalis* figurează cu numele popular *laptele câinelui* dintr-o greșeală (s-a asociat numele său cu laptele câinelui). Fiindcă latexul produs de plante nu se poate consuma de om din cauza toxicității mai mult sau mai puțin pronunțate ori a gustului neplăcut, el a fost comparat cu laptele produs de cățea, lupoaică, vrăjitoare sau scroafă. Fitonimul lapte broștesc are și el sensul „lapte necomestibil”. Se numește și chișa câinelui, poama câinelui, strugurul câinelui, turbarea câinelui și are un miros neplăcut.

Lăptuca câinelui (*Euphorbia carniolica*), **lăptucă câinească** (*Euphorbia spp.*), **lăptuci câinești** (*Leontodon hidpidus*). Majoritatea plantelor produc latex și/ori sunt consumate de diverse animale. *Euphorbiacarniolica* (și alte specii din acest gen) având un latex toxic, a fost botezată lăptuca câinelui (după conceptul că tot ce este rău este al câinelui, al lupului, al ciorii sau perpetuând ideea că, de foame, aceste animale mănâncă orice).

Lemn câinesc (*Cornus sanguinea*, *Daphne laureola*, *Daphne mezereum*, *Evonymus europaeus*, *Evonymus latifolius*, *Frangula alnus*, *Ligustrum ovalifolium*, *Ligustrum vulgare*, *Lycium halimifolium*, *Rhamnus cathartica*, *Sorbus aucuparia*), **lemn câinesc**, **lemn câinesc de baltă** (*Frangula alnus*), cu sensul lemn nefolositor, arbust cu fructe necomestibile (cf. și engl. dogwood, dogberry tree, germ. Hundsholz, mai ales pentru *Frangula alnus*) dar și cu subînțelesul lemn puturos, rău mirositor (maghiarii numesc specia *Frangula alnus* bűdösfa „lemn puturos”, iar germanii Faulbaum „lemn împruțit”; românii spun arbustului *Cornus sanguinea* și lemn pucios); crește în locuri mai umede (baltă termen autohton); **lemn de câne** (*Ligustrum vulgare*): rom. lemn < lat. lignum. Plantele amintite sunt fie arbori și arbuști, fie plante ierboase cu tulpini (cel puțin în partea inferioară) ori rădăcini lemnoase.

²² M. Vinereanu, *Dicționarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, București, Editura Alcor Edimpex, ed. a 2-a, 2009.

²³ Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010 (în reeditare cu adăugiri și revizuirii).

Lician câinesc (*Frangula alnus*), plantă neidentificată, a se vedea și cătină. Fitonimul este livresc adaptat după un nume latin care, la rândul său, ar putea avea la origine antica regiune Lycia din Asia Mică (*Lycium halimifolium*).

Limba cățelei (*Chenopodium hybridum*, *Symphytum officinale*), < lat. lingua.

Limba cățelului (specie neidentificată), a se vedea și cătină.

Limba cânelui (*Plantago lanceolata*), plantele au organe, îndeosebi frunze și petale, în formă de limbă.

Limba cânelui (*Borago officinalis*, *Cynoglossum officinale*), plantele au organe, îndeosebi frunze și petale, în formă de limbă.

Lobodă câinească (*Chenopodium album*), cf. sl. loboda (din slavă sau română există și magh. laboda; turcii spun labada speciei *Rumex patientia*). Planta este sălbatică, buruiiană în culturi ori pe marginile drumurilor.

Marariu câinesc, marariu cânelui (*Anthemis cotula*), < ngr. marathron (a se vedea măraru cânelui).

Măceșul cânelui (*Rosa canina*) apare cu origine necunoscută în *Dicționarul limbii române*²⁴. Poate fi o posibilă adaptare după denumirea științifică, ori, ca și aceasta, cea populară evidențiază ascuțiții spini ai arbustului, ca și caninii cânelui. Pentru fitonimul măceș I.I. Russu²⁵ presupune un rad. *mak-, dor. macon, gr. mekon, v.sl. makū „mac”, prin asemănarea florilor de măceș cu cele de mac. Constantin Drăgulescu²⁶ consideră, însă, că atât măceș cât și *mac* (*Papaver spp.*), *bujămac*, un alt nume al bujorului (*Paeonia officinalis*), *măchișele* (*Tagetes patula*), poate și unele dintre miconimele *văcălie* (*Ganoderma applanatum*, *Fomitopsis pinicola*, *Gloeophyllum abietinum*, *Phelinus ignarius*, *Lenzites betulina* f. *variegata*, *Anisomyces odoratus*, *Daedaleopsis confragosa*, *Polyporus brumalis*) (există și miconimele ucr. vakelija, vekelija), *văcăruși* (*Lactarius volemus*), *văcuțe* (*Boletus spp.*) pot proveni din același radical cu lat. vaccinus „roșcat”, din care numele științific al coacăzei (*Vaccinium vitis-idaea*). Speciile amintite mai sus au flori, fructe, lemn, tramă sau pălărie (în cazul ciupercilor) de culoare roșie(tică). *Măc(i)ș* se numesc și speciile *Sedum rosea* actualmente *Rhodiola rosea* (cu flori roșietice și corespondentul rușă) și *Mespilus germanica* (cu fruct asemănător măceșului propriu-zis). Subliniând faptul că măceșul se mai numește și rug (< lat. rubus „zmeur” și rubeus „roșu”) și răsură (< lat. rosa „roz” și „trandafir”), nu exclude nici posibilitatea ca numele măceșului (și chiar lat. vaccinium „afin”) să provină din lat. bacca “boabă” ori lat. vacca „vacă” (b > m sau v), măceșul (*Rosa canina*) numindu-se și rugul vacii.

Măcrișul cânelui (specie neidentificată cu al cărei latex se tratează pecinginea sau tricofitja, probabil *Chelidonium majus*). Sunt numite măcriș multe specii cu gust acru, de unde ar și proveni denumirea²⁷.

²⁴ *Dicționarul limbii române*, Tomul IX (M), p. 208.

²⁵ I. I., Russu, *Etimogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

²⁶ Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010 (în reeditare cu adăugiri și revizuirii).

²⁷ *Apud Dicționarul limbii române*, Tomul IX (M), p. 213 care prezintă etimologia acestui fitonim ca necunoscută.

Mărar(i)ul câinelui (*Anthemis cotula*, *Matricaria chamomilla*). Fitonimul mărar (ca și macedorom. mărăliu și alb. mărăj, maraj, mărăjē, moreja) e considerat termen autohton²⁸ sau vechi grec²⁹ cf. gr. malathron, marathron, marathon³⁰ (*Foeniculum vulgare*). Speciile necomestibile pentru oameni și urât mirositoare au fost atribuite câinelui, iepurelui, lupului, porcului, ursului, păsărilor, șarpelui, broaștei, în funcție de locul unde cresc ori după presupusele animale care le consumă.

Mărăcinele câinelui (*Rosa canina*): mărăcine este considerat de A. Philippide³¹ și de M. Vinereanu³² cuvânt autohton (există și macedorom. mărăține, meglenorom. mărățină, mărățin, alb. mërtsinë și mërçinjē), însă în DER notat ca provenind din lat. *marrucina < lat. marra „spin”, it. marruca „mur, rug”. Tot atât de potrivită, consideră Constantin Drăgulescu³³, este derivarea fitonimului din lat. malitia „răutate”, mărăcine însemnând „plantă rea” (de comparat cu macedorom. marițire „a se înrăutăți” și rom. mărășin „semn rău” din lat. mala signa), toate speciile de mai sus fiind prevăzute cu spini. Mărăcinele câinelui ar putea fi o adaptare a numelui științific, *Rosa canina*.

Mărul câinelui (*Frangula alnus*), < lat. melum. Numele se referă la fructele plantelor. Dintr-o eroare, consideră Constantin Drăgulescu³⁴, i s-a atribuit și speciei *Viola canina* numele *mărul lupului* (poate în loc de colțul lupului, aluzie la forma frunzelor ori la pintenul florii). Fructele și rădăcinile tuberizate toxice subpământene sunt considerate ale câinelui, lupului, porcului, cucului, strigoiiului.

Măsaua câinelui (*Euonymus europaea*) < lat. maxilla „maxilar” are fructe de forma măselelor sau dinților de om, câine. Petalele (mai exact tepalele) florilor de *Erythronium dens-canis*, *Fritillaria meleagris* seamănă cu caninii carnivorelor (de unde numele științific *dens-canis* și corespondentul engl. dog's tooth).

Merișorul câinelui (*Arctostaphylos uva-ursi*), a se vedea măr. Plantele au fructe mai mult sau mai puțin globuloase, ca merele, așadar ar putea face referire la diminutivul hipocoristic al substantivului măr, obținut prin derivarea cu sufixul -ișor.

Mușețel câinesc, mușețelul câinelui (*Anthemis arvensis*), **mușețel de cel câinesc** (*Anthemis cotula*). Ar putea provini din adj. mușat “frumos”, cuvânt autohton în opinia lui I.I. Russu³⁵ sau din adj. muscat „tămâios, plăcut mirositor”. În vestul Transilvaniei cu termenul mușat sunt alintații copiii de vârste mici, probabil de la „frumușat”³⁶. Mușețel ar putea însemna „frumușel” sau „floare frumoasă” (trac-dac.

²⁸ Brâncuș, Gr., *Vocabularul autohton al limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

²⁹ C. Diclescu, *Dacia romană în oglinda inscripțiilor și a limbii de azi*, Cluj, 1926.

³⁰ A se vedea și *Dicționarul limbii române*, Tomul IX (M), p. 267.

³¹ Philippide, A., *Originea românilor*, Iași, Editura Polirom, 2011.

³² M. Vinereanu, *Dicționarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, București, Editura Alcor Edimpex, ed. a 2-a, 2009.

³³ Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010 (în reeditare cu adăugiri și revizuirii).

³⁴ Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010 (în reeditare cu adăugiri și revizuirii).

³⁵ I. I., Russu, *Etnogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

³⁶ *Dicționarul limbii române*, Tomul IX (M), p. 1042.

*mușezela) dar și floare aromată, mirositoare (cf. verb. a mușina „a adulmeca, a mirosi”). Speciile câinești nu au miros sau miros urât. Deși majoritatea lingviștilor consideră că termenul mușat, din română, macedoromână și istroromână, face parte din substratul traco-dacic, totuși nu s-a găsit până în prezent un radical indo-european la care să fie raportat cuvântul.

Paștele câinelui (*Cardamine pratensis*) < lat. pascere dar și „pască”. Fructele ar fi, în credința populară, anafura câinelui.

Părădaisa câinelui (*Physalis akekengi*) < săs. Parðdeis, germ. Paradeis(apfel), Paradies(apfel). Există între fitonimele românești și forme intermediare între săs. parðdeis și magh. paradicsom. Are fructul ca o mică tomată care, deși este comestibilă, se crede că este otrăvitoare sau câinească.

Pătrânelul câinelui (*Aethusa cynapium*), **pătrânelul câinelui** (*Pimpinella saxifraga*), < lat. petroselinum. A se vedea pătrunjel.

Pătrunjelul câinelui (*Aethusa cynapium*), **pătrânelul câinelui** (*Aethusa cynapium*), **pătrânelul câinesc** (*Aethusa cynapium*), **pătrunjelul câinesc** (*Aethusa cynapium*), **pătrunjelul câinelui** (*Pimpinella saxifraga*, *Peucedanum oreoselinum*), **Petringelul câinelui** (*Aethusa cynapium*), **petrinjei câinești** (*Aethusa cynapium*), **petrinjeii câinelui** (*Aethusa cynapium*), **petrinjelul câinesc** (*Aethusa cynapium*, *Peucedanum oreoselinum*), **petrinjelul câinelui** (*Peucedanum oreoselinum*) < lat. petroselinum, ngr. petrosélinon (ambele din gr. petroselinon „țelină de stâncă”, numele pătrunjelului la Dioscorides), din care și magh. petrezselyem, petrezsely, ceh. petr(u)zel, slov. petržlen ș.a. Toate speciile sunt din aceeași familie cu pătrunjelul de grădină (*Petroselinum hortense*). Cresc sălbatic, iar numelor unora dintre speciile neconsumate de oameni li s-a adăugat adj. câinesc ca în termenul științific *cynapium* („țelina câinelui”).

Pișatul câinelui (*Chelidonium majus*), < lat. *pissiare. Latexul plantei are culoarea urinei câinelui, (a se vedea și chișa câinelui).

Poama câinelui (*Bryonia dioica*, *Rhamnus cathartica*, *Solanum dulcamara*, *Solanum nigrum*), <poamă „fruct; strugure” < lat. poma. Toate speciile sunt sălbatic și toxice. Fitonimele par a avea sensul „fructe de otrăvit câinele”.

Puța cățelei (*Caltha palustris*, *Ranunculus repens*) < cf. lat. preputium, a se vedea și **puța cățelului**. Planta are miros neplăcut.

Puța cățelului (*Orobancha loricata* și o plantă neidentificată numită și coada cățelului, probabil tot o specie de *Orobancha*), **puța câinelui** (*Orobancha picridis*): fitonimele includ subst. puță „organ genital” (de comparat cu lat. praeputium „prepuț”, poate dintr-un lat. *putium „mic” ori din vb. a puți, cf. lat. putere ori termen prelatin dat fiind v.ind. puccha „penis, coadă”, puți „împuțit, putoare” din rad. i.-e. *putós „vulvă”). Albanzii au și ei termenul poc „vulvă”, maghiarii pics, polonezii și cehii pica „vulvă”, iar sârbo-croații puca „puță”. Majoritatea speciilor au organe (corpuri de fructificație, spice sporifere, inflorescențe, fructe) care seamănă cu un penis, câteva cu aspectul ori culoarea vulvei ori au miros neplăcut. Și vechii greci aveau

pentru specii de *Orobancha* numele cynomóron „penisul câinelui” și pentru *Orchis mórion* „penis” (aflat în numele științific *Orchis morio*).

Romănița câinelui (*Anthemis cotula*), ucr. romanec, rumanok, pol. rumianiec, sb. ramenka, romanica, rus. romaška, roman (*Matricaria*), sb. ramenak, ucr. romanecî (*Chrysanthemum*), rus. romannik (*Tanacetum vulgare*), rus. sobaciaia romaška (*Anthemis cotula*), slovac ruman (*Anthemis spp.*), rumanček (*Matricaria*), unii lingviști presupunând că din slavă au pătruns fitonimele și în română. *Anthemis cotula* are un miros urât, în consecință, romănița este atribuită câinelui.

Rug câinesc (*Rosa canina*) < lat. rogos, rubus „zmeur, mur”. Numele s-a extins și asupra altor specii care au spini ca murul. *Fitonimul* are semnificația numelui științific *Rosa canina*.

Salata câinelui (*Lapsana communis*) < ngr. salata, magh. soláta, it. salata, germ. Salat, fr. salade. Planta este alimentară și furajeră, dar nu se mănâncă la noi. A se vedea **salata câinilor**.

Salata câinilor (*Aposeris foetida*), cu înțelesul de „salată rea, necomestibilă”, salată: cf. ngr. saláta, it. salata (există și bg., tc. salata, alb. salatë, magh. saláta, fr. salade, engl. salad); se presupune că numele provin din it. insalata, zelada „sărat” (cf. și fr. sale „sărat”) așa cum sunt preparatele culinare numite salate; noi suntem înclinați să credem că salata, zelada derivă din rad. i.-e. *g'hel “a sclipi; galben, verde” din care și dac. *zila, *zela “plantă, iarbă, floare” (C. Drăgulescu, R. Drăgulescu, 2000), let. zāle, lit. žolė, rus. zel'e „plantă”, slov. zelje, bg. zele „zarzavat”;

Salată câinească (*Lapsana communis*) < ngr. salata, magh. soláta, it. salata, germ. Salat, fr. salade. Planta este, cum spuneam, comestibilă, dar nu se folosește de către poporul român.

Salată câinoasă (*Mycelis muralis*) < ngr. salata, magh. soláta, it. salata, germ. Salat, fr. salade. Specia este comestibilă.

Schin câinesc (*Carduus acanthoides*), schin poate fi var. reg. pentru spin dar există și tema i.-e. *ski-no „ascuțit”. Determinantul „câinesc” scoate în evidență inutilitatea plantei pentru om.

Strugur câinesc, struguri câinești, strugurul câinelui, strugurii cânelui (*Solanum nigrum*), < strugure, termen autohton³⁷, cf. alb. shtrudhull³⁸ din asemănarea fructelor și florilor/inflorescențelor plantelor cu boabele/strugurii/ciorchinii viței de vie. *Solanum nigrum* are fructe toxice (cu care se otrăvesc câinii).

Tei câinesc (*Tilia tomentosa*) < lat. tilia. În Banat este numit tei de toamnă.

Turbarea câinelui (*Bryonia alba*, *Cynoglossum sp.*, *Rhamnus catharticus*, *Solanum nigrum*), < a turba (< lat. turbare). Speciile sunt toxice (a se vedea **turbeaza câinelui**).

Turbăciunea câinelui (*Datura stramonium*, *Solanum nigrum*), < a turba (< lat. turbare). Speciile sunt toxice (a se vedea **turbeaza câinelui**).

³⁷ I. I., Russu, *Etmogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

³⁸ *Dicționarul limbii române*, Tomul XV (Spongiar-Ș), p. 1800.

Turbeaza câinelui (*Bryonia alba*) < a turba (< lat. turbare), specia este toxică. Poporul a asimilat simptomele otrăvirii cu aceste plante cu starea de agitație/furie urmată de paralizia și moartea oamenilor și animalelor turbate. *Bryonia alba* și *Solanum nigrum* (poate și *Datura stramonium*) s-au folosit pentru otrăvirea câinilor nedoriți, bătrâni. Constantin Drăgulescu consideră că, în cazul speciei de *Cynoglossum* s-a notat, din greșeală, fitonimul **turbarea câinelui** în loc de mai frecventul nume de **limba câinelui**.

Țâța cățelei (*Symphytum officinale*), < țâță „mamelă, uger” (de comparat cu lat. *titia, gr. tithós dar și cu rom. țuț/țuță „excreșcență carnoasă; vârful; clăie; penis”; după M. Vinereanu³⁹ termen traco-dac). Cele mai multe specii au flori/inflorescențe sau fructe/spice sporifere ori corpuri de fructificație (tinere) asemănătoare mameloanelor. Rădăcina speciei *Symphytum officinale* este amară, fără miros, recunoscută pentru calitățile ei terapeutice. Conține uleiuri volatile, minerale, acid litospermic, este utilizată cu succes în ulcerul gastroduodenal și varicoase și a dovedit efecte antitumorale, dar în cantități mari este periculoasă, producând chiar paralizii.

Unghia cățelei (*Astragalus dasyanthus*, *Astragalus glycyphyllos*), < unghie (< lat. ungula), redând morfologia fructelor (păstăilor) speciilor, comparate cu ghearele cățelei.

Urzica câinelui (*Lamium purpureum*), < lat. urtica. Floarea are aspect de bot de câine sau numele vrea să sugereze că acest soi de urzică nu este cea consumată de oameni, **urzică câinească** (*Urtica urens*) „mușcă” precum un câine. Fitonimul urzică ar proveni din lat. *urdica cf. lat. urtica sau în legătură cu lat. ordiri „a urzi”, planta fiind textilă. Constantin Drăgulescu⁴⁰ nu exclude posibilitatea ca fitonimele unor specii din familia Lamiaceae și Scrophulariaceae, cu floarea bilabiată, să provină din rad. *ur- „cioc, bot, gură”, caz în care **urzica câinelui** s-ar traduce „gura câinelui”.

Vioarele câinești (*Viola canina*): posibil calc după denumirea științifică sau reprezentarea formei de canin a frunzei plantei; < lat. viola, fr. viola, violette, ngr. violéta.

Amintim, la final, că există o serie de fitonime care nu includ în mod direct termeni din familia lexicală a substantivului câine, dar au o legătură indirectă cu acesta:

Cătină (*Carduus acanthoides*, *Hippophaë rhamnoides*, *Lycium halimifolium*, *Myricaria germanica*, *Tamarix ramosissima*, *Xanthium spinosum*), Posibil ca din acest rad. i.-e. *kot-, *kat- să derive și numele pisicii: lat. catta, sl. kotŭ, engl. cat, germ. Katze, macedorom. cătuș(ă), rom. cătușă, în paralel cu cotoi (pisoi, motan), dar și al câinelui: lat. catella “cățea”, catellus “cățel”, rom. cotarlă “javră”, cotei “câine de talie mică” (alb. kuta, kutë, macedorom. cută, magh. kuttya “câine”), coteică “cățea”, a se coțai “a se împerechea câinii” etc. Și pisica și câinele și-au putut primi numele de la faptul că zgârâie și mușcă. Amintim aici și fitonimul dacic kotiată, (*Cynodon dactylon*) care, însă,

³⁹ M. Vinereanu, *Dicționarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, București, Editura Alcor Edimpex, ed. a 2-a, 2009.

⁴⁰ Drăgulescu

e posibil să se refere la câine (conform cu numele românesc iarba cățelei, iarba câinelui, rom. cotei “cățel”, coteicuță “cățelușă” și cel științific cynodon „dintele câinelui”) (C. Drăgulescu, R. Drăgulescu, 2000). Fitonimul rom. **cotăișe** (*Linaria vulgaris*) face trimitere tot la câine sau la pisică, planta numindu-se și cățaluș, botul câinelui, coada câinelui dar și gura mâtei.

Lăbuș (*Salvia glutinosa*): planta este lipicioasă (de aceea se numește glutinosa) și are floarea ca o gură deschisă, ceea ce ne conduce la comparația cu gr. labein „a (se) prinde, a (se) apuca” (a se vedea și lăpuș). E posibil ca numele Lăbuș să provină nu din subst. labă ci din tema lab- „a apuca, a mușca”.

Zăvăcust(ă) (*Astragalus dasyanthus*): fitonim moldovenesc preluat, cu siguranță, din fitonimia rusă/ucraineană. El ar putea conține termenii rus. sobáca „câine” (și rom. zăvod, zăvoi „câine de pază”) și rus. ustá „gură”, ucr. ust „buză”, care ne conduc la semnificația „gura câinelui”, caz în care fitonimul ar reflecta forma florii. Sau al doilea termen este sl. kostí „os” cf. cu numele științific *Astragalus* (< lat. astragalus „os al tarsului/călcâiului), calchiat în fitonimul magh. bóka (*Astragalus spp.*) cu semnificația „gleznă”, poate și în rom. unghia cățelei (*Astragalus glycyphyllos*, *Astragalus dasyanthus*), cu referire la aspectul fructului/păstăii. Planta formează tufe și de aceea amintim și rus. kust „arbust, tufă”. Al doilea termen al denumirii științifice dasyanthus se traduce „flori păroase” sau „flori de(n)se” (gr. dasys înseamnă atât „păros” cât și „îndesuit”), semnificație ce ar putea exista și în fitonimul românesc, fiindcă rus. gustoí „adunat, îndesuit, strâns”.

Din analiza noastră reiese că plantele ce fac referire la familia lexicală a substantivului câine și-au primit denumirile, în primul rând, datorită inutilității lor pentru om, plante necomestibile care, cu rare excepții, sunt toxice sau au un miros neplăcut. Urmează, ca număr, denumirile datorate aspectului plantelor, asemănător cu una dintre părțile corpului câinelui (în special capul, botul sau colții), iar apoi cele provenite din termeni livrești, calcuri sau etimologii populare, apoi explicațiile de ordin mitologic, religios sau medicinal și, în fine, plantele parazitare.

Astfel obținem următorul tablou⁴¹:

⁴¹ În cazurile în care unele fitonime pot avea mai multe explicații, le-am notat de mai multe ori în coloanele corespunzătoare.

Plante necomestibile, plante cu miros neplăcut sau spini	Plante parazitare, dăunătoare semănăturilor	Plante denumite astfel după aspect	Termen livresc, împrumut, calc lingvistic, sau etimologie populară	Explicație mitologică, religioasă, medicinală sau de altă natură
<i>Ardeul câinelui</i>	<i>Câinii babei</i>	<i>Botul câinelui</i>	<i>Cocoșei câinești</i>	<i>Iarba cățelei</i>
<i>Barba câinelui</i>	<i>Lobodă câinească</i>	<i>Burniana câinelui</i>	<i>Fânul câinelui</i>	<i>Iarbă câinească</i>
<i>Boabele câinelui</i>		<i>Burniană ca capul câinelui</i>	<i>Lician câinesc</i>	<i>Paștele câinelui</i>
<i>Bosâiocul câinelui</i>		<i>Capul câinelui</i>	<i>Măceșul câinelui</i>	
<i>Breiul câinelui</i>		<i>Căteii bălții</i>	<i>Mărăcinele câinelui</i>	
<i>Burniană câinească</i>		<i>Cățel</i>	<i>Românița câinelui</i>	
<i>Ceapa câinelui</i>		<i>Cățaluș</i>	<i>Rug câinesc</i>	
<i>Chimen câinesc</i>		<i>Cățaluș sălbatic</i>	<i>Vioarele câinești</i>	
<i>Chișa câinelui</i>		<i>Cățelandri</i>		
<i>Cireașa câinelui</i>		<i>Cățelandru</i>		
<i>Cireși câinești</i>		<i>Coada câinelui</i>		
<i>Floare care sloboade laptele câinelui</i>		<i>Cocoșei câinești</i>		
<i>Lapte cățelei</i>		<i>Curmei câinesc</i>		
<i>Lapte câinesc</i>		<i>Curpene câinesc</i>		
<i>Laptele câinelui</i>		<i>Dintele câinelui</i>		
<i>Laptele câinelui</i>		<i>Limba cățelei</i>		
<i>Laptele câinelui de câmp</i>		<i>Limba câinelui</i>		
<i>Laptele câinelui de pădure</i>		<i>Limba câinelui</i>		
<i>Laptele câinelui de pășune</i>		<i>Măceșul câinelui</i>		
<i>Laptele câinelui</i>		<i>Mărăcinele câinelui</i>		
<i>Lăptuca câinelui</i>		<i>Măsana câinelui</i>		
<i>Lăptuci câinească</i>		<i>Puța cățelei</i>		
<i>Lăptucă câinească</i>		<i>Puța cățelului</i>		
<i>Lemn câinesc</i>		<i>Puța câinelui</i>		
<i>Lemn câinesc de baltă</i>		<i>Rug câinesc</i>		
<i>Lemn de câne</i>		<i>Țăța cățelei</i>		
<i>Lobodă câinească</i>		<i>Unghia cățelei</i>		
<i>Marariu câinesc</i>		<i>Urșica câinelui</i>		
<i>Marariul câinelui</i>				
<i>Mărar(i)ul câinelui</i>				
<i>Mărul câinelui</i>				
<i>Merișorul câinelui</i>				
<i>Mușețel câinesc</i>				

<i>Mușețel de cel cânesc</i>				
<i>Mușețelul cânelui</i>				
<i>Părădaisa cânelui</i>				
<i>Pătrunjelul cânelui</i>				
<i>Pișatul cânelui</i>				
<i>Poama cânelui</i>				
<i>Puța cățelei</i>				
<i>Puța cățelului</i>				
<i>Puța cânelui</i>				
<i>Salata câinească</i>				
<i>Salata cânelui</i>				
<i>Salată câinilor</i>				
<i>Salată câinoasă</i>				
<i>Schin cânesc</i>				
<i>Struguri câinești</i>				
<i>Turbarea cânelui</i>				
<i>Turbăciunea cânelui</i>				
<i>Turbeaza cânelui</i>				
<i>Urzica cânelui</i>				

În majoritatea interjecțiilor cu care se cheamă sau se alungă animalele găsim numele vechi românești ale acestor animale ori zoonime preluate de la vecini. Astfel interj. țiba și cibă, cu care se alungă câinele, trebuie comparată cu rus. și rut. cyba, magh. csiba, ved. ç(u)va „câine”, iar. interj. ș(u)o, cu care se asmute câinele, cu lit. šuo, arm. šun, rad. i.-e. *k'uon „câine”, v.ind. šauva „câinesc”; la fel interj. cuțu-cuțu (cf. it. cuccio, calabr. cuccio, bg. și sb. kuče „câine”).

În câteva cazuri, negăsind, pentru fitonime, termeni de comparație, în limbile actuale sau vechi, evidențiem doar radicalul indo-european din care presupunem că provin fitonimele românești printr-o evoluție paralelă cu cea din limbile sanscrită, latină, greacă, slavă, lituaniană, albaneză etc. Există posibilitatea ca o parte dintre fitonime să nu provină în română direct din rădăcina indo-europeană, ci prin intermediul uneia dintre limbile amintite mai sus, după cum este posibil ca unele fitonime românești să fie preluate de la popoarele vecine care, la rândul lor le-au împrumutat inițial de la români. O serie de nume de plante, preluate, mai ales de către unguri, sași și romi la venirea lor în acest spațiu, s-au conservat numai în limba acestora, nu și în română. Unele cuvinte au fost reîmprumutate de români de la națiile conlocuitoare cu pronunțiile și semnificațiile mai mult sau mai puțin apropiate de cele inițiale, altele s-au perpetuat doar în limbile acestor etnii⁴². (Re)descoperite, aceste cuvinte, pot întregi vocabularul (vechi al) limbii române.

⁴² Constantin Drăgulescu, *Dicționar de fitonime românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2003, ed. a doua 2007.

Bibliografie

- Borza, Al.. *Dicționar etnobotanic*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.
- Brâncuș, Gr., *Vocabularul autohton al limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
- Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 2012.
- Dicționarul etimologic al limbii române*, I (A-B), București, Editura Academiei Române, 2010.
- Dicționarul etimologic al limbii române*, II (C-cizmă), București, Editura Academiei Române, 2015.
- Dicționarul limbii române*, (în XIX volume) București, Editura Academiei, 2014.
- Drăgulescu, Constantin, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.
- Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu, *Considerații asupra unor lexeme daco-geto-trace*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.
- Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu, *Contribuții la cunoașterea limbii geto-dacilor. Denumirile dacice de plante*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.
- Gorovei, A., *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, Editura Vestala, 2013.
- Russu, I.I., *Etnogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Sporiș, Valerica, *Note pe marginea naturii adjectivului din perspectiva relației cu substantivul, verbul și adverbul*, http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari2/Valerica%20Sporis.pdf.
- Terian, Simina, *Premise pentru o poetică a textemelor*, in EITM5, Târgu Mureș http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part41.pdf.
- Vinereanu, M., *Dicționarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, București, Editura Alcor Edimpex, ed. a 2-a, 2009.

GÂNDIRE ȘI COMUNICARE ÎN PERIOADA CONTEMPORANĂ

Thinking and Communication in the Contemporary Era

Eugeniu NISTOR¹

Abstract

Two elements are part of an efficient message: the thought and the word. Many contemporary thinkers are interested in the absolute way thinking and communication merge; thus, for Karl Jaspers, the complete efficient communication is represented by the 'existential communication' with its refined aspect of 'spiritualized communication', while Ludwig Wittgenstein thinks that the task of reestablishing the real correspondence between the language and the world exclusively represents the privilege of the logic form in a sentence. The philosopher Lucian Blaga starts from the premise that human being is a metaphorical animal, proving that, in a communicative process, metaphor not only has the expressive function, that of linguistic ornament, but also a cognitive one, that of revealing the world's mysteries. The Canadian professor and researcher Marshall McLuhan underlines the fact that the progress of human communication is synchronized with technological progress and out of the three technological eras (manual, mechanical, electronic), the last one is overwhelming regarding the speed of information. For the philosopher, logician, essayist Alexandru Surdu, the author of a philosophic system (unfinished yet), in five courses, there are some archaic terms of our language (commented from Noica's perspective) that represent the ideal form of 'Romanian philosophical uttering' through which the language and diversity of communication achieve extra potential and efficiency in nowadays world.

Keywords: *communication process, logical form of a sentence, metaphor and mystery, technological eras, orderliness of utterance.*

Reprezentant de marcă al existențialismului german, filosoful Karl Jaspers (1883-1969) condensează în scrierile sale (*Situația spirituală a timpului*-1931, *Filosofia*-3 volume, 1932, *Rațiune și existență*-1935, *Despre adevăr*-1947, *Despre originea și scopul istoriei*-1949, *Marii filosofi* - 8 volume, 1955-1957, *Introducere în filosofie*-1950, *Bomba atomică și viitorul omului*-1958) întreaga experiență profesională, dobândită ca psihiatru; referindu-se la natura filosofiei, care este distinctă de cunoașterea științifică, acesta arată că numai izvorul eului fiecărui ins uman face posibilă accesul la adâncurile ei. Dar reflecția filosofică este marcată de posibilitatea comunicării ei de la individ la individ, iar comunicarea se întâlnește în ambele sfere care se intersectează în ființa umană: în trup, cu funcțiile lui psihofizice, și în spirit, cu exigențele lui gnostice – fiecare având câte un tip distinct de comunicare.

Scopul final al contemplării în cadrul diverselor forme existențiale (relații sociale, economice, politice, de grup, în familie și interpersonale), în vederea realizării existenței posibile, presupun o *comunicare obiectivă*, din care se poate deduce apoi *comunicarea existențială*. Jaspers identifică trei trepte ale comunicării existențiale, corespunzătoare tipurilor de relații afirmate în succesiunea istorică a omenirii: 1. o formă de „comunicare primitivă”, considerată a fi *noncomunicare*; 2. *inaugurarea comunicării* odată cu apariția gândirii

¹ Assistant Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.

logice și a eului capabil de a trata cu orice alt eu; 3. *comunicarea spiritualizată*, când omul înregistrează un salt spiritual, câștigând facultatea de a produce idei și de a se încadra benevol în frontul unei cauze comune ideale – fiind vorba deja de o comunicare superioară, realizată între „existențe.”

Demonstrația logico-filosofică a lui Jaspers subliniază, și încă apăsător, că posibilitatea autorealizării ființei umane se poate împlini doar sub spectrul comunicării existențiale, ca o condiție a dobândirii independenței interioare și a egalității de șansă și valoare în plan social, situație în care „comunicarea devine condiția distinctivă și universală a *ființării* ca om.”²

Având remarcabile contribuții în logică, în special prin resemnificarea noțiunilor de probabilitate și tautologie, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) s-a impus în peisajul filosofic european îndeosebi prin cercetările sale aprofundate despre structura și simbolurile limbajului. Modest, în prefața lucrării *Tractatus logico-philosophicus* (1921), acesta afirmă că „întregul sens al cărții poate fi exprimat în cuvintele: ceea ce se poate spune în genere, se poate spune clar; iar despre ceea ce nu se poate vorbi, să se tacă.”³

Cuprinzând 527 de paragrafe, sferile de conținut ale lucrării sunt concentrate în jurul a șapte enunțuri de forță: „1. Lumea este tot ce se petrece”⁴; „2. Ceea ce se petrece, faptul, constituie existența stărilor de lucruri”⁵; „Imaginea logică a faptelor este gândirea”⁶; „Gândirea este propoziția cu sens”⁷; „5. Propoziția este o funcție de adevăr a propozițiilor elementare (Propoziția elementară este propria ei funcție de adevăr). [p, €, N (€)] Aceasta este forma goală a propoziției.”⁸; „Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă.”⁹

Asumându-și delicata sarcină de a restabili corespondența reală dintre limbaj și lume, Wittgenstein face o primă constatare: că lumea este alcătuită din totalitatea faptelor, acestea, la rândul lor, fiind date de existența stărilor de lucruri (care sunt combinații de obiecte); apoi, cum propozițiile limbajului exprimă nume și „clase de nume”, iar „numele semnifică obiectul” (A este același semn cu \hat{A}) – conform propoziției 3.203¹⁰ – se poate ușor deduce că forma logică a propoziției reprezintă chiar forma realității. Însă, cum numai propozițiile științelor naturii sunt încărcate cu sens, iar cele ale matematicii nu, acestea din urmă având rolul „clasificării logice a gândirii,” realitatea rămâne suspendată în capcanele limbajului, astfel încât singura metodă corectă de adoptat este de „a nu spune nimic altceva decât ceea ce se poate spune...”¹¹ Sau să (se) tacă!

Sub specia misterului, a nelămuritului, a cețurilor abisale, ne întâlnim cu filosofia lui Lucian Blaga (1895-1961); dar, în același timp și la aceeași înaltă dimensiune axiologică,

² Bruno Würz, *Problematica omului în filosofia lui Karl Jaspers*, Editura Facla, Timișoara, 1976, p. 98

³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducere, cuvânt introductiv și note de Alexandru Surdu, Editura Humanitas, București, 1991, p. 35

⁴ *Ibidem*, p. 37

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*, p. 44

⁷ *Ibidem*, p. 54

⁸ *Ibidem*, p. 103

⁹ *Ibidem*, p. 124

¹⁰ *Ibidem*, p. 46

¹¹ *Ibidem*, pp. 123-124

și cu poezia, proza, teatrul și eseistica sa. Filosof și scriitor, deopotrivă, înzestrat cu talent de geniu, el a aruncat în lume străfulgerările unui îndrăzneț gând metafizic: tocmai încercările insului uman de a revela misterele care-l împrejmuie constituie izvorul său de creație! Metoda *paradoxiei dogmatice*, prin care negativul este convertit în pozitiv, impune un nou tip de cunoaștere, total diferită de cunoașterea obișnuită (paradisiacă), numită *luciferică* sau, în termeni matematici, *minus-cunoaștere*, derivată din intelectul ecstatic, în seama căreia, susține filosoful, cade chiar existența noastră în orizontul misterelor și revelarea acestora prin plăsmuiri teoretice. Dar cine și, mai ales, de ce nu ne îngăduie cunoașterea până la capăt, se (ne) întreabă Lucian Blaga? Și tot el își (ne) răspunde: Marele Anonim Generatorul, care pune drept stavilă, între om și mistere, *censura transcendentă*, spre a evita primejdia unei anarhii cosmice, provocându-l pe om, astfel, să rămână veșnic creator, dar numai în limitele admise ale diferențialelor divine.

Garniturilor cunoașterii, instituite de Immanuel Kant, care țin cu strictețe de structura conștiinței, Lucian Blaga le mai asociază încă un tip de categorii, zise abisale, care își au „cuibul și vatra” în inconștientul uman (acesta fiind înzestrat cu un orizont spațial și un orizont temporal, cu accent axiologic, cu o anumită atitudine și un sentiment al destinului, cu o năzuință formativă ș.a.). Rolul determinativ al acestor vectori categoriali este de activare a *matricii stilistice generatoare de cultură*, sub al cărei con de lumină filosoful român așează și dezvoltă, mai apoi, conceptul său de *spațiu mioritic*, tratând sistematic, pentru prima oară în istorie, cultura românească din unghi metafizic și, apoi, integrând-o, în ampla sa viziune, familiei marilor culturi ale lumii, atribuindu-i drept simbol spațial (în prelungirea tabelului morfologist al lui Frobenius și Spengler) *infinitul ondulat* și enunțând teza sa despre un „apriorism românesc”, pe care ne îndeamnă să-l descifrăm în personajele sufletești ale românului, în ispitele ființei sale, în tulburătoarele latențe ale dorului său de necuprins, în revărsarea metaforică din doinele și baladele sale... Nu întâmplător filosofia blagiană a absorbit ceva din miraculoasele frumuseți ale graiului nostru arhaic, cele care dau atâta greutate, farmec și expresivitate gândirii, creând posibilitatea de a o așeza în vecinătatea înțelepciunii! Căci, dacă pe la jumătatea veacului XX, orientarea „Școlii de la Oxford”, a filosofului Ludwig Wittgenstein și a discipolilor săi, s-a îndreptat cu ardoare spre studiul filosofic al limbajului („comun”, atât poeziei cât și științei – în gândirea „oxfordiană”; cu accente apăsate pe aspectele logico-simbolice – în direcția wittgensteiniană), tinzând spre o analiză de adâncime a acestuia, spre a atenua și risipi îndoielile și confuziile iscate de paradoxurile metafizice, în schimb, Lucian Blaga avansează – în sistemul său filosofic – conceptul metaforismului, considerând metafora ca atemporală, anterioară istoriei, reprezentând tocmai diferența specifică dintre ființa umană și animal. Parafrazând celebra definiție a lui Aristotel (*zoon politikon = omul este animal politic*), filosoful din Lančrăm formulează alta, inedită, surprinzătoare, șocantă: *omul este animal metaforizant*, prin care îi atribuie metaforei nu atât un rol decorativ, „plasticizant” în creație, cât unul cognitiv, revelator, în raport cu misterele: „...mai îndreptățită decât oricare din formule mi se pare aceasta a noastră, care nu e culeasă chiar la întâmplare de pe ulițele

gândului: «omul este animalul metaforizant»¹² Apoi, gânditorul își continuă ideea prin câteva pasaje lămuritoare: „Accentul ce-l dorim pus pe epitetul «metaforizant» este destinat însă aproape să suprimă animalitatea, ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea ei.”¹³

Construcția sistemului filosofic blagian urmează, după chiar afirmațiile creatorului său, un „plan arhitectonic”, care-l diferențiază de sistemele clasice cunoscute, articulate, în genere, pe o idee, el înmlădiind și alternând mai multe „leitmotive”, reluate apoi în fiecare studiu, cu o anumită repetabilitate, sugerând ceva din alcătuirea unei biserici pe trunchiul căreia se înalță mai multe cupole. Este un sistem trilogial, simetric, care – respectându-se indicațiile testamentare ale lui Lucian Blaga, formulate la 25 august 1959 – a rămas fixat în următoarea structură: I. *Trilogia cunoașterii*: A. Introducere – *Despre conștiința filosofică*; B. 1. *Eonul dogmatic*, 2. *Cunoașterea luciferică*, 3. *Censura transcendentă*; C. Încheiere – *Experimentul și spiritul matematic*; II. *Trilogia culturii*: A. *Orizont și stil*; B. *Spațiul mioritic*; C. *Geneza metaforei și sensul culturii*; III. *Trilogia valorilor*: A. *Știință și creație*; B. *Gândire magică și religie*: 1. *Despre gândirea magică*, 2. *Religie și spirit*; C. *Artă și valoare*; IV. *Trilogia cosmologică*: A. *Diferențialele divine*; B. *Ființa istorică*; C. *Aspecte antropologice*. După cum se poate lesne constata, alcătuirea, rotunjirea și cizelarea acestei vaste construcții filosofice – declanșate de Blaga prin chiar teza sa de doctorat (susținut la Viena, în 1920), cu titlul *Cultură și cunoștință (Kultur und Erkenntnis)* – a însemnat aproape patru decenii de rodnică trudă intelectuală, de lipsuri și privațiuni de tot felul, de dușmăanii acerbe...

Constantin Noica atrăgea atenția asupra faptului că, dacă în istoria filosofiei occidentale s-au impus două mari direcții de cugetare: cea de „tip Platon-Hegel” (care a așezat sub arcuirea ideii știința, religia și arta) și cea de „tip kantian” (în care „categoriile conștientului” sunt îmbinate cu cele ale „inconștientului”, iar știința, religia și arta devin domenii distincte), atunci sistemul de gândire al lui Lucian Blaga urmează traseul kantian, dar regândit într-o versiune modernă, cu accentul pe matca inconștientă generatoare de cultură, purtătoare a categoriilor filosofice cognitive.

Filosof și sociolog, critic și istoric literar, prestigios profesor și cercetător la Universitatea din Toronto (Canada), Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) fiind foarte preocupat de istoria culturii și a civilizației umane, a avansat ideea că un rol semnificativ în progresul omenirii le-a revenit mijloacelor de comunicare în masă (*medium*-urilor), care au constituit, întotdeauna, în fapt, extensii ale funcțiilor și simțurilor ființei umane, cu rol determinant în formarea și structurarea socială, cu influențe vizibile în ansamblul relațiilor și a comunicării de masă.

Sintetizând conceptele formulate în volumul *Galaxia Gutenberg* (1962), după forma mesajului transmis, istoria cunoaște trei etape culturale distincte sub aspectul comuni-cării: 1. orală; 2. vizuală; 3. oralo-vizuală, fiecareia dintre ele corespunzându-i câte un mijloc de comunicare specific care, respectând ordinea intrării în „scenă”, ar fi: vorbirea, scrierea,

¹² Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 41

¹³ *Ibidem*

radioul și televiziunea. Sincron cu aceste etape comunicaționale, McLuhan arată că omenirea a cunoscut trei „ere tehnologice” importante – manuală, mecanică și electronică – și că ultima dintre acestea, cea mai consistentă sub aspectul eficacității informaționale, determină chiar un gen de interdependență și „recrează lumea după chipul unui sat global.”¹⁴ Este „era” pe care o trăim!

Academicianul Alexandru Surdu s-a născut la Brașov, la 24 februarie 1938, afirmându-se ca o personalitate culturală complexă, enciclopedică, bine conturată în peisajul spiritualității românești contemporane. Între multele sale lucrări, publicate în decursul ultimelor patru decenii, menționăm în mod special: *Teoria formelor logico-clasice* (2008), *Cercetări logico-filosofice* (2008), *Filosofia pentadică I. Problema transcendenței* (2007), *Filosofia pentadică II. Teoria subsistenței* (2012) – ultimele două fiind părți componente ale unei proiectate structuri sistemice. Dar, sub aspectul împletirii ideilor în scrieri „comunicatoare”, ne-au atras atenția, îndeosebi, volumele de eseuri *Vocații filosofice românești* (1995, 2003) și *Comentarii la rostirea filosofică* (2009), în paginile cărora problemele *rostirii filosofice* sunt dintre cele mai vii și mai pregnante.

Astfel, structura sistemică a „rostirii filosofice românești”, în viziunea lui Constantin Noica, este analizată nu doar sub aspect logico-filosofic, ci și lingvistic, cercetătorul remarcând de îndată că „însuși domeniul investigat se preta la astfel de tratare, fiind situat undeva între adevăr și frumos, ceea ce i-a prilejuit autorului o adevărată risipă din tezaurul celor mai alese expresii stilistice...”¹⁵ Sunt reliefate extraordinarele calități de hermeneut ale lui Noica, tocmai prin „noutatea” uitată pe care acesta reușește să o dezgroape și să o scoată la lumină din „depozitele” tainice ale limbii române. Și cum sistemul lui Noica este unul pentadic – primul aspect al rostirii despre ființă l-ar constitui expresivul, „în sine”, căruia i s-ar potrivi, în terminologia românească, perechea „sinele” și „sinea”, care-i lărgeste și îi diversifică mult posibilitățile de exprimare. Apoi urmează *ciclul ființei* și, în cadrul acestuia, *triada* „rostirea”, „întru” și „firea”, care-i vădesc lui Noica intuițiile de filosof și de mare arheolog al cuvântului și „presupun nuanțări subtile a raportului dintre *a fi* și *a exista*, nuanțări care presupun interiorizare și, în același timp raportare la altceva, statornicie și perisabilitate.”¹⁶ Cel de al treilea aspect al rostirii îl constituie *devenirea*, care începe ca „petrecere”, continuă cu „vremuire” și „vinfinire” și se încheie cu „troienirea”, considerată de cercetător ca fiind „excesul falimentar al devenirii nestăvilite.”¹⁷ Urmează, apoi, cel de-al patrulea aspect ciclic: punerea lucrurilor în bună „rânduială”, declanșat „cu citoriile prefixului *întru*, care scoate ființa din talazurile devenirii dezlănțuite, *înființând-o*, esențializând-o, găsindu-i astfel *temeiul* și *cumpătul*.”¹⁸ În sfârșit, cel de-al cincilea aspect al rostirii ridică unele probleme legate de *rostul rostirii* și al rostuirii filosofice, de unde rezultă nedumerirea și întrebările autorului, decurgând tocmai din

¹⁴ Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, cuvânt înainte de Victor Ernest Mașek, traducere din limba engleză de L. și P. Năvodaru, Editura Politică, București, 1975, p. 68

¹⁵ Alexandru Surdu, *Comentarii la rostirea filosofică*, Editura Kron-Art, Brașov, 2009, p. 83

¹⁶ *Ibidem*, p. 86

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*

faptul că ea „este abandonată în lume și lăsată acolo să rătăcească *pe calea cea de sminteală*. Să fie aceasta un fel de uitare a uitărilor? Sau lumea aceasta, viața și societatea, și apoi creația și frumosul, scapă rânduiei, cumpătul regăsit al ființei înființate? Dar atunci, la ce mai e bună rânduiala?”¹⁹

În toate demersurile sale referitoare la rostirea filosofică românească, explicațiile interpretului sunt clare, precise și în spiritul unei sinteze elevate. Nu e greu de remarcat preferința sa manifestă pentru perioada interbelică, socotită perioada de glorie a filosofiei românești, când gânditorii noștri (unii școliți în cele mai prestigioase universități apusene) s-au mobilizat într-o amplă acțiune de sincronizare cu ideile cultural-științifice ale Occidentului, aducându-și, apoi, aportul lor de netăgăduit la adâncirea acestora și chiar la crearea unor opere originale. A fost, să recunoaștem, un efort urieșesc! Legat de acest aspect, Al. Surdu ne relatează despre un fapt semnificativ, intrat deja sub o ușoară aură de legendă: se spune că Heidegger întreba, iritat, atunci când lăncezeau discuțiile la seminarul său filosofic, „*Wo sind die Lateiner?* (Unde sunt lateinerii?). Iar lateinerii aceștia erau filosoffii români.”²⁰

Observăm, în scrierile lui Alexandru Surdu, cum precizia și acuratețea analistului se împletesc, în chip firesc, cu patima și plăcerea naratorului, iar acribia cercetătorului cu vocația filosofului.

În loc de concluzii

O comunicare eficientă împletește în chip armonic cele două elemente esențiale care intră în compoziția oricărui mesaj transmis: *gândul și cuvântul*. O seamă de filosofi contemporani s-au preocupat, în cercetările lor, de modul cum s-ar putea ajunge la un acord cât mai deplin între gândire și comunicare, interpretările lor fiind dintre cele mai diverse. Astfel, pentru filosoful german Karl Jaspers eficiența acestui acord o reprezintă așa-zisa „comunicare existențială”, cu tendința ei vizibilă de rafinare etapizată, până la atingerea fazei de „comunicare spiritualizată.” Pentru logicianul Ludwig Wittgenstein, sarcina de a restabili corespondența reală între limbaj și lume cade în seama formei logice a propoziției care, ca și conținut, trebuie să cuprindă mereu doar ceea ce se poate comunica ca și realitate cu valoare de adevăr, cealaltă alternativă fiind să se păstreze tăcerea. Pentru gânditorul Lucian Blaga, autorul unui sistem filosofic trilogial (axat pe cunoaștere, cultură, valori și cosmologie), cunoașterea umană este posibilă atât grație factorilor din conștiință cât și celor situați în inconștient – întreaga garnitură de categorii determinative constituind ansamblul *matricii stilistice*, care diferă de la un individ la altul și de la o colectivitate la alta. El mai susține însă că omul este un animal metaforizant, demonstrând că metafora are, în cadrul procesului de comunicare, nu doar un rol decorativ, de podoabă lingvistică, ci unul în mod clar cognitiv, revelator în raport cu misterele lumii. Pentru filosoful, profesorul și cercetătorul canadian Marshall McLuhan progresul comunicării umane este sincron cu progresul tehnologic,

¹⁹*Ibidem*, p. 87

²⁰ Alexandru Surdu, *Vocații filosofice românești*, ediția a II-a, Editura Ardealul, Colecția Biblioteca de filosofie, Târgu-Mureș, 2003, p. 6

dintre cele trei ere tehnologice cunoscute de omenire (manuală, mecanică și electronică) ultima fiind covârșitoare în ceea ce privește viteza de propagare a informațiilor la scară globală. Pentru filosoful, logicianul și eseistul Alexandru Surdu, autorul unui sistem filosofic (încă neîncheiat) cu o structură pentadică, unii termenii arhaici ai limbii noastre (inventariați cu grijă și trecuți prin filtrul delicat al gândirii lui Constantin Noica), se constituie în chiar forma ideală a „rostirii filosofice românești”, grație căreia limbajul și diversitatea comunicării pot avea oricând o bună tocmeală, dobândind o fericită rânduială în lumea de azi.

Bibliografie

Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Humanitas, București, 1994;
Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, cuvânt înainte de Victor Ernest Mașek, traducere din limba engleză de L. și P. Năvodaru, Editura Politică, București, 1975;
Alexandru Surdu, *Comentarii la rostirea filosofică*, Editura Kron-Art, Brașov, 2009;
Alexandru Surdu, *Vocații filosofice românești*, ediția a II-a, Editura Ardealul, Colecția Biblioteca de filosofie, Târgu-Mureș, 2003;
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducere, cuvânt introductiv și note de Alexandru Surdu, Editura Humanitas, București, 1991;
Bruno Würz, *Problematica omului în filosofia lui Karl Jaspers*, Editura Facla, Timișoara, 1976.

**CARTOGRAFII LITERARE. CORNEL UNGUREANU SAU DESPRE
ISTORIA LITERARĂ CA GEOGRAFIE CULTURALĂ**
*Literary Mapping. Cornel Ungureanu or on Literary History as Cultural
Geography*

Dumitru-Mircea BUDA¹

Abstract

The article tries to identify, in Cornel Ungureanu's books, the developing stages and ramifications of a dominant concept, as the critic's works reproduce, not only on a symbolic level, the ex-centric geographies that the author theoretizes and explores in detail for almost three decades. His demonstrations are circular, drawing orbits around puzzling hypotheses and capitalizing on the flow of memory, of confession or documentary passion; backgrounds and entire worlds are being reactivated in their original contexts, as well as their ideologies but, at the same time, there is a conceptual center that irradiates all through the author's works, as a set of dominant theses regarding a sort of philosophy of culture understood as a network of reciprocal influence between multiple provincial identities. Ungureanu's books continuously recreate this center, as in a nostalgic, initiating movement, reincarnating the original ideas in a utopian search of the most revealing versions.

Keywords: *Literary geography; cultural provinces; multiculturalism; identity.*

Încă de la debutul (târziu) din 1975, Cornel Ungureanu a fost perceput ca un inconformist rafinat, profesând o critică neconvențională, atrasă mai curând de voluptatea livrescă a foiletonului și de o elaborată expresivitate, debordând de ironie și dispoziție confesivă, decât de oficiul așa-zicând canonic, militant estetic al criticii timpului. Deși raportul pe care îl scrie la apariția volumului cu titlu ironic-proustian, *La umbra cărților în floare*, e predominant descriptiv și se menține în literalitatea cărții, Nicolae Manolescu nu trece cu vederea apetența pentru „epicizarea comentariului” și suspectele „libertăți îngăduite” ale unui discurs ce „transformă pagina de critică literară într-o scenetă cu personaje și dialoguri”. Ca și verva parodică, venită dintr-un fel de empatie jubilantă și cucerind teritorii vaste ale analizelor, sau sintaxa contrapunctică a textelor în care efervescența ideii operează cu insistență în domeniul ineditului. Interesant e că, deși construită în formula tipică a culegerilor de recenzii, cartea conține indiciile unei vocații sintetice și sistematice, atrasă de perspective panoramice vaste asupra ansamblului literaturii. Atenția e focalizată, de fapt, pe dinamica unor structuri de adâncime și pe descrierea unor analogii revelatoare, iar miza va fi, de acum înainte, după cum observă Cornel Moraru, „construcția, sinteza critică de mari proporții”.

Deja în *Proză și reflexivitate*, cartea publicată doi ani mai târziu, Cornel Ungureanu se vede „la jumătatea drumului între lectura imediată și exegeza plurală”, deși explorarea unui concept-cheie, capabil să ofere accesul la pluralitate și avantajele unei viziuni globale se află abia la început. În orice caz, analizele se impregnează, de acum, aproape până la

¹ Assistant Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

suprasaturație, de informații contextuale, operele începând să fie citite cu fervoarea unei arheologii a biografiilor lor iar interpretarea profitând masiv de investigația documentară. De fapt, devine tot mai explicită o fascinație a soluțiilor alternative, a inaugurării de căi subterane prin care poate fi cartografiat un relief de adâncime al literaturii, a cărei tectonică inaparentă să poată justifica logic intuiții cu consecințe vaste. Firește, graficul unor astfel de energii subterane ar servi unei construcții de amploare, care să integreze și sistematizeze inedit fenomenologia culturii.

Incitant, în opera lui Cornel Ungureanu, e faptul că toate etapele de elaborare treptată a conceptului dominant al criticii lui culturale se reactualizează periodic în structura mereu instabilă, mereu metamorfică, la care conceptul ajunge la un moment dat. Deși formularea efectivă a conceptului de geografie literară se produce abia în volumul al doilea din *Imediata noastră apropiere* (separat de un întreg deceniu de primul), atât tatonările metodologice cât și analizele din volumele anterioare rămân funcționale și sunt reactivate ulterior în proiectul aflat în continuă expansiune al unui concept esențialmente nedefinitiv și dinamic. *Imediata noastră apropiere* uzează, pentru prima dată, de metoda monografică, aplicată specificului bănățean, incluzând, într-o formulă interpretativă programatic anti-canonică (un colaj regizat cu minuțiozitate de interpretări, memorialistică, reportaje sau transcrieri de tot felul) o mult mai tranșantă angajare teoretică. Majoritatea argumentelor de care construcția conceptuală a geografiei literare va profita în cărțile următoare transpar deja din scenariul eseistic: relația dintre spiritul locului și zeitgeist, respectiv vârstele modernității, mitul provinciei și nostalgia imperiilor destructurate, complementaritatea subtilă a Centrului cu marginile dar, mai ales, incitante ipoteze comparatiste din care rezultă serii analoage de opere și scriitori aparținând unor vecinătăți geografice și spirituale. Toate alcătuiesc un vizionarism radical într-o carte ale cărei ambiții necesită încă un deceniu și mai bine pentru a putea fi cu adevărat concretizate.

La fel de simptomatică e și aparenta discontinuitate a proiectului de elaborare a unui concept integrator de istorie și critică literară, care e fragmentat de două monografii la fel de atipice și contrastive reciproc (cea dedicată lui Mircea Eliade și aceea despre Petru E. Oance), de experimentele diaristice din *A muri în Tibet* și *Despre regi, saltimbanci și maimuțe* sau de cele două volume dedicate literaturii din exil. Discontinuitate, repet, aparentă, pentru că toate genurile și registrele operei lui Cornel Ungureanu sunt nu doar convergente ci consubstanțiale, ele rulând același fond irepresibil de obsesii și intuiții și sondând în folosul aceluiași master-plan vizionar. Unul din factorii de coeziune e, cum s-a observat, chiar autoreferențialitatea explicită a scrisului și dimensiunea sa autoscopică, autospeculativă. Altul, caracterul eterogen comun majorității cărților, care estompează, practic, granițele convenționale, ale genului literar și chiar autonomia finalităților, direcțiile aparent diferite de investigare, proiectele arheologice ori arhitectonice independente reunindu-se, de fapt, în simultaneitatea și pluralitatea organică a unui unic proiect-șantier aflat în continuă forfotă și expansiune. Nu de puține ori, canalele deschise de unele proiecte aparent autonome (analizele monografice ale unor scriitori, de pildă) se dovedesc căi esențiale de comunicare între magistralele acestui șantier administrat cu răbdare și

rigurozitate tipic ardelenescă, dar în schema căruia orice finalizare de obiectiv deschide instantaneu alte trei-patru noi angajamente incitante și orice stadiu de elaborare al unei lucrări pare un veșnic prototip al ceea ce ar putea să se realizeze perpetuând metoda propusă.

Urmărind edificarea conceptului-cheie, acela de geografie literară, vom observa că el își impune monopolul aproape absolut în opera lui Cornel Ungureanu abia după 2000, deși e prefigurată și, în bună măsură, alimentată de proiectele din cărțile anterioare. Geografia literară are proprietatea de a reconfigura aproape întregul spațiu de reflecție anterior al operei autorului, devenind un fel de concept total, matricial, în care e atins potențialul maxim de reactualizare al investigațiilor anterioare și din care pornesc, inevitabil, toate inițiativele ce îl succed. Practic, toate proiectele lui Cornel Ungureanu rulează, tot mai explicit, o dată cu *Mitteleuropa periferiilor*, în subsidiarul conceptului dominant, iar rezultatele lor, unele cu proiecție pe termen lung, încă latente în discursul cultural contemporan, nu fac decât să-i edifice hegemonia.

Prima idee care e încorporată vastului proiect de redefinire a viziunii asupra istoriei culturale e ideea unui centru cultural comun tuturor literaturilor din Est, anume Viena imperială, față de a cărei fantasmă se configurează nostalgiile comune și utopiile post-imperiale ale culturilor naționale. *Mitteleuropa periferiilor* definește acest spațiu al rațiunii contradictorii, al tuturor posibilităților, unde „*La sfârșitul anului 1913, puteau fi zăriți în celebra Cafe Central din Viena, așezați la mese diferite, înconjurați de prieteni sau de adepți, de tovarăși, de tineri rebeli sau de artiști famelici, Freud, Lenin, Hitler, Stalin, Troțki, Stefan Zweig (...) La doi pași era Hofburgul, reședința bătrânului împărat, a prea bătrânului împărat care se pregătea să sărbătorească șapte decenii de domnie*”. O geografie istorică și spirituală comună se naște, astfel, pentru *mitteleuropa*, din tentația irezistibilă a utopiilor nostalgice și din dezamăgirea alienantă a destrămării acestora. Între alții, Tudorel Urian sesizează o notă sentimentală care pătrunde, din contemplarea fantasmei imperiului revolut, în însăși tonalitatea scrisului lui Cornel Ungureanu, al cărui demers conceptual se convertește într-unul autoscopic și autoidentitar: „*Cornel Ungureanu este un critic sentimental și tonul său dobândește adesea accente de melancolie tipice literaturii post-imperiale. Delicatețea cu care descrie erorile politice ale lui Slavici din ultimii ani de viață este pe deplin edificatoare în acest sens*”.

Dar nu doar melancolia e preluată, empatic, în proiectul major de redefinire a istoriilor și identităților culturale al lui Cornel Ungureanu, ci și tentația utopică. Pe care, mefient, la capătul unui conspect minuțios și, fără îndoială, pasionat, al tezelor din *Mitteleuropa periferiilor*, Mircea Iorgulescu o diagnostichează în chiar ipoteza principală a cărții, aceea a Europei Centrale ca spațiu lipsit de periferii.

Poate că nu întâmplător conceptul de geografie literară încorporează alte două concepte ce sunt, de fapt, resemantizate și adaptate demonstrației. Europa Centrală și Mitteleuropa sunt revizuirii, actualizări ingenioase ale unor sintagme originare tot în vremea amurgului Imperiului Habsburgic, pe care Cornel Ungureanu le face operabile la capătul unei complicate pledoarii interdisciplinare (care uzează când de instrumentele filosofiei culturii, când de politică și geopolitică). Inutil de adăugat, ele nici nu vor putea

funcționa decât într-un demers ce va păstra aceasta interdisciplinaritate esențială, proprie, finalmente, întregului proiect al geografiei literare.

Care ajunge să fie protagonista declarată a criticii culturale în care se lansează decisiv Cornel Ungureanu în ultimul deceniu abia o dată cu volumele succesive din 2002 și 2003 – *Geografie literară și Geografia literaturii române, azi. Vol. I. Muntenia*. Dacă reproșurile și detractările din anii 90 proveneau din suspiciunea fobică a segregacionismului oricărei discuții despre provincii culturale integrabile unor spații ce transcend granițele statale, principalele rezerve pe care le-a provocat zece ani mai târziu conceptul de geografie a literaturii au vizat raporturile acestuia cu esteticul și ierarhia culturală. De altfel, Cornel Ungureanu și-a asumat de la bun început o precauție, arătând că geografia literară nu suspendă canonul estetic și nici nu se definește prin conflict cu istoria literară de tip clasic. Neabandonând axiologia literaturii, noul concept ar reprezenta o alternativă a acesteia, dar una complementară, contribuind suplimentar la argumentarea valorii estetice.

Dincolo de precauții însă, geografia literară rămâne o formă de revoltă, pentru că ea propune o spargere a canonului estetic și istoric omogen în cercuri ale specificului, refacerea configurației temporale a acestuia (privilegiind sincronia față de diacronie) și dublarea ei cu una spațială care cuprinde deopotrivă „temele, obsesiile, proiectele”. Noul concept de istorie literară e des-centrat și des-centralizator, abolind fantasma și complexul Marelui Centru sau al Marilor Centre culturale, a căror invocare a devenit inefficientă pentru înțelegerea literaturii. Marea Narățiune a Istoriei literare centralizate și canonice e fragmentată, postmodern, în micile narațiuni ale micro-istoriilor locale, geografia literară urmând să cartografieze rețelele de puncte creative autonome astfel rezultate.

Două caracteristici majore vor intra în dinamica acestui concept deopotrivă inovativ și controversat: un comparatism funciar al oricărei incluziuni, istoria culturală ca geografie presupunând inserția unui autor împreună cu o întreagă familie spirituală, de naționalități diferite, din care acesta face parte și, totodată, împreună cu un context geopolitic comun și, apoi, recuperarea identității, a specificului regional în replică față de asediul globalizării. Un fel de menire muzeală, de preservare defensivă a specificului culturilor mici, regionale, intră în atribuțiile imediate ale conceputului. Căci, într-adevăr, geografiile literare sunt, pentru Cornel Ungureanu, spațiile revendicate strategic în care scriitori, proiecte, reviste și cărți minimalizate sau ignorate de-a binelea de istoria literară clasică, au șansa de a fi redescoperite și de a-și aduce contribuția la definirea identității locului. Micile mitologii locale ale culturii (atât de ingenios ilustrate prin figurile inedite de intelectuali bănățeni recuperate cu pietate de Cornel Ungureanu însuși) intră, astfel, în parteneriat cu mitologiile consacrate, pentru că viața culturală a urbei provinciale e la fel de relevantă pentru identitatea geografică regională pe cât este de relevantă aceea a marilor capitale culturale pentru identitatea națională. Rezultă serii abil desenate de „cercuri” ale specificului, în care criticul plasează tipologii de autori ordonate de coincidențele de imaginar, dar și de detalii biografice, opțiuni existențiale, ideologii (inclusiv literare). Mai rezultă și serii oculte, grupuri parțial sau total ținute în *underground-ul* culturii oficiale, din a căror revelare Cornel Ungureanu realizează o adevărată poetică a deconspirării enigmelor

istoriei culturale. Paradoxal, demersul salvator al micilor tradiții regionale ar putea să devină, el însuși, salvatorul pe termen lung al tradiției majore pe care aceeași globalizare o amenință. Dar cea mai importantă proprietate a nucleelor culturale provinciale pe care proiectul geografiilor literare le relevă e aceea de relee de legătură între culturi, deschiderea de perspectivă astfel obținută fiind evidentă.

Pe o asemenea poetică a misterelor și a codurilor culturale secrete, capabile să deschidă portaluri de acces spre zone neexplorate ale istoriei culturale, e construită una din ultimele cărți- experiment ale proiectului geografiei literare. *Istoria secretă a literaturii române* e o aplicație directă, o punere în practică a conceptului-matrice al criticii lui Cornel Ungureanu, rămânând, totodată, fidelă logicii revizuirii, a actualizării unor ipoteze, metode și rezultate anterioare. Actualizare care funcționează fie autoreferențial – cartea devenind, pe largi spații, un hipertext al unor texte anterioare, la care demonstrația face trimiteri explicite sau strict aluzive, fie prin autocitare, fiind pur și simplu integrate pasaje sau chiar capitole scrise anterior, cu minime adaptări. Acest tip de recontextualizare are implicații semnificative atât asupra textelor reactivate în *Istoria secretă...* cât și asupra cărții propriuzise, care devine ea însăși, așa cum observam anterior că se petrece în întreaga succesiune a operei lui Cornel Ungureanu, ultima versiune actualizată a conceptului director. De altfel, analogarea geografiei literaturii cu o istorie secretă, alternativă, era prevăzută cu cinci ani mai devreme, în primul volum al *Geografiei literare*.

Într-un articol ce lansează câteva sugestii incitante de lectură a operei lui Cornel Ungureanu, Bianca Burța-Cernat constată, de altfel, cum „*Istoria secretă a literaturii române* funcționează ca „prefață”, ca „propedeutică” pentru un proiect de mare anvergură al autorului, ilustrat de *Geografia literară a României și de Mitteleuropa periferiilor*”. E interesant cum, deși e vorba de ultima din serie, în momentul scrierii articolului (martie 2008), *Istoria secretă...* e percepută ca... introducere. Și, mai mult, propedeutică a unor cărți, în fond, anterioare, ale căror metode și concluzii, în mare parte, le reactualizează. Confuzia rezultă, probabil, tocmai din proprietatea fiecărei reluări în volum a conceptului-matrice al geografiei literare de a sugera o succesiune inevitabilă, o reformulare proximă, iminentă. E chiar mecanismul evolutiv al conceptului de critică literară al lui Cornel Ungureanu, care presupune o lărgire continuă a unei perspective interpretative al cărei cadru fundamental, arhetipal, e reluat, actualizat și perfecționat, prin reformulări și acumulări succesive.

Dincolo de „dezvăluirile” pe care le propune – majoritatea incitante (cum e ipoteza unei „arte a paricidului la români”, exploatată psihocritic în cazul unor relații tensionate și celebre între fii-scriitori și tați, aceea a literaturii cu substrat religios post-voiculesciene sau inedita comparație dintre geografiile spirituale ale lui Eminescu și Slavici), *Istoria secretă...* reușește să aducă în poziție centrală, de protagoniști, scriitori marginali sau ale căror opere au fost incomplet înregistrate oficial (ca avangardistul Ionathan X. Uranus, Vasile Lovinescu sau Mircea Streinul). Ei sunt beneficiarii direcți ai unui quest identitar, care încearcă să țesească o versiune plauzibilă și coerentă de istorie literară plecând de la o recuperare a contextelor originare ale operelor. Recuperare ce devine, cu fiecare nouă

carte a lui Cornel Ungureanu, un demers tot mai eclatant prin parada de metode aproape didactic performate (de la noul biografism la sociologia criticii sau psihocritică) ca și prin manipularea unei cantități copleșitoare de date culturale, de informații și materiale istorico-literare detaliate cu vervă și erudiție deopotrivă.

Meritul major al *Istoriei secrete...* e acela de a verifica un nou mod de a concepe istoria literaturii, apt să răspundă provocărilor postmodernității. Aceeași Bianca-Burța Cernat e cât se poate de tranșantă, declarând sfârșitul unui concept de istorie literară o dată cu *Istoria critică...* a lui N. Manolescu și debutul unuia nou, care se va dovedi unicul funcțional de acum înainte, prin istoria „geografică” a literaturii propusă de Cornel Ungureanu. În mare parte, schimbarea de concept pe care o descrie autoarea e reală: unei istorii construite pe o modernitate canonică, a judecăților de valoare imuabile, cu verdicte oficiate de un Critic cu majusculă, a cărui popularitate și charismă au produs ele însele o dependență (vizibilă în efectul de sevraj al literaturii române după retragerea lui din postura de cronicar literar), Cornel Ungureanu îi propune drept alternativă, dacă nu cumva îi opune de-a dreptul, o istorie a decupajelor revelatoare, operate la niveluri diferite ale literaturi, o abordare subiectivă și asumat relativizantă, cooperantă și condescendentă deopotrivă. Închiderii protectoare și izolante a canonului estetic i se opune deschiderea absolută, postmodernă, către alternativă și pluralitate, a geografiei literare, concept-cheie al noii istorii culturale.

Iar miza proiectului deschis al lui Cornel Ungureanu se poate urmări până și în structura propriilor volume, ce ilustrează etapele de edificare succesivă și ramificațiile multiple ale unui concept dominant. Cărțile reproduc, nu doar simbolic, ci și operativ, geografiile ex-centric pe care autorul lor le teoretizează și explorează cu minuțiozitate de mai bine de două decenii. Demonstrațiile parcurg lungi trasee circulare, desenează orbite în jurul unor ipoteze fecunde sau refac, beneficiind de fluxul anamnetic al confesiunii sau de pasiunea documentară, contexte și lumi, reaclimatizează, în mediile lor originare, ideologii; în fine, există un centru conceptual iradiant al întregii opere a scriitorului, un set de teze dominante privind o filozofie a culturii și identității înțeleasă ca rețea de influențe reciproce ale multiplelor identități provinciale, iar cărțile refac neîntrerupt acest centru, ca într-o transă nostalgică, inițiativă, reîncarnând ideile originare într-o căutare utopică a versiunilor celor mai elocvente. Rezultă, desigur, o serie interminabilă de explorări deschise simultan pe un șantier care privit în ansamblu alcătuiește o matrice asimilabilă unui imens hipertext.

Repere bibliografice:

La umbra cărților în floare, Editura Facla, Timișoara, 1975

Proză și reflexivitate, Editura Eminescu, București, 1977

Contextul operei, Editura Cartea Românească, București, 1979

Imediata noastră apropiere. Vol. I, Ed. Facla 1980; Vol. II. Editura de Vest, 1990

Mittleuropa periferiilor, Editura Polirom, București, 2002

Geografia literaturii române, azi. Vol. I Muntenia, Editura Paralela 45, 2003
Europa Centrală. Geografia unei iluzii, Editura Curtea Veche, 2004
Geografia literaturii române, azi. Vol. IV. Banatul, Editura Paralela 45, 2005
Istoria secretă a literaturii române, Editura Aula, Braşov, 2007

Referințe critice (selectiv):

Iulian Boldea, *Teritoriile "secrete" ale literaturii române* în "Viața Românească", nr. 6-7/2008;
Iulian Boldea, *Cornel Ungureanu – 70* în "România literară", nr. 33/2013;
Bianca Burța-Cernat, *Secretul istoriei literare în era internetului* în Observator cultural, Nr. 154 / 28 februarie - 5 martie 2008
Paul Cernat, *Cornel Ungureanu, Eliade și oceanografia interbelicului*, în Observator cultural, Nr. 526 / 2010
Gabriel Dimisianu, *Are istoria literaturii secrete?* în România literară, Nr. 44 / 2008
Mircea Iorgulescu, *Utopia bănăţeană*, în 22, Nr. 30 / 2002
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Vol 3 Critica, Teatrul*, Braşov, Editura Aula, 2002
Cornel Moraru, *Cornel Ungureanu* în Dicţionarul Esenţial al Scriitorilor Români, Ed. Albatros, 2000
Tudorel Urian, *Europa iluziilor pierdute*, în România literară, Nr. 33 / 2002
Daniel Vighi, *Tata Oancea și Josef Roth* în *Suplimentul de marţi*, nr.18/1995

CRIZA ECONOMICĂ ȘI LIMITELE DEMOCRAȚIEI

The Economic Crisis and the Limits of Democracy

Alex CISTELECAN¹

Abstract

The article discusses Wolfgang Streeck's theory of economic crisis and the limits of democracy in accommodating the imperatives of capital, and criticizes the voluntaristic approach discernible in his theory.

Keywords: *Wolfgang Streeck, democracy, capitalism, crisis.*

Există autori care zburdă și epatează în articole dar care, odată confrunțați cu întinderea mult mai de necuprins a unei cărți, par oarecum istoviți, dezorientați. După seria de intervenții excelente din ultimele *New Left Review*, volumul *Buying Time*² îl plasează pe Wolfgang Streeck în acest tipar auctorial. Ceea ce nu înseamnă că-i un volum slab. Dimpotrivă. Dar e totuși ceva mai puțin decât ne-am fi așteptat – și totul, în economia mondială ca și în economia lecturii, ține, în fond și cum vom vedea mai jos, de impactul imprevizibil și incontrollabil al așteptărilor.

Așa cum îi stă bine unui urmaș îndepărtat al Școlii de la Frankfurt, Streeck pornește în evaluarea situației actuale a capitalismului de la o reconsiderare a teoriilor pe care Habermas, Offe și O'Connor le propuneau în anii 70 sub titlul generic de „crize ale legitimității”. Ceea ce era specific acestor teorii – astăzi oarecum uitate, de nu chiar deliberat îngropate – era ideea că, odată ce statul a preluat frâiele capitalului (vezi deceniile de *welfare state* european postbelic), blocajele nu-și vor mai avea sursa în mecanismele obiective ale acumulării capitalului, ci în asigurarea legitimității politice și sociale a acesteia. Ele vor fi „localizate în câmpul democrației mai degrabă decât în cel al economiei, al muncii mai degrabă decât al capitalului, al integrării sociale mai degrabă decât al integrării sistemice”. Pe scurt, „o criză nu a *producției*, ci a *legitimității*”. După cum se vede, „criza legitimității” constituie o versiune nici măcar foarte actuală a tezei conflictului dintre capitalism și democrație, în care tocmai progresul celei dintâi și dezvoltarea forțelor de producție (grație cadrului asigurat de *welfare state*) generează așteptări și pretenții – de democrație, de bunăstare – tot mai mari ale acestora, ce nu mai pot încapa în aceleași relații de producție capitaliste. Motivele pentru care această teorie a fost abandonată între timp sunt destul de evidente: pe de o parte, răsturnarea trendului, care părea de la sine înțeles în anii 70, de încadrare a capitalului în societate, prin turnura neoliberală ulterioară; pe de altă parte, soluționarea crizei de legitimitate democratică a capitalismului pe calea neașteptată nu a democratizării, ci a consumerismului. Unde mai pui că această teorie a „crizei de legitimitate” a capitalismului târziu, lansată inițial la stânga, avea de la bun început o stranie rezonanță cu teoriile conservatoare lansate cam în același moment și tot

¹ Assistant Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

² Wolfgang Streeck, *Buying Time. The Delayed Crisis of Democratic Capitalism*, Verso, Londra & New York, 2014

mai insistent după, și care plasau răspunderea pentru apusul civilizației occidentale și moartea ființei (i.e. scăderea ratei profitului) pe umerii individualismului, hedonismului și, în fond, așteptărilor nerușinate ale poporului postmodern.

În ciuda acestor neajunsuri, Streeck insistă să repună pe masă și în drepturi depline această teorie ca diagnostic al crizei actuale a capitalismului. Ceea ce avem în fața noastră și în buzunarul propriu astăzi, ne spune Streeck, nu e decât o criză similară de legitimitate, dar cumva răsturnată: un blocaj al compromisului dintre democrație și capitalism, dar care apare nu atât din pricina pretențiilor exagerate ale poporului democrat, ci din cauza așteptărilor tot mai nejustificate ale poporului capitalist. Pe scurt, nu democrația cere mai mult decât poate lăsa de la el capitalul, ca în anii 70, ci capitalul cere mai mult decât poate acomoda democrația – aceasta ar fi criza de legitimitate actuală după Wolfgang Streeck. După cum se vede, adaosul conceptual ce-i permite economistului german să repună în funcțiune teoriile „crizei de legitimitate” și să le repropună astăzi cu semn schimbat este prezumția de „agency” pe care o acordă capitalului, și care le-ar fi scăpat profesorilor săi de la Institutul din Frankfurt. Dacă Habermas & co. trataseră capitalul doar ca pe un mecanism, și încă unul domesticit, ajuns practic în mâinile statului, Streeck ne propune să vedem capitalul ca *agency*. Căci, în fond, din anii 70 până astăzi, tocmai la acest potențial nebănuit de *agency* al capitalului asistăm gură cască, la influența covârșitoare, aproape destinală, pe care clasa capitaliștilor o are prin așteptările și pretențiile ei de profit. Asupra necesității teoretice a acestei versiuni de *agency* capitalist vom reveni mai jos. Să urmărim deocamdată unde-l conduce pe Streeck: la trasarea unei istorii concentrate, a ultimelor patru decenii de capitalism european, pe care le descrie ca o succesiune de trei forme în care s-a încercat compromisul dintre democrație și capital: statul inflației – statul datoriei (și taxelor) – statul creditării private. Fiecare din aceste etape intermediare a durat cam zece ani, marcând un proces de altfel continuu de subminare a democrației de către capitalism – sau, mai exact, cum am văzut, de către capitaliști. Ultima formă – statul creditului, sau poate statul pe credit – este și cea mai găunoasă din punct de vedere democratic, din moment ce constituency-ul popular și suveran este aici cu totul neutralizat de către constituency-ul transpolitic al creditorilor, poporul piețelor (*Marktvolk*). Ei bine, afirmă Streeck, Marea Recesiune declanșată în 2008 reprezintă tocmai epuizarea acestei a treia forme de compromis social european. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că nu se vor propune și altele: dar ele vor fi, de-acum, tot mai explicit antidemocratice și vor merge în direcția hayekizării complete a cadrului politic instituțional, izolând cu totul capitalismul și economicul de orice intervenție socială și pretenție de redistribuire. UE reprezintă deja instituționalizarea acestei forme de post-democrație (integrare în capitalul mondial prin liberalizare supranațională), și nimic nu dă semne că s-ar întoarce din drum. Capitalismul, cel mai probabil, va supraviețui, dar cu prețul democrației.

Aceasta este concluzia amară cu care sfârșește analiza lui Wolfgang Streeck, și cu ale cărei tonuri funebre nu putem să nu fim de acord. Dar în ce privește modul în care ne este livrată, rămân câteva semne de întrebare. Există, în primul rând, un risc – probabil previzibil – ce n-a întârziat să fie confirmat: și anume că, odată cu recuperarea teoriilor

„crizei de legitimitate”, va fi recuperată și aceea tendință sau rezonanță conservatoare inerentă diagnosticului lor. Ceea ce ajunge să se manifeste la Streeck în nuanțele patriotice și explicația în fond atât de *mainstream* pe care o oferă în cele din urmă pentru problemele Uniunii Europene, și care s-ar datora, se pare, faptului că Germania, oricât ar vrea, nu poate totuși să arunce cu bani în neștire în periferiile care n-au de gând să devină odată competitive și responsabile. E, altfel spus, ciudat cum, în același timp în care Streeck respinge teoria acelor care spun că prea multă democrație și redistribuție au provocat criza economică din 2008 (prin explozia creditelor imobiliare neacoperite), creditează totuși viziunea conform căreia UE se prăbușește tocmai din cauză că a încercat să ia de la bogați și să dea la săraci, ceea ce, hélas, deși ar mai vrea, nu mai poate: „the EU took on too much in its attempt to pacify the periphery”, „the fiscal crisis of the European state system may be described as resulting from an overextension of the European Union as a „civilian power””, care s-a dovedit incapabilă, în cele din urmă, „to eradicate the premodern feudal legacy that still blocks the path to Eurocapitalism” – încă zece pagini să fi avut cartea și ne trezeam scoși din UE, realocați în barbaria non-europeană. Cele 100 de miliarde de euro profit pe care Germania le-a obținut *din criza* grecească și bail-out-urile pe care li le-a oferit cu atâta generozitate nu par să fi ajuns la cunoștința lui Streeck. Acesta e riscul atunci când începi să descrii societatea în termeni de *public choice theory* și joc al așteptărilor: nu mai știi ce așteptări contează și cine pretinde prea mult: capitalul sau poate că, totuși, chiar cei pe care îi flămânzește.

Ceea ce ne conduce la a doua problemă. Dacă rezonanța conservatoare a vechilor teorii ale crizei e bine-merci recuperată, așa cum am văzut, ea este cu atât mai mult potențată prin chiar bonusul conceptual propus de Streeck: ideea de *agency* a capitalului, aparent mic supliment teoretic, dar din care decurge practic întreg diagnosticul cărții. Căci din ideea de a „trata firmele și proprietarii lor și managerii ca pe niște maximizatori de profit ce-și caută avantajul (advantage-seeking profit maximizers)” și de a vedea capitalul ca un „self-willed and self-interested collective actor”, decurge automat ideea că crizele economice sunt, de fapt, crize ale „încrederii politice și a scăderii investițiilor ca formă de comunicare a nemulțumirii din partea proprietarilor și managerilor capitalului”. Cum ar veni, problema cu acest adaos conceptual este că adaugă prea mult: postulând o conștiință de sine și capacitate de acțiune conștientă a capitalului sub forma cohortelor sale de manageri, proprietari și investitori, el sare tocmai peste nuanța dialectică a capitalismului ca „proces fără conștiință” sau subiectivitate impersonală – și nicidecum doar interpersonală. Poziția în care sfârșește astfel alunecă foarte ușor într-o teorie a conspirației, în care nu blocajele obiective ale mecanismului capitalist – „not technical disturbances, but legitimation crises”, repetă Streeck – ci pretențiile nesăbuite și puterea nelimitată de manevră ale managerilor și capitaliștilor sunt cele care, în ultimă instanță, fac jocul. Pe scurt, capitalul devine atât de „subiectivizat” la Streeck încât își pierde orice materialitate și inerție a substanței: e practic sublimat în pură voliție și interes conștient al capitaliștilor. Or, această elasticitate infinită a capitalului, care intră aici în tensiune cu elasticitatea finită a democrației, pare să contrazică chiar ideea titlului cărții –

Buyingtime— și care sugerează tocmai amânarea tot mai zadarnică a unei fatalități implacabile, iminente: care-i atunci zidul obiectiv de care urmează să ne ciocnim și pe care nu-l mai putem amâna, dacă în cele din urmă e vorba doar de o dezechilibrare a așteptărilor între capitaliști și capitalizați?

Ceea ce ne conduce la al treilea aspect problematic. Există astăzi, oarecum explicabil, dat fiind contextul de depresie și stagnare prelungită a capitalismului occidental, nenumărate apeluri, adevărate somații adresate societății – indignați-vă! – să se trezească din alienarea-i și să-și ia frâiele economice în mână. Mai tehnic, ni se explică cum ar trebui să ne dezobișnuim să vedem economia capitalistă ca pe-un mecanism obiectiv, impersonal, și s-o înțelegem mai degrabă drept rezultanta socială a unor decizii individuale ce poate fi, prin urmare, pusă sub controlul conștient al societății dacă doar ne-am da seama de ceea ce ne scapă. La pachet cu aceste chemări la iluminare, este livrată de obicei și o foarte convenabilă critică a marxismului, vinovat – se pare – pentru încrederea în caracterul obiectiv, impersonal, al contradicțiilor și blocajelor capitalismului, ceea ce îl plasează, chipurile, în compania jenantă a neoliberalismului, la rândul său un credincios naiv în obiectivitatea de fier a legilor economice. Or, ceea ce scapă în această mobilizare voluntaristă și anti-materialistă e chiar specificul economicului în forma lui capitalistă: sigur că, în capitalism ca oriunde, economicul nu este, în ultimă instanță, decât tot societatea. Dar contează enorm cât de lung și întortocheat e drumul până la această „ultimă instanță”, tot lanțul de medieri care opacizează tocmai această socialitate a economiei și care, prin fetișismul mărfii și al relațiilor sociale pe care-l proiectează, prin medierea mecanică, oarbă, pe piață, a muncii private a fiecăruia în ansamblul nevoilor sociale, așadar prin însăși materialitatea relațiilor sociale, împiedică această dezvăluire și conștientizarea naturii lui „sociale” în ultimă instanță. Or Wolfgang Streeck, prin insistența sa asupra deficitului democratic al capitalismului, prin ipoteza că există o problemă de „comunicare”, în fond, adică una politică și socială, dar nicidecum materială a capitalismului actual, citește și el mult prea repede, prea i-mediat, societatea în spatele evoluției capitalului, întregind, astfel, acest cor de apeluri voluntariste la emancipare.

Ceea ce nu înseamnă că n-ar exista grade diverse de alunecare în acest neinspirat trend voluntarist. Cu siguranță și din fericire, cu Streeck nu ajungem până la personalismul complet și quasi-arbitraritatea paradigmei Mark Blyth& Cornel Ban, în care evoluția capitalismului este determinată de componența echipelor de secretari de stat și de curricula școlilor pe care se întâmplă să le fi absolvit. Dar suntem, din păcate, tot atât de îndepărtați de o teorie a crizei propriu-zis marxistă precum cea propusă de Michael Roberts, care o vede ca expresie a blocajului obiectiv al ratei de profitabilitate; și suntem, în ciuda convergenței în soluțiile propuse –renunțarea la moneda euro și revenirea la un sistem dinamic de rate de schimb, care să dea posibilitatea devalorizării strategice a monedelor naționale – hăt departe chiar și față de o tematizare a crizei precum cea oferită de Lapavistas, unde, în decantarea Europei ca un teren de conflict structural între Germania și periferie în care arma principală e moneda euro, acest conflict era totuși

definit ca fiind înscris în chiar mecanismele și structurile economice europene, nu în așteptările, pretențiile și nazarile subiective ale capitaliștilor nemți vs. proletarii greci.

Acesta-i riscul dacă începi să argumentezi că, totuși, poate or fi și ei, capitaliștii, oameni – te trezești că trebuie să stai la masă cu ei. Dar dacă și capitaliștii-s oameni, cu tot cu sentimentele, așteptările și inimioarele corespunzătoare, asta nu înseamnă că inclusiv capitalismul – sau societatea lui – ar fi așa ceva. Socializarea lui va presupune ceva mai mult decât o rundă de *debate*.

**OBSERVAȚII ASUPRA UNOR TERMENI MEDICALI POPULARI DE
ORIGINE LATINĂ ȘI SLAVĂ**
Observations on Some Regional Medical Terms of Latin and Slavic Origin

Maria-Laura RUS¹

Abstract

We focused in this paper upon some terms that belong to the domain of medical linguistics, showing their etymology and underlining the importance of the Latin element and the Slavic one in the regional medical Romanian vocabulary. These terms also prove their relevance by participating in the construction of some syntagms or expressions used in this domain.

Keywords: *medical linguistics, Latin element, Slavic element, phonetic phenomenon, etymon.*

Lexicul românesc de medicină lingvistică se împarte în două compartimente, unul care vizează acele fapte de limbă moștenite (din latină și din lexicul autohton) și altul care cuprinde noțiunile provenite din limbile cu care limba română a intrat în contact de-a lungul timpului². Într-un articol din anul precedent ne-am ocupat de anumite noțiuni moștenite din latină, urmând ca acum să continuăm acele observații și să le completăm cu altele vizând termenii împrumutați din alte limbi, în cazul de față din slavă.

În ceea ce privește lexicul medical popular moștenit, limba română păstrează o serie de termeni care au același semantism etimologic cu cel din latină sau, în orice caz, foarte apropiat de acesta. Vorbim, astfel, despre termeni din diverse clase lexicogramaticale (cu precădere substantive și verbe), de tipul „beșică/bășică” (umflătură) din lat. „vesica” (cu același sens); „ceață” (boală de ochi) din lat. „caecia” (orbire); „frig” (frison) din lat. „frigus” (sens identic); „a frânge” („a fractura un os; a fractura un membru al corpului”³) din lat. „frango, -ere” (a fractura); „a junghia”⁴ (a provoca sau a simți dureri acute, în special în zona pieptului, a inimii) din lat. „jugulare” (a înjunghia); „pecingine” (eczemă) din lat. „petigo, -inem” (erupție cutanată); „puroi” (coptură, materie) din lat. „puronium” (același sens); „râie” (scabie) din lat. „aranea” (maladie a pielii); „a turba” (a se îmbolnăvi de turbare) din lat. „turbare” (a se tulbura, a-și pierde mințile); „urcior” (mic furuncul care apare la rădăcina genelor) din lat. „hordeolus” (sens identic); „a vomă” (a vărsa) din lat. „vomere” (sens identic). O parte din acești termeni se regăsesc și în celelalte dialecte ale limbii române, cu precădere în aromână.

Datorită faptului că o parte dintre acești termeni medicali populari au etimoane latinești, la care se constată diverse probleme de ordin fonetic sau semantic, lingviștii au

¹ Assistant Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

² Aceste situații au fost prezentate și într-o lucrare anterioară, în *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia*, nr. 19, 2015. În fapt, articolul de față continuă articolul precedent intitulat *Considerații asupra unor termeni medicali moșteniți din latină* din revista menționată.

³ Cf. DEX.

⁴ Ipoteza Candrea-Densusianu susținea că termenul moștenit în română se explică printr-o încrucișare cu „jungere” (a alătura), ceea ce a fost demonstrat ca mai puțin probabil.

propus un al doilea etimon. În felul acesta, este posibil ca în cazul mai multor termeni latinești propuși ca etimon pentru termeni românești să se fi produs, în timp, o contaminare⁵. O astfel de situație este regăsită, spre exemplu, în cazul termenului „a vărsa” (cu semnificațiile „a se revărsa, a inunda” și „a vomita”), pentru care s-au propus etimoanele latinești „versare” (a se răsuși, a se întoarce) și „vexare” (a maltrata, a vătăma). Același este și cazul termenului „a (i se) apleca” (a i se face cuiva greață de mâncare), pentru care s-au propus, de asemenea, etimoane latinești diferite, probabil apoi contaminate: „applicare” (a aplica, a fixa de ceva) și „plicare” (a îndoi, a înfășura).

Termenii despre care vorbim intră în trei categorii diferite în ceea ce privește relația lor cu componentele/nivelurile vocabularului limbii române. Unii fac parte din fondul principal lexical, intrând și în vocabularul reprezentativ al limbii noastre (bășică, vărsa etc.), în timp ce alții nu au reușit să intre în vocabularul reprezentativ (ceață, a turba). Cea de-a treia categorie cuprinde termeni medicali populari moșteniți, care nu mai sunt sau nu au intrat nici în fondul principal, nici în vocabularul reprezentativ (pecingine, junghia, zgaibă etc.). În schimb, ei fac parte din vocabularul fundamental al aromânei sau au în mod evident statut de termeni dialectali sau, dimpotrivă, etimoanele lor latinești stau la baza unor termeni romanici (italieni, spanioli, francezi, catalani, portughezi etc.) care fac parte în aceste limbi din vocabularul fundamental.

Cel de-al doilea compartiment despre care vorbeam în introducere, cel al termenilor medicali de alte origini, este, fără îndoială, destul de vast. Ne vom opri doar la câțiva termeni de origine slavă, urmând ca termenii de origine turcă, maghiară, germană să fie dezvoltati într-o lucrare ulterioară.

Încă din secolul al XIX-lea, cercetătorii români (Moses Gaster, I.-A. Candrea ș.a.) au fost interesați de terminologia medicală de origine slavă, aceasta întrucât subiectul în sine, similaritatea celor două limbi (în fond influența uneia asupra celeilalte) se datorează modalității de gândire și de exprimare comune, regăsite în evoluția și structura semantică asemănătoare.

Interesant de observat au fost pentru cercetătorii români diferențele de ordin fonetic ale împrumuturilor din slava veche. Astfel, s-a remarcat în special caracterul bulgar al fonetismului unor termeni împrumutați din această limbă. De exemplu, în privința poziției accentului, un termen precum adjectivul „bolnav”, având etimon bulgar, a circulat vreme îndelungată cu accentul pe prima silabă – „bólnav” (conform unei variante teritoriale echivalente din slava veche) –, într-o regiune vastă care cuprinde Transilvania și Moldova⁶. În schimb, în partea de sud a țării noastre, a câștigat teren termenul accentuat pe a doua silabă - „bolnáv” –, fapt ce se explică prin alt dialect slav

⁵ A se vedea în acest sens și Marius Sala (coord.), *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.

⁶ De altfel, termenul accentuat pe prima silabă este frecvent și azi, dialectal, în această zonă, în special la vorbitorii de etnie maghiară, motiv pentru care am și ales să ne oprim la acest exemplu, care nu este unul popular. Dincolo de cele două dublete accentologice, atlasele lingvistice românești înregistrează și alte câteva forme ale termenului în cauză, conținând diferite alternanțe de tip consonantic atât la singular, cât și la plural, precum și o formă cu metateză - „bonlav”.

prezent în Dacia. Desigur, așa cum se știe, normele limbii literare recomandă pronunția termenului cu accent pe cea de a doua silabă.

Desigur, din vechea slavă am împrumutat și termeni medicali populari, care se diferențiază de slavonismele propriu-zise în special prin fenomene de ordin fonetic. O astfel de situație semnală G. Mihăilă în studiul său, subliniind păstrarea lui *h* la sfârșitul cuvintelor, alături de termenii populari care au forme cu *f*. De exemplu, termenul slav „naduchu” a fost împrumutat în limba română sub formele „năduh”⁷, respectiv „năduf” (semnificând „astm”), cea de a doua fiind utilizată în special în partea de sud a țării⁸. Ambele forme sunt folosite în paralel cu „nădușeală”. Lingvistul menționat preciza: „dacă împrumuturile vechi slave sunt răspândite pe întreg teritoriul dacoromân, celelalte cuvinte de origine slavă sunt caracteristice pentru câte unul din graiurile limbii române: împrumuturile bulgărești de după secolul al XII-lea pentru graiul muntean (cu sudul Transilvaniei și Banatului și, în parte, sudul Moldovei), cele sârbocroate – pentru graiul bănățean (parțial cu vestul Olteniei, sudul Crișanei și sud-vestul Transilvaniei), iar cele ucrainene pentru graiul moldovean (parțial cu Maramureșul și nord-estul Transilvaniei)”⁹.

Din ucraineană a pătruns în limba română și ca atare în lexicul medical popular, un termen extrem de cunoscut și utilizat. Vorbim despre „bubă” („nume generic dat umflăturilor cu caracter purulent ale țesutului celular de sub piele”) ¹⁰. Interesantă este semnificația pluralului termenului în cauză, care desemnează generic toate bolile infecțioase care se manifestă prin astfel de erupții ale pielii (pojar, scarlatină etc.). De asemenea, trebuie subliniată importanța acestui termen și datorită faptului că el a generat o serie de expresii sau locuțiuni de o mare expresivitate, precum: „a se sparge bubă” (a da totul pe față), „a umbla cu cineva ca cu o bubă coaptă” (a menaja pe cineva), „a ști unde-i bubă” (a ști care e pricina, cauza) etc.

Din sârbocroată avem foarte puțini termeni medicali populari, iar cei care se păstrează și astăzi se găsesc, așa cum era de așteptat, doar în Banat. Regăsim câțiva dintre aceștia la unii cercetători lingviști. Astfel, într-un articol al său¹¹, Maria Purdela Sitaru amintește de „brâncă” (boală infecțioasă și contagioasă datorată unui streptococ, care se manifestă prin inflamarea și înroșirea unei porțiuni delimitate a pielii, localizată cel mai adesea la față și la membre)¹², „izdat” (colici intestinale), „chiaviță” (guturai), „ozvrăți” (a leșina), „pogan” (furuncul), „plescaviță” (urticarie) ș.a.

Am prezentat în lucrarea de față o serie de termeni aparținând domeniului medicinei lingvistice, arătând etimologia acestora, în vederea sublinierii importanței elementului latin, respectiv slav în constituirea vocabularului medical popular românesc.

⁷ Există și opinii ale lingviștilor care susțin că forma cu *h* final ar reprezenta, de fapt, o influență a limbii sârbocroate, în zone precum Oltenia și Banat.

⁸ G. Mihăilă, *Studii de lexicologie și istorie a lingvisticii românești*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973, p. 40.

⁹ Idem, p. 52.

¹⁰ Sursa: <https://dexonline.ro>.

¹¹ *Termeni etnoiatrici de origine sârbocroată în dacoromână (cu privire specială la subdialectul bănățean)*, în FD, XIII, 1994, p. 87-99.

¹² Sursa: <https://dexonline.ro>

Acești termeni își dovedesc relevanța și prin participarea la constituirea unor sintagme sau expresii utilizate în acest domeniu.

Bibliografie

Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române*, Editura Saeculum I.O., București, 2007

Cracea, Elena, *Dicționar român-latin, latin-român*, Editura Steaua Nordului, 2008

Graur, Al., *Limbajul medical între tradiție și inovație. Medicină lingvistică*, în „Muncitorul sanitar”, XXVIII, nr. 36, 4 septembrie, București, 1982

Mihăilă, G., *Studii de lexicologie și istorie a lingvisticii românești*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973

Purdela Sitaru, Maria, *Termini etnoiatrici de origine sârbocroată în dacoromână (cu privire specială la subdialectul bănațean)*, în FD, XIII, 1994, p. 87-99

Sala, Marius (coord.), *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988

FARMACOLOGIA REUȘITEI. BOLI, LEACURI ȘI PRACTICI MEDICALE ÎN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC.

Pharmacology of Success. Disease, medicines and medical practices in Romanian fantastic tale

Costel CIOANCĂ¹

Abstract

The Romanian folk ethos proves to be particularly generous including imaginative fictions concerning pharmacology. This study was inspired by the multiplicity and richness of situations which require therapeutic intervention, potions and treatments used for various medical purposes. Starting from the wishes and imaginative mechanisms which cooperate to the final success of the hero, in this study I tried to assemble and analyze all the actions that focus on the therapeutical in the Romanian fairytale. Even if we discuss about diseases or treatments related to ethnoiatry or etnosophie, the traditional imaginary of Romanian fantastic tale has capitalized in equal measure the cultural-therapeutical inheritance and the discoveries of the modern medicine.

Keywords: *Pharmacology; ethnoiatry; etnosophiy; Romanian fantastic tale; imaginary.*

Obsesia reușitei (finale), atât de prezentă în epicul fantastic de basm românesc, a dus la continua remodelare entropică a soluțiilor imaginar-epice prin care eroul să reușească în dezideratul său, oricare ar fi fost acela. Amestec de spirit și materie, de etnosofie și etnoiatrie, cultura terapeutică² descoperită în anumite basme românești pare a fi un (alt) important mod de a înțelege *imageriile*³ basmului fantastic românesc. Căci, inepuizabila dinamică a situațiilor reale de practici etnoiatrice, probabil cele mai multe validate praxiologic, a ajuns, în mod inevitabil aș spune, și în zona *imaginarului* epic,

¹ PhD, Scientific and Cultural coordinator of the Ancient Western Art Museum of the Romanian Academy, Bucharest.

² Cum la nivelul literaturii de specialitate românești sunt folosiți termeni diverși (*folclor medical; medicină magică; etnoiatrie; divinație, vrăjitorie, datini și credințe* etc. – vezi Candrea 1999, 7 și urmât.; Olteanu 1999, 7 și urmât.; Niculiță-Voronca 1998, 13 și urmât.), care tratează, din cele mai neașteptate perspective, aceeași complexitate a unei bogate moșteniri medicale de tip tradițional, în studiul de față prefer să folosesc sintagma cultură terapeutică, aceasta părându-mi că acoperă toate determinantele, experiențele și motivațiile medicale ale celorlalte sintagme folosite de autorii citați supra. La nivelul basmului fantastic românesc, prin cultură terapeutică înțeleg *ansamblul de experiențe, practici, funcții și semnificații medicale acordate de sistemul cultural, generator și de basm fantastic, unor elemente/fapte culturale care, transpuse sau integrate dinspre generator/colportot către auditor și din real în imaginar, îl fac pe acesta să funcționeze (epic), oferindu-i verosimilitate și/sau greutate ontologică.*

³ *Imageria* desemnează „un ansamblu de imagini ilustrative despre o realitate, conținutul imaginii fiind deja în întregime preinformată de către realitatea concretă sau de către idee” (Wunenburger 2009, 12). Pornind de la această definiție, am ales să folosesc acest termen căci, la nivelul basmelor în care avem mărturii ale unei „farmacologii a reușitei”, acesta pare să se apropie mai mult de dimensiunea antropologică și conținutul cultural al unei tradiționale culturi terapeutice, mult mai mult decât categoria largă a *imaginarului*, definit „mai degrabă prin structurile sale interne decât prin referenții și materialele sale al căror caracter real sau ireal este zadarnic să încercăm a-l determina” (Ibidem, 11). Or, în cazul acestui imaginar de tradiție orală cum este cel de basm fantastic românesc, perpetuu supus inovațiilor, adecvărilor și actualizărilor, tocmai acești referenți par să conteze cu adevărat. În cazul subiectului propus de mine ei reflectă, prin fondul terapeutic comun folosit, integrarea și funcționarea organică, dialogul fertile și neîntrerupta racordare a *realului* (mentalitar) la (epicul) *imaginar*. Totuși, acest lucru nu are de ce să surprindă, raportul dintre cele două concepte fiind unul complex, strâns și distinct. (Vezi la Boia 2006, îndeosebi 37-38).

devenind, cumva, un mod de omologare a datelor din *real*. Totuși, în rândurile de față nu am încercat nici o clipă să descopăr dacă sau în ce măsură se mai păstrează, la nivelul basmului, filiația internă a acestei „farmacologii a reușitei” cu ansamblul general al sistemului cultural generator. Demersul acesta ar presupune surprinderea întregului mecanism care face trecerea de la general înspre particular, cu abordări interdisciplinare (etnologice, antropologice, bio-sociologice etc.), definiiri teoretice și aspecte metodologice. Or, obiectivul meu a fost acela de a izola și trata un singur fapt cultural dintr-un sistem cultural. De ce o astfel de abordare?

„*Sistem deschis*”, după cum expresia unor autori⁴, etosul folcloric nu putea rata introducerea, la nivelul epicului, a unor practici de etnoiatrie care, coroborate cu alte mitologemuri, să dea sens epic (*real*) și greutate ontologică unor produse (altfel *abstracte*) ale imaginației. Prin transpunerea în procesul imaginarului de basm și a unor practici tradițional-terapeutice, creatorul anonim de basm făcea, în mod inspirat aș spune!, joncțiunea dintre *imaginar* și *real*, dintre *memoria culturală* și *limbajul simbolic* de exprimat. Căci, într-o (minimă) anamneză a terapauticii tradiționale din basmul fantastic românesc, am decelat adevărate structuri ideatice, motiv pentru care am încercat, din perspectivă epistemologică, să trasez morfologia acestui subiect. Astfel, pornind de la semiotica imagologică a culturii terapeutice tradiționale, am încercat să identific și să evidențiez **elementele de cultură** și **formele de manifestare** ale acesteia (actemagice propriu-zise; descântece; rugăciuni; asceze etc.). Următoarea etapă de atins viza **determinanții culturali** care exercitau sau solicitau practici de etnoiatrie (preoți; babe/moși vrăjitori/magi; asceți; ființe superior-spirituale eroului; împărați/împărătese; oameni simpli etc.). Ca apoi, în mod firesc să încerc **identificarea scopului** pentru care sunt solicitate și exercitate practici aparținând acestei culturi terapeutice tradiționale (procreere magică; înviere magică; invulnerabilitate în fața unui adversar superior fizicetc.). În fine, nu puteam omite **farmacopeea reușitei**, basmul fantastic românesc fiind destul de generos și la acest capitol, oferindu-ne leacuri tămăduitoare, pilule/poțiuni miraculoase, alte panacee...

I. Semiotica imagologică a culturii terapeutice populare. Câteva opțiuni epistemologice

În tratarea acestui subiect mi s-a părut obligatoriu de atins, încă de la început, viziunea viabilă pe care gândirea mitofolclorică i-a imprimat-o. De corecta identificare și evidențiere a elementelor de cultură, precum și a formelor de manifestare pe care această cultură terapeutică le-a utilizat în epicul fantast de basm, depindea înțelegerea sistemului cultural care le-a generat și folosit. Nu este deloc lipsit de importanță faptul că, la nivelul basmului fantastic românesc avem, strict legat de această cultură terapeutică la care se recurge pentru surmontarea unor situații medicale greu de rezolvat sau fără ieșire, dimensiuni simbolice care (de)plasează arbitrariul înspre cosmic, simpla acțiune înspre simbol(ic): avem *acte de magie* propriu-zisă, avem *descântece*, *rugăciuni*, *asceze*. Sigur, important

⁴ Crețu 1980.

este și „fondul de fapte” care va determina o anumită atitudine și o nevoie de receptare a unor asemenea acte terapeutice, dar, până la aceste „documente faptice”, important de relevat mi se pare logica lăuntrică a unei astfel de *prezențe* în universul mental al comunității generatoare și consumatoare (și) de basm fantastic.

Prin structura și esența manifestate la nivelul basmului fantast, această logică lăuntrică trebuie văzută ca un complex subiect cultural, în care imaginarul tradițional românesc a pus o serie de elemente/concepte atât din *lumea obiectivă*, trăită, experimentată cotidian de toți membrii comunității, cât și din (sau, mai ales!) *lumea subiectivă*, accesată și experimentată doar de anumite categorii de persoane ale comunității respective, alese în urma unor pre- inițieri. Conviețuind reușit, comportamentele culturale care au făcut posibilă continuarea lumii obiectiv-trăite în lumea subiectiv-imaginată, sunt un fel de repere informaționale despre dimensiunile psihice, gnoseologice, etice care trebuiau să ratifice, în *imaginar*, experiențe ale *realului* (medical). Făcută de cele mai multe ori în context comparat⁵, o astfel de analiză generală asupra medicinei magice aduce în prim-plan *experiențe ale realității* (semnificante) trăite de respectiva comunitate, generatoare și consumatoare și de basm fantastic. Nici nu ar fi posibil altfel: cum ar fi putut să compatibilizeze creatorul anonim de basm, în planul epicului fantast, *ontologicul* (de reliefat) cu *gnoseologicul* (de experimentat/trăit)? Dar, în demersul de sintetizare și clasificare al practicilor medicale la nivelul basmului fantastic românesc, s-a conturat, încă la o primă citire a surselor, o constantă extrem de interesantă. Anume: bogata paletă de situații și manifestări în care se solicită și/sau exercită astfel de practici medicale la nivelul basmului fantastic românesc, reliefează invariabil dinamica gândirii de tip folcloric și funcționalitatea specifică acordată acestor practici de către mentalitarul tradițional. Cu alte cuvinte, eșuând prin etnosophie, personajele basmului fantastic românesc sunt constrânse, obligate aș spune!, să recurgă la practici de etnoiatrie întru rezolvarea problemei medicale. Ce ne spune acest lucru? Nimic altceva decât faptul că, în cazul acestei culturi terapeutice de care aminteam, *semnificația* acordată (de creatorul → colportorul → consumatorul de basm) acestor practici medicale, depășește *morfologia* acestora. Cumva, cândva, pornind fie de la creatorul anonim de basm, fie de la un colportor, surmontarea acestor situații-limită (în care „medicina oficială” se dovedește neputincioasă, fiind nevoie de recurgerea la practici etnoiatrice), a dus la subordonarea *morfologiei* acestor practici *semnificațiilor* acordate de gândirea mitofolclorică, important fiind rezultatul final de obținut, nu calea prin care se obținea acest rezultat... Or, esențiali pentru identificarea și evidențierea elementelor de cultură și a formelor de manifestare a acestei culturi terapeutice la nivelul basmului fantastic românesc, s-au dovedit *determinanții culturali*.

⁵ A se vedea Boldureanu 2001; Candrea 1999; Niculae 1995; Niculiță-Voronca 1998; Olteanu 1999 etc.

II. Determinanții culturali

Depistarea categoriilor de personaje care exercită sau solicită practici de etnoiatrie la nivelul basmului fantastic românesc, este facilă, ba chiar predictibilă. Solicitați să organizeze haosul, să permită lucrurilor imposibile sau improbabile să devină posibile, aceste categorii de personaje care (se) folosesc (de) practici de magie/etnoiatrie (*determinanții culturali* cum le-am spus eu), sunt categorii de personaje din mediul cultural și social recunoscut al comunității generatoare și consumatoare de basm: preoți, babe sau moși pricepuți la ghicit, asceți, ființe superioare conotate mitofolcloric. Sunt, carevasăzică, personaje care *înțeleg din interior* modul de existență și de gândire al respectivei comunități. Deci, care poate întruni, la nivelul *funcției* de solicitat/de exercitat, un cumul de atribuții care pot împinge *alegoria* acțiunii înspre *ontologic*, *acțiunea* (aparent simplă) înspre *semnificație*. Sigur, și în cadrul acestor categorii de determinanți culturali există anumite stratificări și/sau specializări, menite să justifice, să valorizeze și să facă operațional sau să mențină viabil sistemul cultural generator⁶. Chiar dacă de multe ori acești determinanți culturali deplasează sau fundamentează conținutul narațiunii (prin prisma sferei afective implicate de solicitarea/recurgerea la „practici neortodoxe” pentru rezolvarea unei probleme „medicale”), locul și rolul lor la nivelul epicului fantast de basm este incontestabil. Definind sau singularizând anumite aspecte particulare ale culturii terapeutice (precum cele menționate deja la nota 5), aceștia vin să însoțească sau să radiografieze, prin actele narative relevate, prin sensibilizarea realităților transcendente *de atins*, prin semnificațiile conținute, însăși structurile mentale care le-au generat. Cu alte cuvinte, nu sunt reliefate doar raporturile de forță și de sens pe care le generează, la nivel social și cultural, astfel de opțiuni individuale, ci, extrem de important!, postulează înțelesul, continuitatea și/sau ordinea acestor opțiuni individuale în cadrul sistemului general colectiv. Vorbind, totodată, despre logica lor *prezență* în cadrul construcției narative propriu-zise.

Prelungind traiectul imaginar dinspre *funcțional* înspre (un izomorfism) *cultural*, identificarea categoriilor de determinanți culturali reglementează și reglează cultura terapeutică (deci, și structura acestor basme!). Participând la dinamica mentală colectivă, fiecare categorie în parte își construiește propria existență în jurul unei anumite dimensiuni antinomic-simbolice: **preoții** citesc liturghii sau rostesc rugăciuni ⁷ ;

⁶ Semnificative pentru discursul, creativitatea și importanța acordată, la nivel mitofolcloric, unor astfel de determinanți culturali, sunt unele exemple. Aici sunt de amintit ● existența unor „*doftori*”, cu haine, trusă, atribute și atitudini specifice (Pop-Reteganul 1986, 90), ● a unor „*scoli de vraci*” (Ispirescu 1984, 281, 510), ● „*meșteșugul de vraci*”, desconspirat unui personaj de Sf. *Arhanghel!* (Stăncescu 2000, 132), ● ineficiența sistemului tradițional-moral de acțiune (*rugăciunile, liturghiile și pomenile „pe la 7 biserici”* pentru dobândirea unui copil sunt abandonate în favoarea unor *farmece/vrăjitorii!* – Pompiliu 1967, 191), ● existența unui „*descântător fals*”! (Boer et alii 1975, 214), dar și ● interesante situații de basme în care etnoiatria este preferată în detrimentul etnosofiei, reprezentată de un „*doftor*”! (Pop-Reteganul 1986, 141-142). Tot astfel, avem basme în care este menționată ineficiența unor leacuri medical-oficiale (într-un basm al colecției I. Pop-Reteganul menționându-se că au fost încercate „*toate leacurile din apotecii*” – *farmacii*, n.m., C.C., toate fără eficacitate! – vezi Pop-Reteganul 1986, 90), etnoiatrie (Chivu 1988, 91; Ispirescu 1984, 238, 291, 296; Stăncescu 2000, 138), în care o vrăjitoare este numită, în mod explicit, „*preoteasă*”! (Hașdeu 2000, 55), dar și o expresie care sugerează funcția pragmatică acordată de mentalitatea tradițională unor astfel de reprezentanți – „*Nici dracul nu știe ce știe vrăjitoarea*” (Ibidem, 88-89)...

⁷ Ispirescu 1984, 291; Pompiliu 1967, 191 etc.

babele/moșii vrăjitori sau **magi** fac farmece sau oferă soluții/poțiuni/obiecte magice⁸; **asceții** oferă și ei diferite obiecte/substanțe care salvează practica medicală⁹; **ființele spiritual-superioare conotate mitofolcloric** aduc în prim plan soluții sau substanțe miraculoase¹⁰, toate acestea întru rezolvarea problemei medicale apărute... Moștenitoare ale unor bogate practici și/sau tradiții terapeutice, chiar dacă par să vehiculeze, fiecare în parte, alte „rețete” întru rezolvarea unei probleme de natură (magic-)medicală, aceste categorii de determinanți culturali manifestă, la nivel de conștiință, aceeași *intenționalitate*. Fie că vorbim de categoria celor care solicită sau recurg la acte terapeutice din afara etnosofiei¹¹, fie de ce cei care își practică „știința” lor medicală (dar, mereu în urma unor cereri exprese din partea celor care solicită astfel de practici!)¹², vorbim *de același înțeles (simbolic)* minimal acordat actului magico-medical solicitat și executat. Este aproape o relație intimă a *imaginarului* tradițional cu *fantasticul*, prin aceste situații reale în care sunt solicitate și/sau exercitate practici (magico-) medicale încercându-se, o dată în plus, validarea unui scenariu narativ, altfel improbabil, imposibil de întâmplat.

III. Sistemica funcționalității actului terapeutic

Preocupați deopotrivă de aspectele morfologice și funcționale ale acestor practici de „medicină” tradițională, determinanții culturali ai acestor basme (în care avem astfel de practici), au izolat și particularizat în mod deosebit *simbolistica* acordată de mentalitatea tradițională unei atare practici. Parte integrantă a unui sistem cultural de tip tradițional și de caracter oral, aceste practici de etnoiatrie cred că trebuie văzute ca fenomene culturale în care s-a investit, în primul rând!, **intenționalitate simbolică**. Ajunsă aproape o strategie (nativă), grație nevoilor de inițiere întru reușita finală, omniprezente la nivelul basmului fantastic românesc, o astfel de schemă narativă aduce în prim-plan, la nivelul basmului fantastic românesc, două mari constante:

- 1) *selectarea, din fondul (ideatic) real, exact a acelor elemente care să dea caracter **verosimil** unor astfel de practici de etnoiatrie, transpuse în planul imaginativ al basmului fantastic;*
- 2) *re-actualizarea, prin practicarea unor astfel de metode, a unei **memorii culturale** în care astfel de practici aveau funcționalitate și simbolistică specifică.*

⁸ Boer et alii 1975, 122; Ispirescu 1984, 83, 101, 106, 122, 185, 516, 518-519; Opreșan 2005, I, 211; 2006, VI, 236; Pompiliu 1967, 179; Robea 1986, 154-155, 306, 716 etc.

⁹ Ispirescu 1984, 6, 79; Opreșan 2006, VI, 236, 299; Pompiliu 1967, 193 etc.

¹⁰ Boer et alii 1975, 57 (apă vrăjită de *Muma Pădurii*); Hașdeu 2000, 43 (avem un „*lecuitor de moarte*”, nașul acestui personaj-determinant cultural fiind însăși *Moartea!*); Opreșan 2006, VI, 289 (eroul e înviat de *Sfânta Vineri* cu un „*decoct din 24 de flori!*”); Pop-Reteganul 1986, 176 („*picături*” date eroului de *Sfânta Duminecă!*); Sandu Timoc 1988, 196 (*sfat medical* dat de *Dumnezeu*); Stăncescu 2000, 221, 229 (*scuiptat* de la *Dumnezeu!*) etc.

¹¹ Din punct de vedere social, categoriile care solicită/recurg la practici de medicină magică pentru rezolvarea unei probleme, sunt în general categorii bine situate material. Avem, astfel, *împărătese* care recurg la aceste practici de medicină magică (Opreșan 2005, I, 111; II, 303; Păun, Angelescu 1989, 137 etc.), un *împărat* (Păun, Angelescu 1989, 178), *fete de împărat* (Marian 1986, 279, 370, 546; Micu Moldovan 1987, 155; Stăncescu 2000, 221; Sandu Timoc 1988, 97), „*o prințesă*” (Sandu Timoc 1988, 25). Apoi, avem categorii modeste sau defavorizate material - „*o femeie*” (Micu Moldovan 1987, 4), „*o babă*” (Bilțiu 1990, 477; Opreșan 2006, VI, 236), precum și unele neutre (= fără o explicare a statutului material): „*doi tineri*” (Pop-Reteganul 1986, 24) sau pur și simplu „*niște gazde*” (Sandu Timoc 1988, 196)...

¹² *Preoți; babe/moșii vrăjitori sau magi; asceți; ființe superioare conotate mitofolcloric* – Vezi supra, notele 6-9.

Sigur, amândouă au legătură directă și imediată cu gândirea și mentalitatea tradițională, perfect conservată și reliefată în/de anumite basme. Fără a funcționa tot timpul mecanic, chiar dacă uneori par de-a dreptul încremenite în tipare imuabile, practicile de etnoiatrie din basmul fantastic românesc vin să reliefeze, totuși, complexitatea situațiilor real-concrete în care astfel de practici constituiau un mod firesc, poate unicul?!, de reacție în fața unei probleme strict de medicină. Mai mult: fermentul dinamic al acestei nevoi de racordare a practicilor tradiționale de medicină la compoziția narativă a basmului fantastic, cred că este dat nu atât de nevoia de a cunoaște rațional care sunt *beneficiile* unei atare practici, cât din *nevoia de a subordona*, psihologic, posibilele beneficii (reale sau imaginate) ale acestor practici, unei mentalități/ atitudini socio-culturale care nu accepta *deschiderea spre necunoscut* fără o prealabilă sau minimă tatonare, ancorare. Pot spune că temeurile interpretative ale acestui subiect tratat în rândurile de față pivotează, fără doar și poate, tocmai în jurul acestui aspect *funcțional* acordat, de creatorul anonim sau de colportorul de basm, practicilor de etnoiatrie sau medicină magică prezente în aceste basme. De altfel, **indentificarea scopului** pentru care sunt solicitate sau exercitate astfel de practici de medicină (magică), poate cel mai facil demers al studiului de față, a avut darul de a lămurii nu doar structura (morfologică), ci și semnificația avută de aceste fenomene culturale la nivelul „discursului folcloric” din aceste basme.

După analizarea basmelor în care apar solicitări și practicări ale unor metode de medicină (magică), cinci sunt categoriile mari în care am ales să împart, funcțional, aceste practici:

- Tehnici, obiecte sau substanțe folosite pentru **anularea sterilității cuiva**;
- Tehnici, obiecte sau substanțe folosite în scopul **facilitării nașterii** care se dovedise, până atunci, *difșcilă*;
- Tehnici, obiecte sau substanțe folosite pentru **învierea** (pe cale magică) a cuiva mort din varii motive;
- Tehnici, obiecte sau substanțe folosite pentru **a oferi invulnerabilitate sau a schimba raportul de forțe al eroului în fața unui adversar superior fizic**;
- **Alte scopuri**.

1) Tehnicile, obiectele sau substanțele cerute și folosite pentru **anularea sterilității** cuiva sunt, deloc întâmplător, cele mai numeroase¹³. Pe fundamentul unor încercări eșuate de a rămâne însărcinate, diferite personaje feminine ale basmului românesc sunt nevoite să recurgă la priceperea unor „specialiști” pentru a-și împlini dezideratul. Că avem de-a face cu împărăteșe, cu fiice de împărat sau simple femei, dorința de a avea urmași determină aceste personaje feminine să recurgă la (*pre*)*știința* unor categorii altfel blamabile - „o *babă care știa să dreagă femeii*”¹⁴, „*farmecători*”¹⁵, „*vrăjitori, moașe și descântătoreșe*”¹⁶-, categorii care reușesc de fiecare dată să îplinească dorința solicitantului¹⁷.

¹³ Vezi la Bilțiu 1990, 477; Ispirescu 1984, 83, 101, 122, 185, 186; Marian 1986, 279, 370; Micu Moldovan 1987, 4; Opreșan 2005, II, 73, 137, 167, 211-212, 303; III, 44, 130-131, 189; 2006, V, 239; VI, 236, 299; Pompiliu 1967, 191, 193; Robea 1986, 154-155, 177, 716; Sandu Timoc 1988, 34-35; Stăncescu 2000, 289; Șerb 1967, I, 216 etc.

¹⁴ *A zăs c-a fost dămunt un împărat care nu făcea și el copii, știi. Umblând el în sus și-n lat, pe la toate vrăjitoarele, pe la toate babele, să-I facă femeia un copil. În prima dată, s-a dus la o babă care știa aia să dreagă o femeie ca să facă copii. I-a făcut aia ce i-a făcut și i-a făcut un băiat împărăteasa.* (Robea 1986, 716).

Este foarte important de subliniat, în acest moment, un aspect general al acestor solicitări și exercitări cu rol procreativ: chiar când avem de-a face cu situații în care este căutată/preferată o soluționare pe cale „ortodoxă”, rezolvarea va veni inevitabil pe cale magică¹⁸.

2) De asemenea, destul de numeroase se dovedesc a fi și tehnicile, obiectele sau substanțele folosite pentru **a facilita o naștere** care se dovedise, până la un moment dat, extrem de dificilă, ba chiar imposibilă¹⁹. Fie continuând traiectul unei conceperii pe cale magică, fie prefigurând un destin de tip eroic²⁰, și acest moment al facilitării nașterii cuiva este conotat sau re-semnificat magic. Spre exemplu, după o operație magică pentru a rămâne însărcinată²¹, aflată într-o situație delicată ([...]Ș-a ținut copilul nouă ani dă zile-mpărăteasa-n ea. Nu mai putea să nască cu nici un chip. A adus moașe, a adus doctori de peste tot – nimic.²²), o împărăteasă va recurge tot la practici de medicină magică, nou-născutul fiindun șarpe imens care va fi readus la starea umană, după alți 9 ani!, în urma unui interesant ritual de transcedere a trans-carnalității²³.

3) Parte a unui sistem de re-integrare mundană după un (necesar) ritual de inițiere în/prin moarte, avem, în anumite basme, tehnici, obiecte sau substanțe care

¹⁵ [...] Să vezi dumneata, nepoțelu` moșului, această împărăție a fost și ea odată mare și puternică. Împăratul și împărăteasa locului n-aveau copii. Ei, în loc să se roage lui Dumnezeu ca să le dea un moștenitor, se apucară să umble cu farmece. Umblară ei ce umblară, și dete peste un fermecător meșter. Acesta nu știu ce făcu, nu știu ce dresă, că numai iață că împărăteasa rămâne grea, și după nouă luni născu o fată mai frumoasă decât nu știu care zână din cer. (Ispirescu 1984, 83).

¹⁶ Ibidem, 101.

¹⁷ A fost odată o părăche de oameni, muncitori, de!, cum dă Dumnezeu. Toată nădejdea lor era într-o iapă c care se hrăneau. Și ar fi voit și ei să aibă un copilăș, dar fu peste poate. Cercetară în dreapta și în stânga, ca să afle niscaiva leacuri care să le desfacă făcutul stărpiciunii lor, dară, ași! parcă întâlnea tot surzi și muți. Nimeni nu știa să-i învețe ceva. Mai umblară ei c mai umblară și, la urma urmelor, aflară despre un meșter care închea și apele. Creștinul se duse și la dânsul, îi spuse păsul lui și îi ceru leacuri. Vrăjitorul n-asteptă multă rugă și, după ce se-nvoiră, îi dete un măr. (Ibidem, 122).

¹⁸ Aici trebuie să amintesc trei basme, sugestive pentru aserțiunea mea. Astfel, într-un basm la colecției C. Sandu Timoc (*Împăratul cu doi ficiori*), recurgerea la categoriile specializate în practici etnoiatrice vine după ce sunt consultați „toți doftorii, dar degeaba”, ulterior împăratul „dând sfoară în țară să vină și ghicitorii” (Sandu Timoc 1988, 28-29; de remarcat succesiunea de „profesioniști” consultați!). Într-un alt basm (*Codreana Sânzieana*, colecția M. Pompiliu), toate acțiunile „ortodoxe” și „neortodoxe” ale respectivei familii rămân fără efect ([...]Făcut-a pomană pe la mănăstiri și biserici, dat-o liturghii la 7 biserici, adus-o preoți cu bărbi albe-albe, că ei sunt mai sfințiți și mai cu priință la rugăciune ș-a făcut feștanie și maslu. Da toate n-au avut nici un folos. Apucatu-s-a baba de vrăjitorii și descântece. Care meșterea-n vrăji a rămas nechemaal de babă, să fi fost departe de acolo chiar cale de-o săptămână? Și crezi că a rămas vreo buruiană din cele culese în ziua sfintei cruci și puse în podul casei, nefiartă și nebosconită de dânsa?! Cum să vă spun ce n-a făcut?! Da degeaba: toate acele n-a prins nimic. – Pompiliu 1967, 191), rezolvarea venind, cum altfel?!, tot pe cale magică... (Pompiliu 1967, 191-192). În fine, într-un basm al colecției I. Oprișan (*Copilul cu cartea-n mână născut*), o femeie „la o etate mijlocie” va rămâne însărcinată după ce asupra ei va fi făcut, cu un baston, semnul crucii, de către „cel mai mare vrăjitor de pe fața pământului” (Oprișan 2006, VI, 236, 239-240)...

¹⁹ Oprișan 2005, I, 111; II, 303; Păun, Angelescu 1989, 126, 137, etc..

²⁰ Vezi, în acest sens, Cioancă 2015a, studiu în care am tratat *in extenso* acest subiect (cu deosebire subcapitolul *Spre intrarea în rânduiala lumii: leacuri, vrăji, vrăjitorii*).

²¹ [...] A luat trei fire de la mătură ș-a bătut-o de trei ori peste burtă și i-a crescut împărătesei o burtă cât p-acolo... (Oprișan 2005, II, 303).

²² Ibidem. Același motiv la Păun, Angelescu 1989, 126-127, 138.

²³ Ibidem, 305. La Păun, Angelescu 1989, 127, nou-născutul va fi „un copil dă noo ani”. Am dezbătut pe larg (și) acest aspect în studiul *Metamorfozele eroului din basmul fantastic* (vezi Cioancă 2016), subcapitolul dedicat *Autometamorfozărilor trans-carnale*, motiv pentru care nu voi insista asupra acestui aspect.

au menirea de a **(re)învia un trup carnal mort** din varii motive²⁴. Mitologemul acesta (al învierii unui personaj de basm, mort pe parcursul narațiunii, dar, *totdeauna înainte de deznodământ!*), s-a impus ca o necesitate în primul rând epică, abia apoi, în plan secund sau terț, fiind somatologia morții ca problemă biologică, filosofică, escatologică. Văzută deloc din perspectivă biologică, nicidecum ca o reflecție pur filosofică (învierea cuiva mort ca *sine materia...*), ci ca o necesitate pur epică, învierea cuiva prin intermediul unor tehnici, obiecte sau substanțe este, deloc surprinzător, foarte bine reprezentată la nivelul basmului fantastic românesc²⁵.

Fundamentând aproape o fenomenologie a corpului, negând starea de *normalitate* fizică și biologică a *trupului*, imaginarul tradițional a simțit nevoia de a introduce în epicul basmelor o stare de *alteritate* care să rezolve o problemă medicală altfel insurmontabilă. Ca parte subiectivă a unei mentalități de tip tradițional, arhaic, în care se încearcă în mod repetat recuperarea, aducerea și/sau încatenarea într-o dimensiune eminentă fizic-carnală (= *palpabilă, trăibilă*) a unei dimensiuni fizice, corporale, cu o altă morfologie și ontologie²⁶, nu trebuie să ne mire că avem atestate și basme în care sunt folosite, pentru învierea cuiva mort, tehnici, obiecte sau substanțe dăruite de ființe superioare eroului, conotate mitofolcloric²⁷ sau chiar tehnici de magie (neagră?!)²⁸. Cu atât mai mult cu cât această vecinătate a morții între moartea ca o viață continuată și ireversibilitatea reușitei²⁹, nu avea nimic din funciarismul tradițional al morții din cotidianul nostru (ceremonial, poetică, texte etc.), *altceva* venind să spună această vecinătate a morții într-o călătorește, trăiește, moare și re-învie eroul de basm fantastic românesc³⁰...

4) Chiar născut cu sau manifestând atribute/puteri fizice peste medie încă din copilărie³¹, în traiectul său eroico-inițiativ, eroul basmului fantastic românesc se confruntă cu adversari redutabili, de cele mai multe ori peste capacitățile fizice ale eroului. Fiind nevoie, într-o reușită finală a eroului, fie de anumite subterfugii/viclenii din partea acestuia (mereu deconspirate de personaje *deja inițiate!* – cal, lup, ciocârlan, alte animale sau păsări; ființe cu natură și substanță superioară eroului – *Sfânta Vineri, Sfânta Duminică, Dumnezeu* deghezizat într-un moș, mama *Sfântului Soare* etc.), fie recurgerea la numite tehnici, obiceiuri sau substanțe care **să echilibreze sau să incline raportul de forțe fizice în favoarea**

²⁴ Eroul este ucis de un adversar al său, mult mai puternic fizic; ucis/otrăvit de cineva apropiat – frate bun sau de cruce, tatăl sau mama acestuia etc. Pentru scenariile și mobilurile acestor morți (inițiatice) necesare, vezi studiul meu dedicat tocmai *Vecinătății morții în basmul fantastic românesc* (Cioancă 2012).

²⁵ Boer et alii 1975, 41-42, 167, 169, 199-200; Ispirescu 1984, 100, 265; Marian 1986, 271, 277; Micu Moldovan 1987, 15, 118; Nijloveanu 1982, 169; Nișcov 1979, 167; Oprișan 2006, VI, 289; Robea 1986, 85-86, 306; Sandu Timoc 1988, 25, 68; Stăncescu 2000, 100, 196, etc.

²⁶ Despre aceste perspective asupra fenomenologiei *corpului* din basmul fantastic românesc, am vorbit pe larg în Cioancă 2015b.

²⁷ Nijloveanu 1982, 169 („*măru` lui Solomon*”); Nișcov 1979, 167 (*unsori* dăruite de *Sfânta Duminică*); Oprișan 2006, VI, 289 (*decoct* dăruit eroului de *Sfânta Vineri*) etc.

²⁸ Avem basme în care este folosit, pentru re-aducerea la viață a eroului, *sângele uneiciori* (Robea 1986, 306) sau al unei *coțofene* (Ispirescu 1984, 265), prinse vii și sacrificate tocmai în acest scop...

²⁹ Vezi în Cioancă 2012, 153-155.

³⁰ [...] *Iar acest altceva de care spun, poate să însemne, atât în basm cât și în viața noastră, fie dorința de prelungire a vieții înspre moarte, fie nevoia de revenire din moarte într-o viață...* (Ibidem, 160-161).

³¹ Vezi în Cioancă 2015a, îndeosebi subcapitolul *De la o copilărie absentă la o maturizare precoce*.

eroului, ori pur și simplu să-i ofere *imunitate/invulnerabilitate în fața adversarului*. Numărul relativ mic de astfel de tehnici, obiecte sau substanțe la care este nevoit să recurgă eroul pentru a-și învinge adversarul mult mai puternic³², trebuie legat, la nivelul imaginarului/mentalității tradiționale, de *reprezentările mediate* care reclamă, **totdeauna**, o interpretare conformă cu structura gândirii mitice de tip tradițional. Recte: eroul, chiar inferior din punct de vedere fizic, îi este superior adversarului ca nivel de conștiință și conștiință, ca atitudine și comportament moral/social, ca înțelepciune etc.³³ Or, dacă reușește într-un final, eroul trebuie să reușească în primul rând grație calităților/virtuților cu care a fost înzestrat *in utero*, pre-inițierilor datorate unor ființe cu natură/substanță superioară eroului, pe care le ajută, cumva, la un moment dat, unor fapte bune făcute (dez)interes ș.a.m.d. Sigur, și atunci când avem certificate astfel de cazuri, tehnicile, obiectele sau substanțele îi sunt dăruite eroului de ființe superioare, conotate mitofolcloric³⁴ sau nu³⁵, dar recurgerea la ajutorul magic dat de altcineva (tehnici, obiecte sau substanțe), ar fi anulat, într-un fel, însuși statutul său de *erou*.

5) Categoria *altor scopuri* avute de tehnicile, obiectele sau substanțele folosite de către personajele de basmeste o categorie în care se pot grupa situații dintre cele mai neașteptate, mai interesante, altele decât din categoriile deja amintite supra. Vădind o bună cunoaștere a realităților vieții cotidiene, în cadrul epic al imaginarului de basm au fost puse uneori, de către creatorul sau colportorul de basm, o serie de *întâmplări ale cotidianului* care aveau nevoie de o *altă tratare* decât cea imediat-logică a convenționalităților epice. Pornind de la situații medicale concrete, imaginarul acestor basme, aproape cu legi proprii de manifestare aș spune!, a adus în prim planul epic o serie de întâmplări care reclamau o tratare medicală aparte. De cele mai multe ori manifestând o anumită dialectică a contrariilor, aceste situații aparte sunt, totuși, în linia generală de manifestare mitofolclorică, unei situații din concretul mitofolcloric real fiindu-i atașată o rezolvare din *imaginativul* folcloric. Spre exemplu: Chiar dacă sunt încălcate norme morale³⁶; chiar dacă

³² Crețu 2010, I, 132; Ispirescu 1984, 106; Pompiliu 1967, 180; Pop-Reteganul 1986, 24, 176; Sandu Timoc 1988, 71, etc.

³³ În studiul consacrat eroului de basm fantastic românesc, deja amintit (Cioancă 2015a), am încercat să ordonez și *Virtuțile necesare (sau adiacente) consacării eroului de basm românesc ca erou*, acestora contrapunându-le, în mod firesc, *Non-virtuțile eroului*. La o analiză calitativă și cantitativă, a rezultat că, deloc surprinzător!, calitățile și virtuțile cu care a fost investit eroul basmului românesc, sunt infinit mai numeroase și mai importante decât non-calitățile/virtuțile manifestate de unii eroi de basm...

³⁴ *Mama-Ciumei* (Pompiliu 1967, 180); *Sfânta Duminică* (Pop-Reteganul 1986, 176) etc.

³⁵ Într-un astfel de basm, o „*doftorie de ne-frică*” îi este dată eroului chiar de un fel de patroană a voinicilor, *Zâna Voinicilor!* (Crețu 2010, I, 132)...

³⁶ „*Fratele pismătăreș*” al unui basm din colecția D. Boer et alii îi va scoate ochii fratelui său în schimbul unei „*frânture de pâine*”, vindecarea acestuia de orbire fiind făcută, pe cale magică, evident!, de *Mama-Pădurii!* (Boer et alii 1975, 57-58). Într-un basm al colecției A. Dumitrescu-Begu, fiica cea mică a unui împărat este mult mai pețită decât surorile cele mari, motiv de invidie care va determina angajarea, de către cele două surori mai mari, a unei vrăjitoare care, cu știința ei, va „lua” frumusețea fetei celei mici a împăratului... (Dumitrescu-Begu 1983, 65-66). Sau, într-un basm al colecției M.M.Robea, mama vitregă a 12 frați, copii de împărat, îi va metamorfoza în lebede dintr-un motiv de-a dreptul fabulos!: [...] *Facem cum facem numa ca să pierdem p-ăștia doisprezece băieți ai împăratului și fata, că mi-au împuiat capu – zăce. Trebuie să le spăl, mamă – îți dai seama că e doisprezece băieți! -, trebuie, mamă, să le cârlesc. Trebuie să le stau în mână, mamă, cu spălatură, cu pieptănatură și multe alte treburi, măi mamă!* (Robea 1986, 682)... În fine, în alte basme, sunt folosite buruieni pentru a înnebuni pe cineva (Marian 1986, 349), pentru a induce iluzii unei mulțimi (Hașdeu 2000, 173) sau chiar false

sunt minimalizate credințe populare care vizau un act medical³⁷ ori „clasele” celor care practicau anumite științe etnoiatrice/etnomagice³⁸, uneori actul devoțional surmontând ineficiența unor astfel de credințe/practici tradiționale³⁹, creatorul anonim de basm a reușit să aducă, în aceste basme, și situații interesante în care tehnicile, obiectele sau substanțele folosite în spațiul (i)realului, chiar introducând în structura epică a basmului anumite deformări structural-funcționale, pot spune că**ating dimensiunile ontologice** pe care le presupune/are *fabulosul/fantasticul* tradițional (de basm)⁴⁰. Avem, astfel, cazuri de ● *inițiere și/sau trans-carnalitate*⁴¹, ● de *inițiere în vis* într-o remediere a unei situații medicale inoportune⁴², ● de *eficiență* a unor tehnici, obiecte sau substanțe folosite în etnoiatrie/etnomagie⁴³, ● *altele*, cel puțin la fel de interesante⁴⁴.

Că realitatea medical-faptică este întemeiată, la nivelul etosului mitofolcloric, pe o extensie (deschisă, înnoitoare, nu neapărat sau totdeauna rațională) a *imaginarului*, ne-o relevă, fără putință de tăgadă, morala sau coda pusă de un culegător la finele unui basm în care ne este revelată dimensiunea magică a unei anumite plante folosite de cine trebuie sau știe să îi folosească

buruieni de leac pentru obținerea unor foloase materiale! (În basmul *Sfântul Arhanghel și lemnarul*, cel care vindeca bolnavii era de fapt Sfântul Arhanghel, nu lemnarul care de dădea drept doctor, existând o înțelegere în acest sens între ei! - Stăncescu 2000, 132) etc.

³⁷ Sunt destul de numeroase basmele în care este subliniată, în mod expres!, ineficiența etnoiatriei, exemplul următor fiind edificator: [...] *Și toată tinerețea așteptară aști doi bătrâni, făcând descântece, baba bând zeamă de ierburi, cheltuind moșu bani pe fel de fel de ierburi, dar tot degeaba, c-ajunseseră de parcă erau niși de bătrâni, și tot fără prăsilă erau*” (Stăncescu 2000, 138). Situații identice sau asemănătoare avem și la Chivu 1988, 91; Ispirescu 1984, 238, 296; Păun, Angelescu 1989, 126, etc.

³⁸ [...] *Ci că lasă, taică părinte! zise roaba mânioasă. Ce tot spui domniței năzdrăvăni de-astea, ce tot ne sperii? Nu cumva o să credem noi în solomonii?* (Teodorescu 1968, 75).

³⁹ A se vedea basmul *Lucașfărul de ziuă și Lucașfărul de noapte* din colecția P. Ispirescu, basm în care avem o asemenea situație interesantă: *A fost odată un împărat și o împărăteasă; ei nu făceau copii; umblase pe la toți vracii și vrăjitorii, pe la toate babele și toții ciittorii de stele, și toți rămaseră de rușine, căci n-avură ce le face. În cele din urmă, se puseră pe posturi, pe rugăciuni și milostenii; când, într-o noapte, Dumnezeu văzând răvna lor, se arătă împărătesei în vis și-i zise: -Rugăciunea voastră am auzit-o și vei face un copil cum nu se va mai afla pe fața pământului. Mâine să se ducă împăratul, bărbatul tău, cu undița la gârlă, și peștele ce va prinde să-l gătești cu mâna ta și să-l mâncați.* (Ispirescu 1984, 291).

⁴⁰ Pentru definițiile acordate acestor concepte fundamentale ale gândirii mitofolclorice, românești și nu doar, avem o foarte bună sinteză la Crețu 1980 (53 și următ.).

⁴¹ O fată de împărat, blestemată de tatăl ei să poarte timp de 12 ani o „*piele de gadină*”, va putea scăpa de ea doar dacă, în decursul celor 12 ani, cineva va „*profita întâi și întâi de ea, ea va trebui să-i slujească trei ani de zile, și de atunci ea scapă de blestem*” (Robea 1986, 16)...

⁴² Într-un basm al colecției M.M. Robea, inițierea *in viso* de către Dumnezeu a sorei va duce, cu respectarea ritualului și interdicției stipulate, la re-corporalizarea umană a celor 12 frați metamorfozați, prin vrăji, în 12 lebede... (Ibidem, 691-692).

⁴³ Sunt menționate adevărate școli de vraci tămăduitori ([...] *il dete la cel mai mare meșter vraci, de învăță și meștesugul leacurilor*”! – Ispirescu 1984, 281), dar și mai relevant: [...] *-Moșule! Unde-ai învățat dumneata descântecele estea? -Hi! Pă eu când am fost de șapte ani, am fost la un pusnic, Dumnezău știe în ce prăpăstii, și acolo la pusnicul cela am învățat și eu – zice – descântecele aistea, că veneau fel de fel de vrăjitori, și veneau fel de fel de vrăjitoare și li poceau pe viteji, pe zmei, pe feluriți, pe-mpărați. Ș-apoi eu zice- li descântam cu pusnicul cela a meu șu li trecea.* (Chivu 1988, 63)...

⁴⁴ Avem cazuri în care este reliefată *magia lucrului țesut* (Robea 1986, 696), avem cazuri de *eficiență a etnosofiei* (Într-un basm al colecției P. Ispirescu, „*cetitorul în stele*” care îl sfătuiește pe un împărat cum să procedeze pentru a îndepărta nenorocul de la casa lui, este numit în mod repetat și „*filosof*”! – Ispirescu 1984, 302), cazuri de „*babe știutoare*” care readuc la statul de uman un om metamorfozat, prin vrăjitorie, într-un câine! (Boer et alii 1975, 122), avem *intervenții „medicale” directe ale unei dvinități canonice - Dumnezeu* (Sevastos 1990, II, 101-102; Stăncescu 2000, 221, 229), avem interesante tehnici, obiecte sau substanțe folosite în etnoiatrie/etnomagie (Hașdeu 2000, 169-170; Teodorescu 1968, 103)...

puterea: [...] *Auzind aceste vorbe comediantul, s-a priceput că fata aceea are în sarcina de fân „iarba fiarelor”; de aceea a cunoscut comedia făcută de el ca să înșele și prostască oamenii. Deci, ca nu cumva fata aceea să facă pre oameni să o creadă pre dânsa și el să-și piardă câștigul și venitul, a cumpărat iarba de la fată cu un taler și apoi ca să le arate oamenilor că fata aceea a mințit, ba că e nebună chiar, a făcut ce a făcut cu fata și aceea ridicându-și poalele de le chimeșă în sus a început să fugă și a striga „Fugiți, oameni buni, că ne înecăm cu toți!”.* Ei adică i s-a împărut că vine o apă mare, pre când ceilalți oamei nu au văzut nimic și au socotit-o nebună pre biata fată. **Blago (ferice) de omul care are iarba fiarelor.**⁴⁵

IV. Farmacopeea reușitei. Boli, leacuri și practici medicale

În ceea ce privește **bolile** care sunt vizate de aceste practici terapeutice de etnoiatrie/etnomagie, etosul mitofolcloric al acestor basme ne oferă o paletă destul de largă de „afecțiuni” de tratat. Sunt vizate, prin *prepararea efectivă* după indicațiile mai mult sau mai puțin precise ale cuiva deja inițiat, ori *folosirea efectivă a unui leac* deja preparat de cineva „știutor”, atât *boli ale corpului*, cât și *boli ale spiritului*. Uneori, gândirea simbolică decelată în spatele acestor boli nu doar că trădează dimensiunea empirică, primitivă a medicinicii cunoscute și/sau practicate în mediul tradițional, dar revelează și o interesantă dimensiune *poetică* a acestor practici medicale de aplicat. Totuși, răspunzând unor necesități (medicale) imediate, chiar îndeplinind și o funcție simbolică, tratamentele *de aplicat* descoperite la nivelul basmului fantastic românesc, vădesc în primul rând pragmatismul comunității tradiționale, generatoare și consumatoare și de basm. Cu excepția leacurilor care permit, în imaginarul de basm, *re-învierea* cuiva, majoritatea celorlalte tehnici sau leacuri folosite în *imaginativul* acestor basme sunt folosite și în cotidianul *real* al respectivei comunități. Dintre bolile „lumești” prezente în basmele fantastice românești și care necesită tratament medical, sunt de amintit *lepra*⁴⁶, *leșinul*⁴⁷, *bubele pe față* și *râia*⁴⁸, *răceala*⁴⁹, „*boala lunii*”⁵⁰, *sindromul Levandowsky-Lutz* (= *boala pielii „scoarță de copac”*)⁵¹, *cecitatea*⁵², *sterilitatea*⁵³,

⁴⁵ Hașdeu 2000, 173.

⁴⁶ Un leproș se va vindeca de *lepră* folosind *apă dintr-o fântână fermecată*... (Sandu Timoc 1988, 67-68),

⁴⁷ La Păun, Angelescu 1989, 46, sunt menționate (din păcate, fără a fi numite!) „*doctorii pentru leșin*”...

⁴⁸ Într-un basm cu motivul *theoxeniei* (despre care am vorbit, pe larg, în Cioancă 2015c), vindecarea ospetelui divin de aceste boli este posibilă: „*Bătrânul este primit și găzduit și seara la vorbă îl întrebă de ce este plin cu bube pe față și cap. El le spune că are râie și că toți vacii i-au spus că se poate vindeca numai cu cenușa primului copil. Dar unde găsește el asemenea oameni, care să-și ardă copilul și să se ungă el cu cenușa lui!*” (Sandu Timoc 1988, 196).

⁴⁹ În basmul *Pici ramură de nuc* al colecției D. Stăncescu, împăratul „*puse de-l trase, mai bău rachiu cu piper, că se gândea c-o fi răcit, dar, aș, îl durea la inimă grozav*”. (Stăncescu 2000, 153).

⁵⁰ Un interesant caz de *lunatism* avem în basmul *Peștișorul roșu*, colecția C. Sandu Timoc: „*Se tăinuie ei ca să n-audă băiatul și povestesc despre fiica împăratului că este lunatică. Îi fură luna sufletul noaptea și se urcă pe burlanul palatului sus pe creasta castelului, merge, ridică mâinile spre lună și o cheamă să o ducă sus, acolo la ea. Lumea de jos o privește, se minunează, stă împietrită de frică să nu cadă, ea parcă are aripi de pasăre, dansează pe vârful palatului, un glas din cer se coboară și îi cântă și nimeni nu știe ce taine se ascund în toate întâmplările acestea, șoptesc bătrânii*”, tratamentul aplicat de către eroul basmului acestei fiice de împărat fiind de-a dreptul prozaic: „*El îi trase două palme, ea se sperie când se deșteptă și fugi rușinată la patul ei*” (Sandu Timoc 1988, 22).

⁵¹http://www.rightdiagnosis.com/medical/lewandowsky_lutz_syndrome.htm;

<http://www.descopera.ro/dnews/4000412-omul-copac-socheaza-intreaga-lume>;

http://adevarul.ro/sanatate/medicina/cele-mai-ciudate-boli-genetice-1_5507e3a6448e03c0fda206e9/index.html

etc. La nivelul basmului fantastic românesc avem menționat un caz de boală „*piele coajă dă stejar*” în basmul *Povestea celor doi oameni cu bărcile*, colecția O. Păun, S. Angelescu (1989, 177-178).

îmbătrânirea⁵⁴, unele boli care presupun tehnici de *chirurgie reparatorie* (= re-întregire corporală)⁵⁵...

Și **leacurile** folosite întru rezolvarea unei anumite probleme de natură medicală sunt dintre cele mai diverse. Spre exemplu, unele dintre tehnicile, obiectele sau substanțele folosite pentru anularea sterilității cuiva, sunt elemente banale, prezente în cotidianul real: *o vișină*⁵⁶, *un spic de grâu*⁵⁷, *mirosirea unui buchet de flori*⁵⁸, *3 prune*⁵⁹. Alteori, chiar dacă sunt tot elemente banale, prezente în cotidianul real al creatorului/colportorului/auditoriului de basm, astfel de elemente banale necesare anulării sterilității au nevoie de o „încărcare energetică”, de o „amprentare divină” din partea unei divinități/fințe superioare eroului, conotate mitofolcloric sau canonic⁶⁰, altfel rezultatul fiind improbabil. În alte cazuri, rezolvarea acestei probleme medicale are nevoie de o rezolvare doar pe cale magică⁶¹

Însă, cum este și de așteptat la o categorie epică (precum basmul fantastic) în care *imaginativul* transcende *realul*, cele mai multe leacuri folosite pentru tratarea unor boli/probleme medicale, sunt conotate magic. De la **anularea unui alt statut fizic** prin intermediul unui *act sexual* (aproape al unui necesar-ritualic viol⁶²!), la folosirea unor

⁵² De cele mai multe ori, *orbirea* venind în urma unei acțiuni mecanice din partea cuiva apropiat eroului, spre minimalizarea destinului acestuia – Boer et alii 1975, 57-58 („*fratele pizmătăreș*” al eroului), 107 (*mama vitregă* a eroinei); Stăncescu 2000, 229 (*mama vitregă* a eroinei) etc.

⁵³ Lucru demn de remarcat: când avem de-a face cu această boală a *infertilității*, basmul fantastic românesc sugerează, întotdeauna, că este vorba de o sterilitate feminină! Pentru astfel de exemple, vezi supra, nota 13.

⁵⁴ Într-o fenomenologie a *corpului*, frica de degradarea fizică, biologică a *trupuluicarnal* este reliefată, în anumite basme fantastice românești prin dorința de a împiedica, încetini sau anula această *limită* a vieții dinspre moarte, existând cazuri în care eroii caută sau cer (și/sau primesc din partea unei fințe superioare!) anumite leacuri pentru această „boală”: Chivu 1988, 92 (unui erou i se spune că „*doar scaldă în fântâna de la Zgripturoaica Pământuluite va zvidui de orice tristețe și vei căpăta tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*”...); Sandu Timoc 1988, 71-72 (*măr de aur* care întinerește și dă „*puteri nevăzute de parcă era gata să zboare spre soare și stele*”!); Sevastos 1990, II, 101-102 (*măr* dat de *Dumnezeu* și care, mâncat, întinerește cu 200 de ani pe cineva!) etc.

⁵⁵ Într-un basm al colecției P. Ispirescu, ungându-se cu „*sânge cald descorie*” abia ucisă, unui erou îi revine vederea și i se lipesc picioarele tăiate de frații săi (Ispirescu 1984, 233), într-un alt basm, partea lipsă a unui picior fiindu-i lipită eroului cu *scuipat de pajură* (Ibidem, 75); apoi, cu *scuipat* Dumnezeu va lipi mâinile și țâțele tăiate ale eroinei, capul tăiat al pruncului ei... (Stăncescu 2000, 221). Un caz interesant de chirurgie plastică avem într-un basm al colecției I. Micu Moldovan, basm în care „*doftorul*” chemat să îi vindece rănila unei fete de împărat, îi face acestea, „*de la cot încoace*” și un *antebraț din ceară*, care să înlocuiască membrul pierdut! (Micu Moldovan 1987, 155)...

⁵⁶ Oprișan 2005, I, 16.

⁵⁷ Idem, III, 44.

⁵⁸ Idem, 2006, V, 239.

⁵⁹ O babă mănâncă *trei prune* găsite într-o pădure, rămânând însărcinată și născându-i, ulterior, pe *Ginilă, Miezilă și Zorilă* (Marian 1986, 279)...

⁶⁰ Unele personaje feminine rămân însărcinate după astfel de episod inițiativ-procreativ: *o femeie înghite, la sugestia Fecioarei Maria!*, un *fir de rozmarin*, rămânând gravidă (Micu Moldovan 1987, 4), *o alta primește în vis inițierea spre a putea rămâne gravidă* (Oprișan 2005, III, 189), una *primește un măr de la un ascet* (Pompiliu 1967, 193) etc.

⁶¹ Într-un basm al colecției M.M. Robea, rezolvarea problemei are loc după ce este mirosită „*o floare din grădina Sfintei Florii și a Sfintei Vineri*” (Robea 1986, 177)...

⁶² [...] *O vede că întră-n peștera aia. S-apucă și-o lasă. Stă și el jos și se hodinește. O lasă să intre! După ce-a trecut puțin, după ce-a intrat și s-a așezat ea acolo, se duce și el frumușel, încet, încet, și dășchide ușa la peșteră și intră peste ea înăuntru. Când intră înăuntru, ce să vadă înăuntru? O fată de toată frumusețea, cum nu mai exista alta de frumoasă, dăzbrăcată dă pielea dă gadină și adormită în pat, în patu ei, acolo! Acuma fata asta era o fată de împărat blestemată pe doisprezece ani de zile să umble cu pielea asta de gadină pe ea. Și cine va profita întâi și întâi de ea, ea va trebui să-i slujească rei ani de zile, și atunci ea scapă de blestem. Ionică fără*

unsoricare permit **metamorfozarea** cuiva, la dorința lor expresă⁶³ sau a celui care prepară astfel de *alifii*⁶⁴, aceste elemente magice constituie însuși fundamentul ontologiei experimental-intuitive din aceste basme fantastice. Chiar dacă sunt folosite ingrediente banale/comune/cotidiene, discursul simbolic pe care sunt grefate astfel de elemente magice duce epicul acestor basme înspre gândirea magică, înspre fenomenalitatea universului mental tradițional, cu nevoia lui primă: imaginarea unor modalități prin care să poată fi *ordonată* lumea înconjurătoare necunoscută, să poată fi *apropiată* și *compatibilizată* cu nevoile imediate ale respectivei comunități. Cum altfel poate fi înțeles „*măru` lui Solomon*” care poate învia morții⁶⁵? Sau folosirea unui decoct din 24 de flori, a unei cantități de „*sânge din pulpa Mumei-Păduri*”, care, de asemenea, pot învia morți⁶⁶? Ori, cum altfel poate fi înțeleasă o situație (cel puțin) ciudată precum mâncarea unei flori, mirosirea unui buchet de flori sau înghițirea unui bob de piper etc. și căpătarea unei sarcini la o vârstă extrem de înaintată⁶⁷? Astfel de situații (medicale) insolite, oportunitate rezolvate pe calea etnomagiei, sunt mult mai multe⁶⁸. Repet: chiar dacă sunt folosite tehnici, obiecte sau substanțe din cotidianul real (apă, fructe, fire dintr-o mătură, urzici bătute și melițate de către sora unor fii de împărat, frunze de brusture puse pentru vindecarea durerilor de gât etc.), importantă cu adevărat este *funcția (magic-)operatorie* cu care a fost investită, de către gândirea arhaică, acel *ceva* folosit pentru a rezolva o problemă medicală. Sigur, avem și cazuri de rezolvare aproape normală a unei probleme de natură medicală: pentru o „*făcătura din pădure*”, unui zmeu i se pun în apa de scaldă tot felul de buruieni și i se descântă⁶⁹; nevastei unui om sărac, i se prepară și administrează, de către cineva specializat (moașa satului) o „*scaldă de lipitură*”⁷⁰; unui copil muribund i se aplică *brusturi* pe gât pentru vindecare⁷¹ etc.

Dar, totuși, în marea lor majoritate, tratamentele aplicate cuiva la nivelul basmului fantastic românesc au o încărcătură magică, funcționând ireproșabil de fiecare dată. Nu pot să nu amintesc aici o interesantă situație în care soluția la o problemă medicală este

frică, văzând-o așa de frumoasă, s-a apucat de ea, a profitat de ea. Și și-a luat traista să plece. Ea s-a dășteptat din somnu pe care-l dormea. (Robea 1986, 16).

⁶³ *Unsori gata preparate de o „babă din închisoare”* (Pop-Reteganul 1986, 24)....

⁶⁴ [...] *Asta, mă-sa, a alergat zâua toată prin pădure. Și-a luat de un`e a știut ea nooă muguri din nooă copaci. Și-a făcut o alifie car` a uns noaptea-n somnpe fiecare băiat. Cum i-a uns pe băieți, cum imediat, car` cum ieșea dimineața din cas` se și prefăcură în lebede. Și își loară zboru unu câte unu, dimineața.* (Robea 1986, 687-688).

⁶⁵ Nijloveanu 1982, 169.

⁶⁶ Opreșan 2006, V, 289; Stăncescu 2000, 196.

⁶⁷ Bilțiu 1990, 477; Opreșan 2006, V, 239; Pop-Reteganul 1986, 204-205 etc.

⁶⁸ O fată de împărat rămâne gravidă după ce mănâncă *mierea dintr-o albină* (Marian 1986, 370); buchetul de flori culese de pe mormântul iubitei moarte, aruncat în lacul zânelor, permite învierea acesteia (Micu Moldovan 1987, 118); o fată bagă în gură o frunză dintr-o pădure magică și rămâne însărcinată (Opreșan 2005, III, 137); o împărăteasă poate naște copilul purtat timp de nouă ani în pânțele doar dacă va fi lovită peste pânțele cu „*trei crăci din rai*” (Ibidem, I, 111); cu sânge de la o cioară vie, prinsă și sacrificată în acest scop, este înviat eroul (Robea 1986, 306) etc.

⁶⁹ Chivu 1988, 62-63.

⁷⁰ Păun, Angelescu 1989, 173.

⁷¹ [...] *A făcut femeia focu acolo, la peșteră. Apoi a adunat la lemne, buturi, , să ție focu, s1 nu se mai stingă focu. Ce să facă ea acolo? Copilașu parcă sufla, ba că nu sufla. Nu mort. S-a dus fata p-acolo-n vâlcea, a găsit niște brusturi. Și l-a dăzlegat, că el era legat la gât, l-a dăzlegat și i-a pus brusturi d-ăia la gātu lui. I-a venit grai copilului. S-a și vindecat la gât.* (Ibidem, 193).

revelată *in visu*⁷², în acest basm având de-a face cu un dublet de mitologemuri, suprapuse sau congruente (*magia lucrului țesut versus interdicția de a vorbi cu cineva pe toată perioada țeserii*)⁷³. Ori situația, poate și mai interesantă prin amintirea unor plante folosite des de botanica medicina tradițională, dintr-un basm al colecției G.Dem. Teodorescu (*Făt-Frumos și fata Crivățului*): după multe peripeții, eroul se va întoarce acasă împreună cu Smanda, fiica cea mică a *Crivățului*, dar va fi otrăvit de mama Smandei prin intermediul surorii celei mari a acesteia⁷⁴. Pornind după leacuri prin lume, Smanda se va comporta precum un veritabil specialist, pasajul în cauză menționând interesante tehnici, obiecte sau substanțe folosite în etnoiatrie.⁷⁵ Exact acesta este momentul în care creatorul anonim de basm a simțit nevoia să facă joncțiunea dintre intelect și afect, dintre real și imaginar, tocmai întru justificarea unei terapii neconvenționale, de sorginte magică, folosite pentru vindecarea eroului, pasajul în cauză meritând a fi citat *in extenso*: [...] *Nu trecu mult, și în scorbura copacului auzi fluierături și zgomot. Pasămite acolo s-aflau doispre`ce pui de șarpe, de curând fătați, și mă-sa venise să le-aducă demâncare: -Vai de noi, mamă, c-ai plecat d-ast` dimineață și ne-ai uitat până acum. Nu mai putem de foame. -V-am uitat, maică (uita-v-ar toate relele!) că, trecând prin grădina și pe la casele împărătești, am găsit vaiete și plângere mare. -De ce, mamă? -Fiindcă Făt-Frumos a călcat cu piciorul într-un brici cu douăspre`ce limbi otrăvite: de durerea și țipetele lui i se rupe inima omului. Îl jelesc părinții, îl jelesc slujitorii, îl jeleşte toată suflarea, iar Smanda a plecat după ierburi și buruieni de leac, că-l inbește ca ochii din cap. -Ș-o să mai aibă leac, ori o să piară? -De, maică! Cam greu lucrul!* ***Otrava cu otravă se scoate, și la el nu-i otravă din ierburi. Numai de s-ar pricepe cineva să găsească doispre`ce frați, ia așa ca voi..., feri-v-ar sfântul!..., să le taie capetele cu câte o para de argint, să puie capul și rana, capul și rana, și numai așa s-ar putea să se vindece. Dar cui trece prin minte una ca asta și cine dintre oameni o fi știind-o***⁷⁶ [De altfel, mai avem și alte mențiuni în care anumite probleme medicale -

⁷² [...] *Fraților – visase ea –zâce – Dumnezeu mi-a spus în vis că dacă eu v-aș face vooădoosprezece cămeși dăn fir de urzică bătute și melitate cu mâna mea –zâce – și le-mbrăcați pe voi, eu vă scap pe voi de legământu ăsta care e pe capu vostru. Și-atuncia vom putea și noi să ne reîntoarcem spre casă – le-a spus sora lor asta.* (Robea 1986, 691-692).

⁷³ [...] *Iese afară; ea lucra de zor. Făcuse vro șease cămeși – șapte cămeși, făcuseră. Mai avea vreo cinci cămeși de făcut, făcuse șapte. Lucra de zor. -De un`e ești, măi fată? Ea, nimic! Ea nu vorbea dăloc. Nu vorbea, că dac-ar fi vorbit o vorbă, ar fi schimbat o vorbă cu careva, nu mai avea farmec cusutu ei. Ea nu vorbea și tăcea; și nu se uita la el și lucra.* (Ibidem, 696).

⁷⁴ [...] *Făt-frumos, întorcându-se după obiceiul lui, fără să bage de seamă la ce-ar fi fost pe sus, primprejur, ori pe jos, de-te-n limbile otrăvite și douăsprezece răni îi sângerară piciorul. Săgetat de durere, căzu jos fără simțire și de-abia-l putură lua pe mâini ca să-l așeze-n pat. Chemară vraci, chemară babe, dar nimeni nu se-ncumetă să ia asupra-și tămăduirea rănitului.* (Teodorescu 1968, 102-103).

⁷⁵ [...] *Atunci Smanda, văzându-l în nesimțire, ca să nu peardă vremea-n zadar, bocindu-l fără de folos, se-mbracă-n rasă călugărească, își puse comanacul în cap, luă bani de drum, cuțitaș de scos rădăcini și plecă spre pădure după ierburi de leac. În cale, întrebă și pe bun și pe rău, și pe tânăr și pe bătrân, și pe sărac și pe bogat ce știe pentru tăieturi în carne vie. Unii-i spuseră de arnică, alții de sănătoare, aci de pătlagină, colo de rodu pământului. Înaintând în codru și scoțând când o iarbă, când o rădăcină, ajunse sub un copac mare și stufos, unde sezu să se mai hodinească. Și fiindcă ea înțelegea limba păsărilor și a tuturor dobitoacelor, cu mirare auzi că ciorile, cintezoii, ghionoaiele în ciripirile lor jeleau nenorocirea lui Făt-Frumos, care avea să moară* (Ibidem, 103).

⁷⁶ Ibidem.

precum *moartea!* - sunt rezolvate cu ajutorul (indirect) al un șarpe care se folosește de un fir de *iarba fiarelor!*⁷⁷].

În fine, nu puteam omite, înainte de a trage anumite concluzii, un interesant basm din colecția B.P. Hașdeu, sugestiv intitulat *Strigoii fugă de buruiana zburător*. Basm în care avem o splendidă combinație de etnoiatrie cu etnomagie: murind flăcăul de care se îndrăgostise, o fată este vizitată, seară de seară, de acesta (devenit strigoii), „*sărutând-o, sugând-o de tâță, însă foarte bălăurește*”⁷⁸, motiv de a slăbi vizibil și a atrage atenția asupra sa. „*O babă de lângă casa ei*”, pricepută se pare la astfel de întâmplări și tehnici de alungare a *strigoiiului*⁷⁹, o va învăța pe fată cum să procedeze, dimensiunea inițiativ-magică acordată acestui moment fiind relevantă.⁸⁰ Raționamentele gândirii de tip magic prezente în acest basm sunt evidente. Mai mult, structura simbolică a basmului pare menită să ordoneze și să subordoneze *fantasticul mitului*, inițierea „smulsă” de către fată de la strigoii fiind o inițiere *in actu*, necesară unei anumite coerențe și logici acestei situații fantastice: [...] *Fata începe să-i spună întocmai cum băbătăia o dăscălise. Strigoiiul, fără să înțeleagă viclesugul, ca să crească vițelei păr peste tot, o învață așa: -Dragă, în păduricea de la vale de casa voastră este o buruiană naltă, cu floare roșie și se numește zburătoare. Cu aceea să o scalzi vițelușa și-i va crește părul cel mai frumos. Fata adoase: -Măcar că-i noapte, haide de mi-o arată, că eu nu oi s-o cunosc, numa din spuse. Strigoiiul se învoiește, ajunge la acea buruiană; fata-i smulge vârfu ca a doua zi să o cunoască. În minutul ruperii buruienii cântă cocoșul și el piere ca o scântie. Fata, plină și de bucurie și de frică, vine acasă.*⁸¹

Postulând o realitate culturală cu certă deschidere înspre *ontic*, exemplul acestui basm este important și din perspectiva „pachetului” de semnificații vehiculate, al armăturii compozițional-simbolice. Deci, nu trebuie omis că viabilitatea magică a respectivei plante îi este desconspirată fetei de către o ființă (ne)vie, cu statut biologic incert⁸², că remedierea situației este făcută de cineva inițiat deja în astfel de relații (baba care o învață pe fată ce trebuie să întrebe, ce trebuie să facă după ce află răspunsul strigoiiului...), că decriptarea funcțiilor

⁷⁷ De fapt, al unei *șerpoaice*: fiindu-i omorât puilul de roata unei căruțe, aceasta caută un anumit fel de iarbă cu care înconjoară gâtul puilului mort și acesta învie – respectivul fir de iarbă este preluat apoi de către o mamă aflată în aceeași situație, care își învie astfel copilul mort! Vezi astfel de exemple la Boer et alii 1975, 199-200; Marian 1986, 271. Pentru credințele și virtuțile acestei plante la nivelul botanicii tradiționale, a se vedea Marian 2000, 70-71.

⁷⁸ Hașdeu 2000, 168.

⁷⁹ [...] -*Fa, spune-i gagăi ce păs ai tu, ca să te doftoresc, că eu multe am pățit, păcatele mele.* (Ibidem).

⁸⁰ [...] -*Fa, Nastasio, când va veni la noapte strigoiiul, să ieși la el ca totdeauna; na și buruienica asta ca să o ții la tine, să n-ai teamă. După ce va trece un ceas, să-i zici că tare ești scârbită din pricină că părinții tăi sunt supărați de moarte, căci o vacă a voastră v-a fătat o vițea fără păr peste tot și numai la cap are și vezi ce te va învăța. Și cu ce îți va spune să și te scalzi a doua zi, că nu-l mai vezi niciodată.* (Ibidem, 168-169).

⁸¹ Ibidem, 169.

⁸² [...] *Fata, cam somnoroasă, nu-l cunoaște bine cine este, socotind că-i un alt flăcău, se apucă, se scoală, iese afară. Când colo, hăi, Doamne, ce să vezi? Cum calcă pragul ușii și iese afară să-i dea bună seara și flăcăul mort o umflă în brațe, o duce la fânărie începând a o săruta, a o suge de țâță, însă foarte bălăurește. Fata uimită îi zise: -Bine, dragă, cine ești dumneata? Acela cu care te sămăluiesc eu este mort. Dar flăcăul zâmbind îi răspunde: -Sunt acel care te iubește, sunt mort pentru zi, iar pentru noapte sunt mai viu decât tine, dragă.* (Ibidem, 168).

simbolice pe care le au astfel de plante în botanica tradițională⁸³ sunt legate indisolubil de determinantul cultural în care apar și se manifestă⁸⁴...

V. Concluzii

Este destul de greu de stabilit, din analizarea acestor practici terapeutice descoperite la nivelul basmului fantastic românesc, care era scopul prelungirii din *real* (cotidian) în *abstract* (imaginar), a unor tehnici, obiecte și/sau substanțe cu rol terapeutic. Căci, luate separat, decontextualizate, aceste exemple vehiculate pe parcursul studiului de față ne reliefează o serie de imperative, constrângeri, năzuințe de ordin *social* care sunt transpuse, ulterior, și în *cultural*. Prin urmare, trebuia să văd care sunt *nevoile* introducerii unor astfel de practici terapeutice în schema/structura epicului de basm, implicit și *finalitatea* așteptată (de creatorul, colportorul și/sau auditoriul de basm fantastic) de la o astfel de inserție epică. Așa cum spuneam încă din preambulul acestui studiu, nu mi-am propus nici o clipă o tratare a subiectului dinspre particular înspre general, ci am încercat doar să izolez un *fapt cultural* în cadrul unui *sistem cultural*. Nu trebuie să mire, ca atare, că am ales să descopăr și să evidențiez *elementele de cultură și formele de manifestare* ale acestor practici terapeutice la nivelul basmului fantastic românesc, fără permanenta/obligatoria racordare la fondul folcloric de bază⁸⁵. Câteva concluzii, cu valoare orientativă până la o abordare mai generoasă a subiectului, se cer, totuși, trase.

Toată această terapeutică despre care am vorbit în acest studiu, cred că vorbește, în primul rând, despre o anumită dialectică a comportamentului (profan) manifestat/practicat de gândirea mitică la nivelul unor astfel de producții imaginare precum basmele fantastice. O terapeutică în care *profanul* continuă, suprapune sau substituie *sacrul*, în care *naturalul* a trecut, cumva, cândva în *cultural*, în care *realul* și *imaginarul* se împletesc strâns și/sau se substituie fericit, în care există și/sau trebuie exprimate anumite modele comportamentale. Toate pentru a justifica și a asigura reușita (finală a) epicului fantast⁸⁶.

⁸³ [...] De atunci și până astăzi acea buruiiană, zburător cu floarea roșie, iar de lături are florile fără vârf ci arată parcă-i anume de cineva rupt vârfurile, se trage tocmai de la fetița asta și-i tare folositoare la cei îndrăcit căci o bea și-i scaldă. (Ibidem, 170). Pentru importanța și virtuțile magice ale acestei plante la nivelul terapiei tradiționale, vezi la Marian 2000, 125-129.

⁸⁴ A se vedea dialogul fetei cu strigoiul după folosirea acelei plante dezvăluite de acesta ([...]A doua zi dimineața, fata își aduse buruieni, se scaldă, dar noaptea vine strigoiul, dar în mare depărtare și începe a-i zice: „O, curvă de fată, bine mă înșelași și numai necaz de tine că scâpași dar câți vor ști astă buruiiană, o să mă gonească”; și pieri îndată vărsând îngrozitoare scânteii. – Ibidem, 169), dar mai ales dialogul fetei cu baba, care știa de existența unei asemenea plante, de virtuțile ei apotropaice dar nu și cum arată acea plantă, rugând-o pe fată să i-o arate! (Hașdeu 2000, 170)...

⁸⁵ Dincolo de spațiul restrâns avut la dispoziție aici, în acest studiu, astfel de cercetări ample, unele constituindu-se (prin abordarea specifică), aproape în niște „producții identitare”, de gen, bazate eminent sau cu permanentă racordare la fondul mitofolcloric, sunt destul de numeroase. Dintre cele mai importante merită a fi menționate cele semnate de Bălțeanu 2001; 2003; Boldureanu 2001; Candrea 1999; 2001; Evseev 1994; 1998; Gorovei 2003; Marian 1996; 2000; Niculae 1995; Niculiță-Voronca 1998; Olteanu 1998; 1999; Ștefănescu 1994; Taloș 2001 etc. Dar, lucru important de subliniat!, nici unul dintre aceste studii consistente nu se ocupă în mod exclusiv, sistematic, aplicat, de practicile terapeutice prezente la nivelul basmului fantastic românesc...

⁸⁶ [...] -Eu am puiat o boală într-o fiică de-mpărat și acum îmi am cuibul în trupul ei. Șed degeaba și mănânc din trupul ei, iar de lecuti toți vracii din lumea întreagă nu fac nici o ispravă. O altă pasăre măiastră nerăbdătoare o întrebă: -Bine, soro, dar tu nu spui unde-i leacul ascuns? -Leacul, leacul este de negăsit și de nebănuit, chiar sub spânzurătoarea împăratului. Acolo este o pată de sânge de om. Din sângele ăla crește o floare galbenă. Floricica-nfloarește la mijlocul nopții. Dacă ar ști zăvrăcioaicile, doftoroaicile s-o păzască noaptea și s-o culeagă înainte de a se face ziua când se-nchide floarea, ar scâlda-o și vindeca fata! Dar așa, sapa și lopata! (Sandu Timoc 1988, 97).

În al doilea rând, din exemplele descoperite în cadrul acestor basme și prezentate pe parcursul acestor rânduri reiese clar că, pentru mentalitatea tradițională, creatoare și consumatoare și de basm fantastic, *realitatea cotidiană* devine, pe nesimțitea și (nu) doar în planul imaginativ, *realitatea originară* în care astfel de „proceduri” medicale erau posibile și verosimile. Prin trecerea dinspre *natural* în(spre) *cultural*, chiar dacă fiecare element epico-terapeutic prezent în aceste basme este *operativ* și/sau poate deveni *interpretativ*, chiar dacă simbolistica din spatele fiecărui exemplu este evidentă, cred că se păstrează invariabil funcția fundamentală (= *ordonatoare*) dată *simbolului*.

În al treilea rând, trebuie spus că toate aceste elemente terapeutice amintite de-a lungul rândurilor de față (tehnici, obiecte și/sau substanțe), sunt validate constant, în contrapondere sau completare/prelungire cu *realul*, de către *magic*. Chiar pornind de la (pure) subiectivității individuale transpuse în imaginația colectiv-ficțională, chiar dacă uneori sunt vulnerabile, alteori ilogice în planul *raționalului* (*intelect*), aceste tehnici, obiecte sau substanțe folosite în scop medical devin, în planul *imaginar* (*afect*) al basmului, coerente, posibile și verosimile. Ajutându-l, (deopotrivă) pe consumatorul sau cercetătorul de basm, să vadă și să înțeleagă *realul imaginat* prin intermediul *realului obiectiv*.

Referințe bibliografice

- Bălțeanu 2001 = Bălțeanu, V., *Dicționar de divinație populară românească*, Ed. Paideia, București, 2001;
Bălțeanu 2003 = Bălțeanu, V., *Dicționar de magie populară românească*, Ed. Paideia, București, 2003;
Bilțiu 1990 = Bilțiu, P., *Poezii și povești populare din Țara Lăpușului*, Ed. Meridiane, București, 1990;
Boer et alii 1975 = Boer, D., Stănescu Arădanul, M.V., Cacoveanu, Șt., *Povești din Transilvania*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975;
Boia 2006 = Boia, L., *Pentru o istorie a imaginarului* (Trad. de Tatiana Mochi), Ed. Humanitas, București, 2006
Boldureanu 2001 = Boldureanu, I.V., *Credințe și practice magice: eseu despre orizontul mental-tradițional*, Ed. Brumar, Timișoara, 2001;
Candrea 1999 = Candrea, I.-A., *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică* (Studiu introductiv de Lucia Berdan), Ed. Polirom, Iași, 1999;
Candrea 2001 = Candrea, I.-A., *Iarba fiarelor. Studii de folclor. Din datinile și credințele poporului român* (Studiu introductiv – Al. Dobre), Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară “G. Călinescu”, București, 2001;
Chivu 1988 = Chivu, I., *Basmul cu Soarele și Luna. Din basmele Spațiului și Timpului* (Antologie, prefață și bibliografie de I. Chivu), Ed. Minerva, București, 1988;
Crețu 1980 = Crețu, V.T., *Ethosul folcloric – sistem deschis*, Ed. Facla, Timișoara, 1980;
Cioancă 2012 = Cioancă, C., *Vecinătatea morții în basmul românesc*, în *Caietele ASER*, nr. 7/2011 (*Etnologia și Sud-Estul Europei*, 3-5 noiembrie 2011, București), Ed. Etnologică, București, 2012, pp. 147-164;
Cioancă 2015a = Cioancă, C., *A schimba soarta sau a împlini destinul? (Consacrarea eroului de basm românesc ca erou)*, în *Museum. Studii și comunicări științifice*, Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești, XIV, Golești – Argeș, 2015 (sub tipar);

- Cioancă 2015b = Cioancă, C., *Contribuții la o fenomenologie a corpului în basmul fantastic românesc* (în curs de apariție);
- Cioancă 2015c = Cioancă, C., *The Intimacy symbols in the Romanian fairytale: Theoxenia*, în *Myth, Symbol and Ritual: Elucidatory Paths to Fantastic Unreality* (vol. dedicat *International Conference on Mythology and Folklore*, 1st edition, 8-9 March, Bucharest, Romania), Cambridge Scholars Publishing, 2015 (în curs de apariție);
- Cioancă 2016 = Cioancă, C., *Metamorfozele eroului din basmul fantastic românesc*, în *Memoria Ethnologica*, An XVI, nr. 58-59 (ianuarie-iunie), Baia Mare, 2016 (în curs de apariție);
- Crețu 2010 = Crețu, Gr., *Basme populare românești*, vol. I-II (Ed. îngrijită de I. Datcu și I. Stănculescu, Prefață de I. Datcu), Ed. Saeculum I.O., București;
- Dumitrescu-Begu 1983 = Dumitrescu-Begu, Angela, *Cămara zânelor*, Ed. Ion Creangă, București, 1983;
- Evseev 1994 = Evseev, I., *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994;
- Evseev 1998 = Evseev, I., *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1997;
- Gorovei 2003 = Gorovei, A., *Credinți și superstiții ale poporului român* (ed. îngrijită de Iordan Datcu), Ed. Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2003;
- Hașdeu 2000 = Hașdeu, B.P., *Literatură populară. Basme populare românești* (Ediție îngrijită de Lia Stoica Vasilescu, Prefață de Ov. Bârlea), Ed. Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2000;
- Ispirescu 1984 = Ispirescu, P., *Legende sau Basmele românilor*, Ed. Facla, Timișoara, 1984;
- Marian 1986 = Marian, S.Fl., *Basme populare românești* (Ed. îngrijită și prefață P. Leu), Ed. Minerva, București, 1986;
- Marian 1996 = Marian, S.Fl., *Vrăji, farmeci și desfaceri. Descânțecce populare române*, Ed. Coresi, București, 1996;
- Marian 2000 = Marian, S.Fl., *Botanică românească* (Ed. îngrijită, cuvânt înainte și note de Antoaneta Olteanu), Ed. Paideia, București, 2000;
- Micu Moldovan 1987 = Micu Moldovan, I., *Povești populare din Transilvania, culese prin elevii școlilor din Blaj* (Ed. îngrijită de I. Cuceu și Maria Cucea, Prefață de Ov. Bârlea), Ed. Minerva, București, 1987;
- Niculae 1995 = Nicolae, C.D., *Leacuri și remedii magice din Carpați* (ed. a II-a), Ed. Ethnos – Ed. Axis Mundi, București, 1995;
- Niculiță-Voronca 1998 = Niculiță-Voronca, Elena, *Datinile și credințele poporului român, adunate și așezate în ordine mitologică*, vol. I-II (Ed. îngrijită de V. Durnea, Studiu introductiv de Lucia Berdan), Ed. Polirom, Iași, 1998;
- Nijloveanu 1982 = Nijloveanu, I., *Folclor din Oltenia și Muntenia (VIII). Basme populare românești*, Ed. Minerva, București, 1982;
- Nișcov 1979 = Nișcov, Viorica, *Cele trei rodii austrite. O istorie a basmelor românești în texte* (Prefață, antologie, bibliografie și traduceri de Viorica Nișcov), Ed. Minerva, București, 1979;
- Olteanu 1998 = Olteanu, Antoaneta, *Ipostaze ale maleficului în medicina magică*, Ed. Paideia, București, 1997;
- Olteanu 1999 = Olteanu, Antoaneta, *Școala de solomonie. Divinație și vrăjitorie în context comparat*, Ed. Paideia, București, 1999;
- Oprîșan 2005-2006 = Oprîșan, I., *Basme fantastice românești*, vol. I-XI, Ed. Vestala, București, 2005-2006;

Păun, Angelescu 1989 = Păun, O., Angelescu, S., *Basme, cântece bătrânești și doine*, Ed. Minerva, București, 1989;

Pompiliu 1967 = Pompiliu, M., *Literatură și limbă populară*, Ed. pentru Literatură, București, 1967;

Pop-Reteganul 1986 = Pop-Reteganul, I., *Povești ardelenesti. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri* (Ed. îngrijită și studiu introductiv de V. Netea), Ed. Minerva, București, [1888] 1986; Robea 1986 = Robea, M.M., *Folclor din Oltenia și Muntenia (IX). Basme populare românești*, Ed. Minerva, București, 1986;

Sandu Timoc 1988 = Sandu Timoc, C., *Povești populare românești*, Ed. Minerva, București, 1988;

Sevastos 1990 = Sevastos, Elena, Didia Odorica, *Literatură populară*, vol. I-II (Ed. îngrijită și Prefață de I. Ilișiu), Ed. Minerva, București, 1990;

Stăncescu 2000 = Stăncescu, D., *Sur-Vultur. Basme culese din gura poporului* (Ed. îngrijită, prefață și tabel cronologic de I. Datcu), Ed. Saeculum I.O., București, [1892] 2000;

Șerb 1967 = Șerb, I., *Făt-Frumos cu părul de aur. Basme populare românești*, vol. I-II (Ediție îngrijită de I. Șerb), Ed. pentru Literatură, București, 1967;

Ștefănescu 1994 = Ștefănescu, P., *Plante de vrajă*, Ed. ALL, București, 1994;

Taloș 2001 = Taloș, I., *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar* (Prefață de Cl. Lecouteux), Ed. Enciclopedică, București;

Teodorescu 1968 = Teodorescu, G. Dem., *Basme române* (Ed. îngrijită, prefață și rezumate în limba franceză de Stanca Fotino), Ed. pentru Literatură, București, 1968;

Wunenburger 2009 = Wunenburger, J.-J., *Imaginarul* (Trad. de D.Ciontescu-Samfireag, Ed. îngrijită și prefață de I. Bușe), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2009.

LA TRADUCTION, ENTRE ALTERITÉ ET AFFIRMATION DE SOI

Corina BOZEDEAN¹

Abstract

Our study aims to point the deep motivations that led some authors to practice the exercise of translation and to accept the role of cultural mediators; we will analyze, beyond the conditions of their translations, the various discursive strategies used in the transfer or the adaptation of a foreign text, pursuing the tension between the occultation of their creative selves and their desire of affirmation. Considering the importance of the reception through the personal reading and the personal writings, we also try to show how the imaginary of the writer-translator is involved in the translation process.

Keywords: *translator, creator, self, alterity, imaginary.*

Il est désormais accepté que l'opération traduisante repose sur la dialectique du même et de l'autre et que la voix prêtée par le traducteur à l'auteur oriente inévitablement le texte cible vers une recreation personnelle. Le rapport interne des réseaux de signifiants est approprié par des lectures subjectives, la lecture étant déjà une traduction en acte, comme le démontre Bogdan Ghiu dans son dernier livre *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*². Comme le rappelle aussi Fortunato Israël, « toute traduction est appropriation, bonne ou mauvaise, et cette appropriation est autant le résultat d'une contrainte que l'affirmation d'une liberté »³. Imposée par différents aspects, cette appropriation s'avère à la fois intellectuelle, mais aussi affective, notamment lorsque le texte à traduire touche la sensibilité du traducteur et lui procure une émotion intense.

Dès lors, ce n'est pas un hasard que Baudelaire a choisi de traduire Edgar Allain Poe : « Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec *épouvante* et *ravisement*, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant⁴. De même, la préface du recueil *Lirică italiană. Cantecele altora*⁵, qui comprend des poèmes de plusieurs auteurs italiens⁶, laisse lire un témoignage du traducteur Ilie Constantin plus que suggestif à cet égard : « Aș dori ca lectorii să rețină din acest titlu atât regretul că nu sunt ale mele poemele pe care doar le-am îngânat în românește, cât și gândul că într-o măsură cât de mică, acum, ele îmi aparțin. [...] Sunt aici cântece ale altora, apropiate inimii celui care le-a silabisit într-o limbă ce îngăduie nașterea propriilor lui cântece ».

¹ Assistant Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.

² Bogdan Ghiu, *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*, Bucarest, Cartea românească, 2015.

³ « Traduction littéraire : l'appropriation du texte », *La liberté en traduction, Actes du Colloque International tenu à l'E.S.I.T. les 7,8 et 9 juin 1990*, réunis par Marianne Lederer et Fortunato Israël, Paris, Didier Érudition, 1991, p. 18.

⁴ Charles Baudelaire, *Correspondance Générale*, éd. Jacques Crépet (Paris, Conard, 1948), IV, p. 277.

⁵ Iași, Junimea, 1972, "101 cărți", p. 7-8.

⁶ G. Cavalcanti, U. Foscolo, S. Aleramo, C. Govoni, U. Saba, V. Cardarelli, G. Ungaretti, E. Montale, G. Vigolo, D. Valeri, C. Betocchi, S. Quasimodo, A. Gatto, S. Penna, E-F Accrocca, M. de Micheli.

Face à de tels enthousiasmes devant le texte de l'autre, le souci d'invisibilité se fait moins évident, et la transposition linguistique ne vise plus uniquement la préservation de la singularité du texte source, mais également l'apport d'une originalité personnelle spécifique, propre à la subjectivité de celui qui traduit. En ce sens, un aveu comme celui de Ioan Pop Curșeu, un des traducteurs de Baudelaire en roumain, semble plus que légitime : « Traducând poemele baudelairiene, îmi spun adesea, trebuie să redau mentalitatea și orizontul cultural al autorului lor, dar să le și filtrez printr-o sită lingvistică specifică literaturii române (o combinație de Eminescu, Arghezi și simbolisți mărunți). Nu trebuie să uit și că ar fi bine să mă exprim *pe mine însuși* prin versurile poetului francez »⁷.

En tout cas, l'invisibilité du traducteur ne permet pas de mieux rendre la visibilité de l'auteur car, on le sait, la fidélité ne suffit pas toujours pour rendre la traduction accessible, surtout lorsqu'on a affaire à une absence de structures d'accueil au plan linguistique ou de l'esprit. Dans ce cas, le traducteur recourt à des « tendances déformantes » dont Antoine Berman a dressé une liste qui comprend : « la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, [et enfin] l'effacement des superpositions de langues »⁸. La tâche du traducteur arrive ainsi parfois à une restitution embellissante et esthétisante, ayant pour but la satisfaction du lecteur, discutable selon Walter Benjamin⁹, mais qui assure, en tout cas, la vie de l'œuvre traduite par son accessibilité et lisibilité.

Au-delà de l'attention portée au lecteur, directement ou par le biais des exigences éditoriales, l'intervention du traducteur est loin de se limiter à l'utilisation de ses compétences linguistiques afin de rendre exactement l'émotion esthétique du texte original. Avant d'être une dialectique entre soi et l'autre, la traduction implique souvent une dialectique à l'intérieur d'une même intériorité. Elle ne représente donc pas uniquement le passage d'un système sémiotique à un autre, comme le soulignait Umberto Eco¹⁰, mais également une véritable médiation psycholinguistique¹¹, une espèce de « transe » comme l'appelle Christine Viragh¹², traductrice suisse d'origine hongroise, à cause de laquelle « tous les aspects ne sont pas contrôlés par la conscience ».

Quand le traducteur est également auteur, les choses sont encore plus nuancées et l'intervention créatrice dans le transfert linguistique est souvent plus évidente. Il arrive

⁷ Ioan Pop Curșeu, « *Îndreptar practic de traducere* », *Vatra*, „*Arta traducerii*”, Tîrgu Mureș, no. 8-9/2010, p. 36.

⁸ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 53.

⁹ Voir à cet égard Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Oeuvres*, Vol.1, Paris, Gallimard, traduction par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2001, p. 245.

¹⁰ Umberto Eco, *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere*, Iași, Polirom, traducere în limba română de Laszlo Alexandru, « COLLEGIUM. Litere », 2008.

¹¹ Voir à cet égard Jean Delisle, *L'Analyse de discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1980, 1980.

¹² Christine Viragh citée in Marion Graf (ed.), *L'écrivain et son traducteur en Suisse*, Carouge & Geneva, Editions Zoé, 1998, p. 124.

que celui qui traduit en poète ou en romancier puise chez les auteurs qu'il traduit une puissante inspiration, mais qu'il y apporte aussi une touche personnelle.

Tel est le cas de la transposition en roumain de certains poèmes de René Char, réalisée par le poète surréaliste Gellu Naum, qui semble le fruit d'une rencontre au niveau de l'imaginaire. La structuration des recueils naumiens et de la version roumaine de l'anthologie charienne indique déjà la proximité entre les deux écrivains, qui, dans le choix des poèmes, suivent le même principe de la recomposition : ce n'est pas la chronologie qui donne sens à la lecture, mais le jeu des résonances entre les poèmes. La version roumaine des *Poèmes choisis* chariens suit la même logique de composition, signe du lien établi par Naum entre la traduction et ses préoccupations poétiques. Telle logique de l'ordonnancement repose selon Simona Popescu sur le principe de la « reprise-permutation »¹³, de la reconfiguration et de la redistribution, qui aurait la signification suivante : le poète reste, selon Naum, identique et différent, au centre d'une vaste narration circulaire de signes et de symboles, qui multiplie leurs sens par d'innombrables réflexions réciproques.

Au niveau du vocabulaire, on peut observer par endroits la préférence, sans modification sémantique, pour certains mots à résonance plutôt archaïque (et il n'est pas question de notions propres à une certaine civilisation !), alors qu'il disposait d'équivalents plus modernes. Par exemple, il choisit de traduire un mot récurrent dans les poèmes de Char, « ténèbres », par « bezne », alors qu'il aurait pu employer « tenebre », mot qui fait partie du vocabulaire standard en roumain, et qui, de plus, aurait conservé la sonorité du texte original. Sans produire des écarts au niveau de la synonymie, Naum s'éloigne par endroits de la littéralité et de la matérialité du texte original, au profit d'un vocabulaire qui est propre à ses poèmes. En effet, le terme « bezne », est récurrent dans sa poésie, comme dans les poèmes *La întâlnirea fețelor* [Au croisement des visages] (« și iată că vine sufletul lui negru și uriaș acoperit cu păr lung despletit ca al / mireseilor frumoase vine din *beznele* prin care a rătăcit ») ou bien *Călătoria lui Stelică* [Le voyage de Stelică] (« prin semnele *beznei* / sfârșitul nopților acelora întârzia »), pour n'en donner que deux exemples.

Naum procède de même avec le mot « argile », qu'il choisit de transposer par « lut », au lieu de son synonyme, « argilă » (« lèvres d'argile » / « buze de lut »). L'option pourrait s'expliquer par sa préférence pour le langage archaïsant de la langue roumaine, qu'il apprécie particulièrement, mais aussi par un souci d'enrichissement sonore – qui n'est pas en contradiction avec celui de littéralité –, propre aux poètes surréalistes, préoccupés de pénétrer le caractère fondamentalement phonique du phénomène poétique.

Pour un auteur éprouvé pendant la Seconde Guerre mondiale, *Les Feuilles d'Hypnos* ne pouvaient pas rester sans intérêt. Pourtant, de ce recueil de 237 aphorismes, écrit entre 1943 et 1944, Naum a choisi de n'en traduire que 96. Il serait difficile de cerner les critères qui ont déterminé cette sélection et réduction, la première raison étant probablement celle des contraintes d'espace. Ce qui est surprenant, c'est que les textes qui s'apparentent à un

¹³ Simona Popescu, « Prefață », dans Gellu Naum, *Opere I. Poezii*, Iași, Polirom, 2011, p. 65.

journal de guerre ou qui évoquent explicitement des actions des Résistants (par exemple les Feuillet 138, 149, 157) ne sont pas inclus dans la version roumaine. Cette option apparaît moins étrange si on prend en considération le fait que les poèmes naumiens ne contiennent pas de traces textuelles explicites du combattant qu'il a été ! Naum n'est pas de ceux qui ressentent le besoin vital de dire les horreurs, et il choisit d'occulter l'action de la guerre par l'action de la poésie. Son mouvement interne le pousse à privilégier dans le choix des passages à traduire les réflexions sur l'amitié, la communauté, la femme, la maîtrise de la parole, thèmes chers à Naum, en concordance avec ses propres options poétiques, mais aussi avec ses enjeux existentiels. En ce sens, il n'est peut-être pas anodin que le 16^e Feuillet, qui évoque « la parole du plus haut silence », est celui qui ouvre les textes traduits de ce cycle, précisément à une époque où Naum était réduit à la condition de poète sans voix. Ce thème reviendra quelques années plus tard dans ses propres poèmes, lorsqu'il évoquera le silence comme prolongement de la parole (« j'étais muet et je parlais » dans *Ascunderrea* [Dissimulation]), ainsi que son pouvoir évocateur dans le roman *Zenobia* : « [...] ses silences eux aussi me parlaient de quelque chose que je connaissais depuis longtemps, quelque chose d'impossible à formuler par des mots »¹⁴ .

Si Naum a tendance à orienter la traduction vers sa propre poétique, c'est parce qu'il y trouve un lieu d'expression de quelque chose qui lui appartenait déjà, avant de commencer la traduction. Pendant qu'il traduit Char, Naum continue à écrire et à accumuler des textes, il rédige la plupart de ses poèmes publiés en 1968 dans *Athamor*.

Ce recueil traite presque les mêmes thèmes que les *Poèmes choisis* de Char : la condition du poète, les expériences alchimiques, l'amour, le rêve, le quotidien dégradant ou la mort. Comme toute la critique l'a remarqué, *Athamor* est un recueil charnière, « une intéressante exception dans l'œuvre de Gellu Naum, son livre le plus articulé, d'une grande concentration de l'expression, que les recueils ultérieurs n'atteindrons plus »¹⁵. En effet, si la poésie des premières années se trouvait sous le signe de « l'état de fureur », comme Breton avait défini le surréalisme, de l'attitude offensive et de fronde, des expérimentations langagières, à partir d'*Athamor*, Gellu Naum se tourne vers le quotidien, vers les sentiments qui émanent du milieu naturel, vers l'« alchimie du réel » où des images archétypales se mélangent avec des personnages inhabituels.

Le cycle *Héraclite* de Naum acquiert tout son sens à la lumière de la pensée charienne et de son engagement héraclitéen, qui ne cesse d'animer la démarche poétique du poète roumain. Il trouve des possibilités expressives nouvelles dans l'approche sensorielle du monde et dans l'exaltante alliance des contraires. Le vocabulaire utilisé laisse lire les synesthésies les plus surprenantes où l'humain est en symbiose avec le monde animal et végétal. Les êtres et les choses se confondent, les frontières entre eux sont floues, en vertu de l'essence fluide du monde, proclamée par le principe héraclitéen, accueilli par les vers de Naum : « toate erau perfect conjugate » [toutes étaient

¹⁴ Paragraphe du roman *Zenobia* traduit par Rémy Laville dans *op. cit.*, p. 64.

¹⁵ Notre traduction. Ion Pop, « Gellu Naum și experimentul poetic », dans *Steaua*, no. 4/2008, consulté sur <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=10152> le 15 juillet 2014.

parfaitement conjuguées]¹⁶. Comme dans les poèmes chariens de l'après-guerre, chez Naum le surréel est à la fois récusé et refondé à travers la notion de « grand réel », le poète roumain aboutissant à une poésie qui a abandonné tout cliché surréaliste, mais qui conserve bien l'esprit vif du mouvement.

Le travail sur le texte, qui devient l'aboutissement d'un travail d'organisation et de cohérence, porte aussi, à notre sens, la marque de Char, vu que les poèmes de ce recueil ont souvent la même structure que les poèmes chariens : le titre, le corps du texte fondé sur une perception ou émotion, et la séquence finale qui suscite une relecture du titre et de sa signification. Comme le note aussi Simona Popescu, après *Athamor* le discours poétique sera soutenu chez Gellu Naum « par un narrateur visionnaire ayant le profil d'un philosophe présocratique »¹⁷. En ce sens, le travail sur les textes chariens a constitué un laboratoire où s'est préparé le tournant de la poésie de Gellu Naum. L'imbrication du travail traductif sur René Char et du travail créateur sur *Athamor* a contribué à un changement de la poétique naumienne, fait repéré d'ailleurs par le poète et le critique Ștefan Augustin Doinaș, dès la parution du recueil : « le poète d'Athamor se trouve dans la position d'un René Char, fidèle aux libertés associatives d'un flux intérieur profond, mais, en même temps, maître lucide d'une technique poétique qui vient filtrer et ordonner le matériau incandescent des intuitions pour recomposer un univers lyrique »¹⁸.

Si certaines formules expressives résistent à la traduction et constituent ce qu'on peut appeler une altérité inviolable, la recreation en traduction est, pour sa part, non seulement admissible, mais nécessaire, l'excès de « fidélité » menant à des œuvres dénuées de vie propre et de souffle personnel.

Bibliographie sélective :

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance Générale*, éd. Jacques Crépet, Paris, Conard, 1948, IV.

BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », in *Oeuvres*, Vol.1, Paris, Gallimard, traduction par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2001, p. 245.

BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 53.

DELISLE, Jean, *L'Analyse de discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1980

ECO, Umberto, *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere*, Iași, Polirom, traducere în limba română de Laszlo Alexandru, « COLLEGIUM. Litere », 2008.

GHIU Bogdan, *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*, Bucarest, Cartea românească, 2015.

¹⁶ Gellu Naum, « Heraclit », dans *Athamor*, Bucarest, Editura pentru literatură, 1968, p. 77.

¹⁷ Notre traduction. Simona Popescu, « Prefață », *loc. cit.*, p. 36.

¹⁸ Notre traduction. Ștefan Augustin Doinaș dans *Lucașărul*, nr. 2/1969, reproduit par Marius Insurățelu dans « Gellu Naum în presa literară românească », consulté sur http://www.upm.ro/cci/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-103.pdf, le 1 juillet 2014.

GRAF Marion (ed.), *L'écrivain et son traducteur en Suisse*, Carouge & Geneva, Editions Zoé, 1998

ISRAËL Fortunato, « Traduction littéraire : l'appropriation du texte », *La liberté en traduction*, Actes du Colloque International tenu à l'E.S.I.T. les 7,8 et 9 juin 1990, réunis par Marianne Lederer et Fortunato Israël, Paris, Didier Érudition, 1991.

LAVILLE, Rémy, *Gellu Naum, poète roumain, prisonnier au château des aveugles*, Paris, L'Harmattan, 1994.

NAUM Gellu, *Opere I. Poezii*, Iași, Polirom, 2011.

POP CURSEU Ioan, « Îndreptar practic de traducere », *Vatra*, „Arta traducerii”, Tîrgu Mureș, no. 8-9/2010.

****Lirică italiană. Cantecele altora*, traduction de l'italien en roumain réalisée par Ilie Constantin, Iași, Junimea, 1972, “101 cărți”.

L'INTERTEXTE MÉDIATIQUE DANS LES RÉCITS FANTASTIQUES D'ANNE RICHTER ET DE CORINNA BILLE

Anca MURAR¹

Abstract

The fantastic aesthetics combines the verbal and the figural within a unique substance that re-shapes the narrative space and transforms it into a multidimensional universe. This study outlines the nature of the relations between text and filmic or journalistic intertexts inserted in the structure of the fantastic novels, as well as of the metamorphosis experienced by the fantastic literature due to this affinity with media arts.

Keywords: *fantastic, syncretism, intermediality, identity, otherness.*

L'image est première et fascinante.
Elle localise le désir et l'exalte.

Anne Richter, *Olga et le catobarian*

À ses débuts, l'esthétique fantastique était essentiellement un art de raconter l'avènement du phénomène « étrange », à travers tout un cortège de revenants, de vampires, de loups-garous, censés semer la peur au cœur du lecteur. En perpétuelle métamorphose, le fantastique a puisé ensuite ses images au fantastique pictural² afin de donner forme à une diversité d'expériences existentielles. La littérature de l'étrange recourt désormais à des stratégies médiatiques en vue de manifester ce qui ne peut pas être directement perçu et avouer ainsi une expérience inavouable. Et toutes les fois que les mots se révèlent « trop petits » pour exprimer les mystères de l'être et du monde, l'image est appelée à figurer l'indicible, à saisir l'intensité d'une expérience autrement inexprimable : « L'image est première et fascinante. Elle localise le désir et l'exalte. »³

Si chez Anne Richter la description picturale est un miroir apte à refléter les mystères de l'être et du monde et à éclairer la voie de l'éternel devenir, on peut encore relever dans les récits fantastiques de la nouvelliste belge les éléments d'un discours journalistique qui, insérés dans la texture narrative, fonctionnent comme des agents « mutagènes » entraînant une reconstitution de la personne à partir de fondements médiologiques.

En ce sens, l'hypotexte journalistique glissé dans les pages de la nouvelle « *Lily'sday* » esquisse le succès d'un nouveau magazine qui finit par gagner l'adhésion de toutes les Bruxelloises : « Vous n'achetez pas le *Lily'sday* ? [...] Prenez-le ! Vous ne le regretterez pas. Toutes les femmes l'adorent. »⁴ Anne Richter incorpore au récit des

¹Assistant Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş.

²Voir Sophie Geoffroy, *Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction*, disponible sur : <http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/fantastiquetheorie.pdf>, p. 10, [consulté le 15 août 2012].

³Anne Richter, « Olga et le catobarian », dans *L'ange hurleur* et autres nouvelles, préface de Georges Thinès, avant-propos de Jean-Baptiste Baronian, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, p. 50.

⁴Anne Richter, *La Promenade du Grand Canal*, Bruxelles, Talus d'approche, « Littérature », 1995, p. 89.

citations puisées au magazine dont « les gens ne peuvent plus se passer »⁵ qui alternent avec des séquences renvoyant à la fois au « dispositif socio-communicationnel » du discours journalistique, ainsi qu'aux procédés de « la mise en scène énonciative »⁶ :

Sur la page de couverture, une fille à moitié nue, les seins couverts par une serviette de bain, écarquille d'un air stupéfait des yeux très bleus. Le sommaire du magazine s'inscrit en lettres rouges et blanches derrière son épaule gauche :
« AMOUR : *six tests pour calculer votre capital de séduction. Pourquoi les hommes ont peur de s'engager. Vivre avec un fou du sexe : huit fois par nuit, ce n'est pas une vie.* CUISINE : *six recettes pour brochettes hawaïennes. Les menus minceur de Claudia Schiffer.* VACANCES : *du japon qui tourne aux tubes latinos...* »⁷

L'intertexte de presse écrite tiré à « cette revue si jeune et si drôle dont tout le monde parle... »⁸ interpelle le côté instinctif des lecteurs et sa visée principale est de séduire à travers des moyens stylistiques caractérisés par un subtil mélange d'agressivité et de voyeurisme.

Les références journalistiques se greffent sur le récit de vie de trois femmes appartenant à des générations différentes, ce qui fait possible l'élaboration d'un discours polyphonique sur la réception de la nouvelle revue, ainsi que la mise en évidence des mutations subies (ou non) par ces instances de réception :

-Un nouveau magazine, dit Sido. Tout le monde le lit. Les gens ne peuvent plus s'en passer. [...] Elle tient à la main un magazine à la couverture violemment colorée qu'elle lance devant moi [...]

-Tiens, regarde ; c'est génial. [...]

Un bon conseil : achète-la cette revue ! C'est simple : sans *Lily'sday*, la vie est nulle !

-Je vois, dis-je en feuilletant d'une main distraite le *Lily'sday*. [...]

« Comment peut-elle lire ces choses ? » [...]

« Pourquoi tient-elle tellement à s'abêtir ainsi ? »

-Oh ! je n'ai plus besoin de tout cela, dit Maman avec une légère moue. Je me distrais autrement, maintenant. [...]

Et puis Sido m'a appris un truc. [...]

Elle me lit les articles de cette revue si jeune et si drôle dont tout le monde parle... Comment s'appelle-t-elle ? [...]

-Mais si ! C'est *Lily'sday*, ma chérie, dit Maman d'un air ravi.⁹

Si Sido et sa grand-mère font partie des lecteurs « séduits » par cette « machine médiatique » qu'est le magazine *Lily'sday*, le discours de la narratrice (la mère de Sido) éclaire une conscience allotopique qui dénonce les effets néfastes de cette culture

⁵*Ibid.*, p. 88.

⁶Patrick Charaudeau, « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », dans *Semen, Énonciation et responsabilité dans les médias*, n° 22/2006, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales Littéraires », disponible sur : <https://semen.revues.org/2793>, [consulté le 20 février 2016].

⁷ Anne Richter, *op. cit.*, p. 88.

⁸*Ibid.*, p. 97.

⁹*Ibid.*, p. 88, 97.

communautaire fondée sur l'hédonisme, la contagion, l'irrationalité, le consumérisme, et vue comme un vecteur d'abêtissement.

La transformation que subit la grand-mère de Sido souligne à la fois le changement d'un style de vie et la mutation produite lors de l'affirmation d'une nouvelle « unité mentale » reposant sur les valeurs du capitalisme occidental, au détriment d'une culture d'origine dont les normes sont désormais périmées :

Pauvre Maman ! Si accrochée à son style de vie, ses habitudes, les conventions d'un monde révolu : on doit avoir quelqu'un pour servir à table, il faut faire nettoyer le linge fin au-dehors, on n'écoute chez soi que de la musique classique. Maman n'a jamais dépassé la découverte du jazz et encore, rien que les negro spirituals...

Maman a-t-elle jamais pris le métro de sa vie ? Non [...]. A-t-elle jamais lu une revue érotique ? Quelle horreur ! À sa génération, les femmes de bonne famille ignoraient ce genre de littérature.

Maman porte une robe fleurie que je ne connais pas et son visage a changé : son visage ou... Est-ce possible ? Elle qui pendant des années, a gardé une coiffure très stricte, Maman si fière de ses bandeaux blancs comme neige, elle a coupé ses cheveux et les a teints en blond ! Elle paraît étrangement jeune, sous cette courte toison bouclée [...].¹⁰

Tout en interpellant l'inconscient du lecteur, l'intertexte journalistique amène sur le devant de la scène un modèle esthétique entièrement construit et, à travers des stratégies de focalisation et de répétition, il arrive à annuler l'esprit critique du public qui n'a qu'une hâte : celle de s'identifier à la fille présente sur la page de couverture et de s'approprier ainsi les nouvelles valeurs proposées par l'instance énonciative.

Le penchant de Corinna Bille pour le figuratif, son désir d'accéder à un art intégral se poursuit avec l'insertion dans le récit fantastique du discours cinématographique dont les techniques permettent de mieux « faire voir » et d'intensifier ainsi l'effet de réel. Dans la nouvelle « Un amant qui n'a pas existé », les références filmiques interviennent afin de rendre l'instant pur de la vision, de restituer une sensation originelle que les mots n'arrivent pas à exprimer :

Mais quelle soif ! [...] J'ai heureusement [...] à portée de main, quelques oranges sanguines. J'en prends une, j'arrache la pelure et j'y enfonce des dents de vampire ! – et j'en fais éclater les mille jets rougeâtres dans mon palais. Quels délices... Mais les oranges aiguissent la langue, donnent à mes papilles désir d'autre chose. Et le désaltèrément orgiaque recommence.¹¹

Les commentaires en voix-off se trouvent en relation de complémentarité avec les séquences descriptives de l'héroïne, de sorte que le réel est appréhendé à la fois par la « monstration » des images issues du processus imaginatif et par l'« évocation » du discours porté par ces commentaires :

¹⁰*Ibid.*, p. 87, 96.

¹¹Corinna Bille, *Nouvelles et Petites Histoires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 87.

Alors en imagination [...] elle se baigne dans des lacs et des torrents, elle boit à même les cascades [...]. Et bien mieux : elle voit se pencher au-dessus d'elle, dans les ténèbres de sa chambre, douze, cinquante bouteilles de champagne qui l'éclaboussent.

Voilà ce que voyait et pensait cette vieille femme, brave, un peu dévote, qui n'avait eu qu'un seul amant dans sa vie et pas d'enfant. [...] Mais l'amant était un homme dur qui lui avait laissé de l'amour un souvenir si laid qu'elle n'avait pas voulu recommencer.¹²

La superposition des deux niveaux : celui de la diégèse, constitué des scénarios imaginaires reposant sur l'hyperbolisation des tendances pulsionnelles de M^{lle} Elvire (cette soif immense révélant une déception amoureuse) et celui du discours filmique fondé sur une succession d'images défilant sur l'écran scriptural du récit finit par brouiller les limites entre le réel et l'imaginaire, d'autant plus que ce que l'imagination crée veut accéder au statut de réel.

Les commentaires extradiégétiques brisent la linéarité du récit et font possible le retour en arrière de l'héroïne, la remontée du temps qui marque l'installation d'Elvire dans l'intemporalité d'un univers à coordonnées affectives, constitué à la fois d'éléments réels et d'images issues du travail de l'imagination :

Dans la chambre de Mlle Elvire, les cataractes et les armées de bouteilles de champagne ont disparu et une image toute nouvelle s'offre.

Elle *voit* l'intérieur d'une maison aux boiseries bleu pâle [...].

L'atmosphère est paisible et ces images se déroulent avec la régularité d'un film.

À présent Elvire se voit elle-même, à l'âge de quatre ans. [...] Elle voit aussi celui qu'elle aurait pu aimer. Il a douze ans. C'est un des membres de cette raisonnable famille. (Mais a-t-il existé ?)¹³

Le logement dans cet entre-deux entraîne la mutation de l'héroïne, sa reconstitution à partir de la réciprocité créative de l'acte de voir, son existence est désormais redevable au regard d'autrui qui lui donne vie grâce à l'intervention du principe amoureux :

Elvire est tombée comme un aérolithe au milieu d'eux. Avec une pointe d'orgueil, elle se sent *autre*. [...] Elle est tombée d'une étoile dans cette chambre bleu ciel parce qu'il est là. [...] Au bout d'un moment – mais il n'y a plus de temps – il l'a regardée.¹⁴

Finalement, ce récit hétérogène, fait de l'articulation de différentes modalités (texte, image, techniques cinématographiques) transforme l'espace narratif en un univers compensatoire qui rend possible la transcendance de la déception amoureuse à travers la contemplation à distance et cathartique des éléments réduits visibles lors de l'expérimentation existentielle scripturale :

¹²*Ibid.*, p. 87-88.

¹³*Ibid.*, p. 89.

¹⁴*Ibid.*, p. 90.

Il faut l'avouer, entre le film qui vient d'être décrit minutieusement et qui est clair, net, et le prochain il y a un entracte et, dans les ténèbres, d'autres images passent, vagues, fugitives, continuellement mouvantes, des visages, des corps se noyant sous une nappe de brouillard, des têtes de chouettes, des masques, des choses pourrissantes.¹⁵

Le lecteur est à la fois témoin de l'accomplissement d'un destin et participant au processus d'instauration du récit, ainsi qu'à l'affirmation du nouveau « monde » issu de la *poiesis* textuelle.

Si la visée des références filmiques renvoie notamment à un effet d'essentialisation et d'intensification, l'intertexte journalistique inséré dans la trame narrative se propose de répondre à « l'enjeu de crédibilité »¹⁶, dans le but d'authentifier un événement autrement inexprimable. Dans la nouvelle « Les étangs de brume », un narrateur effacé derrière des constructions phrastiques à valeur impersonnelle se donne pour but de certifier l'existence d'êtres hybrides :

On ne distingua, d'abord que les ombres à travers la brume, des ombres debout sur le plus vaste des étangs. On crut à un mirage, à des reflets, mais il y eut de la brise et alors on put voir nettement des jeunes garçons et des jeunes filles qui se baignaient. Ils se donnaient la main, se giclaient, plongeaient soudain. Ils nageaient très vite et dans tous les sens.[...]
Mais on commençait à murmurer que leurs barbes et leurs longues chevelures n'étaient pas de vraies barbes ni de vrais cheveux, mais des lichens, des mousses et même des feuilles qu'on entendait bruire au passage.¹⁷

Le récit se présente d'ailleurs comme une succession de séquences descriptives et explicatives reposant sur l'emploi du pronom indéfini « on » (qui renvoie soit à un sujet expliquant indéterminé, soit à un « nous expansé » englobant locuteur et témoins) et des marques de modalisation (« On crut à un mirage [...] », L'« on crut un instant avoir rêvé [...] »¹⁸) qui révèle un premier pallier de l'hybridation du discours fantastique et de celui journalistique.

La nouvelle se sert des stratégies de la presse écrite (la focalisation, la répétition, la dramatisation, l'interrogation¹⁹) afin d'esquisser le portrait de ces créatures hybrides constituant un objet de fascination et de répulsion à la fois :

D'où venaient ces garçons et ces filles toujours nus, aux corps qui bronzaient mal, gardant cette teinte un peu blafarde de la lune ? [...]
Mais ils avaient une telle beauté et semblaient avec tant de nonchalante inquiétude quêter le bonheur terrestre, que bien des curieux venus pour les maudire s'en retournaient médusés. « Le vent leur traverse la bouche !... » s'écriaient-ils. Le danger d'imitation s'accrut. Des jeunes gens de la ville les rejoignirent. On ne reconnut pas leurs visages. Les hautes autorités s'émurent et décidèrent de mettre fin à ce nouveau sabbat, plus nocif encore que l'ancien.
Les nymphes, les tribades, les faunes et les satyres sont revenus sur terre... annonçaient les manchettes des journaux. *Sus à la jeunesse dévergondée* titraient les feuilles locales.²⁰

¹⁵*Ibid.*, p. 91.

¹⁶Patrick Charaudeau, *op. cit.*, <https://semen.revues.org/2793>.

¹⁷Corinna Bille, *op. cit.*, p. 153, 154.

¹⁸*Ibid.*, p. 153.

¹⁹Cf. Patrick Charaudeau, *op. cit.*, <https://semen.revues.org/2793>.

²⁰Corinna Bille, *op. cit.*, p. 153, 155.

La visée de crédibilité (« faire croire » : « *Les nymphes, les tribades, les faunes et les satyres sont revenus sur terre...* ») glisse vers une intention de persuasion (« faire faire » : « *Sus à la jeunesse dévergondée !* »), concrétisée en un appel aux sauveteurs officiels (les notables et la gendarmerie) pour capturer les êtres élémentaires (« ces débauchés ») qui menacent de pervertir les jeunes de la ville. L'action des autorités reste pourtant sans finalité, car les créatures sont indestructibles et le récit finit par plonger dans l'incertitude initiale et laisser le lecteur en proie à une « fascination ensorcelante »²¹ (« -Nous sommes morts depuis longtemps. Mais vos enfants mangeront des raisins verts et nous ressusciterons. »²²), qu'il peut pourtant « purger »²³ grâce à l'expérience scripturale.

Aussi peut-on conclure que dans les récits fantastiques analysés, l'intertexte médiatique crée un medium polymorphe par l'intermédiaire d'un subtil mélange de techniques picturales, de stratégies journalistiques et de procédés filmiques. En résulte un « fantastique intermédial »²⁴ qui révèle les fissures de la machinerie sociale et implique l'imaginaire du lecteur dans un processus d'édification d'une identité métamorphique à travers l'épreuve de l'altérité.

Bibliographie :

BILLE, Corinna, *Nouvelles et Petites Histoires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick, « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », dans *Semen, Énonciation et responsabilité dans les médias*, n° 22/2006, coordonné par Alain Rabatel et Andrée Chauvin –Vileno, Presses Universitaires de Franche - Comté, coll. « Annales Littéraires », disponible sur: <https://semen.revues.org/2793>, [consulté le 20 février 2016].

GEOFFROY, Sophie, *Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction*, disponible sur: <http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/fantastiquetheorie.pdf>, [consulté le 15 août 2012].

RICHTER, Anne, *La Promenade du Grand Canal*, Bruxelles, Talus d'approche, «Littérature», 1995.

RICHTER, Anne, *L'ange burleuret autres nouvelles*, préface de Georges Thinès, avant-propos de Jean-Baptiste Baronian, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008.

²¹Patrick Charaudeau, *op. cit.*, <https://semen.revues.org/2793>.

²²Corinna Bille, *op. cit.*, p. 157.

²³Patrick Charaudeau, *op. cit.*, <https://semen.revues.org/2793>.

²⁴Sophie Geoffroy, *Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction*, disponible sur : <http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/fantastiquetheorie.pdf>, p. 10, consulté le 15 août 2012.

TEACHING LANGUAGE STRUCTURES

Cornelia COȘER¹

Abstract

Research in language teaching leads to new methodologies, which may deal with comprehensive approaches to language or satisfy certain needs, such as quick acquisition of the fundamentals, or of business English. Teaching grammar is an essential aspect since, without learning the basic structures, no further skills can be efficiently developed. However, what the best way of teaching the grammar rules may be has forever been debated. This article reviews some of the latest orientations in this direction, which exhibit completely different approaches to language acquisition. It also insists on the greater contribution expected from the teachers, who are supposed to adjust their teaching procedures to classroom needs.

Keywords: the Communicative Approach vs. the latest methodologies, The Thinking Approach, the Global Approach.

Introduction

A universal truth which applies to education is that, while theory can inform classroom practice, it is basically practical classroom realities that should inform theory and should prompt further research and adjustments on behalf of the teachers. This affirmation is the more valid since classroom environments can place extraordinary constraints upon authentic use of the foreign language, to the extent that contents and methods used in one part of the world may prove inadequate in other parts. As a result, the last few years saw a movement away from what had been the main preoccupation of the previous century – devising newer, more appropriate methodologies to language teaching – towards more complex views: "In what has been called 'the post-method era,' attention has shifted to teaching and learning processes and the contribution of the individual teacher to language teaching pedagogy" (Richards, 2002: 5).

Whether it is called grammar or language structure or simply language, at some point, every teacher of a foreign language, has to deal with those rules which turn words, phrases, idioms into a meaningful, functional means of communication: nobody can master a language unless they know how to put words together. Both at lower secondary level, where the acquisition of all the basic "grammar rules" is supposed to happen and at upper secondary level, where recycling triggers better understanding of the way the language works and, consequently, facilitates its manipulation, teachers often find themselves in need of better contextualized, interesting materials that would give stronger motivation for the learning of grammar structures and that would avoid the practice of boring drills. Less motivation means less learning, therefore the emotional component plays an important role in the process. If meaning and context are not attached to the structures that are taught, the usefulness of the practice is greatly decreased. Language

¹ Professor, PhD., Humanistic and Social Sciences Department, "Aurel Vlaicu" University of Arad, lia_coser@yahoo.com.

structures are numerous, however, the good teacher will keep a balance between the time allotted to teaching them and dealing with other classroom activities that develop fluency or reading, writing, or listening skills. Insisting too much or for longer periods of time on any particular activity while neglecting the others means impoverishing the learning process instead of consolidating it and forgetting the larger picture, the final purpose of secondary language acquisition. This article reviews three of the methodologies used nowadays when it comes to teaching second language structure.

The Communicative Approach to Language Teaching *versus* the latest trends

More than twenty years ago, under the circumstances of freshly democratic societies in Central and Eastern Europe, the educational systems also underwent great changes. The new political regimes allowed for much freedom in the choice of the teaching material but this also meant greater responsibility on behalf of the teachers who, from that moment on, directly underwent the consequences of their choices.

In many countries, Romania among them, it seemed appropriate and, without any doubt, the best choice for teaching English as a second language to adopt the Communicative Approach since what Romanian students lacked was not knowledge of basic language structures or cultural information either, but the ability to use the language in real social situations. This was a source of frustration for students and a lot of times for teachers themselves who, not having the possibility of sufficient exposure to the language, suffered from the same limitations when it came to the ability of using it fluently, in the most common social situations or even in relaxed, friendly conversations. It was this lack of versatility in communication that the approach supposed to make up for and it did brilliantly, helped along by television grids which included a fairly great number of mostly American broadcasts, being subtitled but not synchronized.

The Communicative Approach had replaced the Situational Language Teaching in the British educational system in the 1960s as a result of observing the fundamental condition that could turn English into a truly international language: the necessity of a change of focus from the mastery of structures to communicative proficiency. Therefore the new trend, while not neglecting the other skills, made it its declared purpose to develop communicative performance and, as such, it placed the correct emphasis on social communication skills.

At first shyly, awkwardly and lacking spontaneity, but sooner than expected, students' communication skills skyrocketed and, also forced by the internet, with its forever increasing number of chat rooms, forums and social networks, students found themselves able to perform in the real world. This has been a remarkable achievement since nowadays communication in most domains takes place in the English language. An even greater achievement since, with the borders having opened up, practically all economic transactions happen in English.

But, as it usually happens, there was a catch.

Very soon, in the bliss created around the possibility of efficient global language performance, conveying meaning became more important than performing in a flawless way, and speaking fluently, to a great extent, shadowed accuracy. Linguistic competence is nevertheless a triangle where appropriacy of language, fluency and accuracy should share equal sides. While the latter two are basic requirements, the former is to a greater extent category determining, being situationally, temporally and register-wise binding. There is no such thing as an "ideal speaker," even in one's mother tongue, nevertheless, the following performance markers are to be taken into consideration: the student is supposed to be able to relate correctly, formally or informally, to a certain social situation he/she is involved in, at a given time and to a specific type of interlocutor whose age and sex will intervene in his/her decision making. And, while the Communicative Approach scored *high* – on the fluency side and *well* – on the appropriacy side, it fell short of expectations when it came to achieving significant levels of accuracy.

Two major points where the Communicative Approach and today's tendencies mark major differences and even a slight return to language-focused teaching are: the teaching of vocabulary and grammar. These are issues which the Communicative Approach seemed to take as largely looking after themselves while the latest methodologies have reintroduced them full status in the teaching program.

How to teach grammar effectively without getting boring and ruining motivation for language learning has been one of the most controversial problems. While some authors argue that teaching grammar does not contribute to preparing students for real life situations and communication, others, on the contrary, insist that the latter cannot even exist without acquiring at least the most necessary basics of the language.

The Communicative Approach relies on inductive acquisition of language points connected with a broader notion of language awareness. The whole paragraph/passage/text is used as a unit of meaning, within which grammar and lexis function together. The teaching/learning process evolves from simple to complex, from mechanical to challenging, building on and expanding previous material. Grammar for grammar's sake seldom appears, and only at lower secondary levels. Competence at upper levels is based on task work during which the already acquired grammar points are recycled. Nunan considers the communicative task as

a piece of classroom work which involves learners in comprehending, manipulating, producing or interacting in the target language while their attention is principally focused on meaning rather than form. The task should also have a sense of completeness, being able to stand alone as a communicative act in its own right (1989 :10).

Consequently, the mastery of a language's grammar rules was not regarded uniquely responsible for students' communicative competence, which also involved how to use them in concrete formal and informal situations. Through exposure to communicative environments (conversations, problem-solving, expressing opinions during which language functions were implicitly practised, *etc.*), which needed the

development of communicative skills, students were supposed to somehow reach an acceptable standard of language performance.

Lately the role of grammar or "form-focused instruction" has been revalued, its necessity reappraised, and the question now spins around how to teach the rules effectively? which items to teach? in what order? is inductive better than deductive? and so on, rather than on teaching grammar at all. Ellis points out that "formal grammar teaching has a delayed rather than instant effect" (2002:167). Choosing the best opportunities for introducing and practicing grammar points is important since, as Richards noticed, even task-based approaches where grammar points were intended to be the main issue could easily be solved if students bypassed the language difficulties by communicative strategies. The absence of a mastery of grammar rules causes communication to happen outside language, not through it. To illustrate his point, Richards gives the following example of miscommunication during a role-play task at secondary school level, where one student is a doctor, the other a patient.

S.1: I'm thirty-four . . . thirty-five.

S.2: Thirty . . . five?

S.1: Five.

S.2: Problem?

S.1: I have . . . a pain in my throat.

S.2: [In Spanish: What do you have?]

S.1: A pain.

S.2: [In Spanish: What's that?]

S.1: [In Spanish: A pain.] A pain.

S.2: Ah, pain.

S.1: Yes, and it makes problem to me when I . . . swallow.

S.2: When do you have . . . ?

S.1: Since yesterday morning.

S.2: [In Spanish: No, I mean, where do you have the pain?] It has a pain in . . . ?

S.1: In my throat.

S.2: Ah. Let it . . . getting, er . . . worse. It can be, er . . . very serious problem and you are, you will go to New York to operate, so . . . operation, . . . the seventh, the 27th, er May. And treatment, you can't eat, er, big meal.

S.1: Big meal, I er, . . . I don't know? Fish?

S.2: Fish you have to eat, er fish, for example (2002: 156).

Not giving up on task-based practices, Richards examines ways in which to focus on grammar and accuracy through language-awareness tasks prior to, during and after the task itself. Nevertheless, the tasks offered by Richards as examples of good practice are to a great extent the ones used by practitioners of the Communicative Approach. He admits:

Although it provides an appealing alternative to grammar-based teaching, the use of communicative language tasks plus ad hoc intervention by the teacher to provide corrective feedback on errors that arise during task completion may not be sufficient to achieve acceptable levels of grammatical accuracy in second language learning. Hence there is a need to consider how a greater focus on grammatical form can be achieved during the process of designing and using tasks (2002: 164).

To this purpose, Ellis proposes, as a better alternative to traditional grammar exercises, tasks that would raise students' consciousness and whose purpose is to create a kind of automatic control of language problems, which students are supposed to spontaneously recreate when needed. The use of conscious-raising tasks means forwarding acquisition of implicit knowledge, which Ellis calls "the kind of tacit knowledge needed to use the structure effortlessly for communication" (2002: 171). This acquisition involves three steps which are quoted below for the reason that they, as well as the example of tasks Ellis gives, are similar to the types of tasks developed within the Thinking Approach to language teaching, dealt with further below in this article. These steps are:

1. noticing (the learner becomes conscious of the presence of a linguistic feature in the input, whereas previously she had ignored it)
2. comparing (the learner compares the linguistic feature noticed in the input with her own mental grammar, registering to what extent there is a 'gap' between the input and her grammar)
3. integrating (the learner integrates a representation of the new linguistic feature into her mental grammar) (2002: 171).

When enumerating the benefits of the approach, Ellis concedes that there are also limitations to this kind of instruction. First of all, while preparing the student for the integration of the new linguistic material and also contributing to the first two steps mentioned above, that is noticing and comparing, integration will, however, not happen until the student reaches a stage in his development which allows integration. Secondly, even if the new feature is not integrated as implicit knowledge, the student is able to construct explicit representations, which are stored and accessed when he/she is able to handle the new feature and which serve to help the student to notice subsequent occurrences of the feature input until it is acquired.

Building lessons on language awareness tasks actually seems to gain a well-deserved place during the process of language acquisition and is beneficial for both students and teachers, as Bolitho and Tomlinson assert:

Language awareness work seeks to bring to the surface and challenge myths, preconceived ideas and intuitions about language, pulling together the descriptions of linguistics, the needs of teachers and the insights of every language user. In this sense, language awareness uses methodologies which draw on other awareness raising traditions to empower language teachers to take a more active and conscious part in decisions which are crucial to their lives

as professionals and to develop in them a healthy spirit of enquiry which will support their classroom work throughout their careers (1995: iv).

Two other comprehensive strategies for language teaching were developed, which integrate the teaching of grammar structures, though in a completely different way. They have had a longer process of germination and are both fathered by individuals rather than groups or national systems but, since they become wider in use with every passing year, they are outlined below.

The Thinking Approach to Language Teaching

The first one, the Thinking Approach (TA) to language teaching has a comprehensive agenda, attempting to develop thinking skills and creativity together with language versatility. Created for educational purposes by Alexander Sokol, the approach is based on TRIZ (the Russian acronym for Theory of Inventive Problem Solving) and OTSM (the General Theory of Powerful Thinking), both devised for facilitating the process of producing inventions on a regular basis. The necessity of the new approach rests on the obvious truth that, by the time students graduate each stage of their school program, the information explosion will have made useless part of what they have learned while, at the same time, leaving them unprepared for what is to come. Therefore language teachers' responsibilities are extended beyond just teaching language skills since good thinking skills will help students, to use a common idiom, not with the fish for the day but with fishing for a lifetime.

The Thinking Approach has developed technologies for integrating the two processes, namely for achieving the purpose of language acquisition together with developing problem solving competences in students. Along its three vectors: 1) language as the object of study (Creative Grammar Technology); 2) communication as the object of study – language used as one of the means for solving problems (Text and Film Technologies); 3) learning as the object of learning (Self-Study Technology and Research Technology), the TA is organized around modular courses instead of the usual linear curriculum and integrates the development of life-long learning skills. The technology contains model systems and procedures for using them. Concrete learning situations in the classroom are devised to be free of the regular classroom constraints and as close to real life as possible.

When it comes to teaching language structures, the main idea behind the Creative Grammar Technology is to provide a systematic vision of language. Seeing language as a system allows students, on the one hand, to become aware of its hierarchic nature and of the various functions of language elements, which they are supposed to integrate in a network and, on the other, to apprehend the primordial role of the context and of language being a constantly evolving social instrument.

The Creative Grammar Technology relies on systems of tasks rather than individual tasks. These are grouped into several types, all of them backed up with a solid theoretical description as to their function within the system. The main difference

between this technology and other approaches to the teaching of grammar is that, while students are working with the systems of tasks, they are building and checking their own models of the language.

In a nutshell the tasks are as follows :

1. *Sorting out tasks.* The students are asked to organize a list of sentences under different headings of their choice, the more the better. The sorting out process is made difficult by the accumulation of several parameters to be taken into account. For example, instead of the simple active-passive difference, which would create two headings, both voices will refer to different tenses, for example a sentence may be active in the present or passive in the past, and so on. Mentioning the criteria used for sorting is also part of the task. It may happen that students identify more categories than were initially envisaged by the teacher and, in such a case, these should be taken into consideration as valid responses.

2. *Concept questions.* The students are asked to answer a number of questions related to a given sentence, the purpose being that of highlighting semantic meaning through the personal models of the differences in meaning, built by the students themselves. For example, the sentence:

"They are taking their exams next Monday."

is followed by the following questions:

Is the speaker implying specific time when the action will take place?

What is the basis for the speaker's statement?

Did anything happen in the past for the action to take place in the future?

(the examples, here and below, are taken from www.thinking-approach.org)

Parameters involved in the example sentences refer to *time of action, vision of action, factuality of action, attitude to action* and all their possible values. For example, *factuality of action* will have *factual; non-factual; possible (different degrees); hypothetical* as values.

Working with concept questions allows students to start drafting their own rules which they will improve within further tasks.

3. *Enhanced grammar.* While this type of task seems to fulfil the role of the well-known "fill in the gaps" exercise, there is a major difference in the fact that the solution is considered incomplete until choices are explained by using the models students have previously constructed. In case the model doesn't work, either the filled-in item is incorrect or the model will go to the student's *grammar bank* as a problem yet to be sorted out. This type uses the OTSM concept that sees all the elements of the world as being defined in terms of the ENV model: element-name of the element (feature/parameter)-value. For example:

"Fine!" she repeated, swinging the bag over her shoulder and almost knocking Ron off his chair. "I give up! I!" (leave)

Name of feature: _____

Value(s) of feature: _____

It is obvious that while the tasks above may resemble some practice also available in other grammar books and courses, in the case of TA, however, they perform different functions and develop extra abilities in the students working with them.

4. *Meaning based tasks.* These tasks are much more complex since students are asked to create their own contexts around a few input sentences. If the given examples are:

I'm getting a new job.

I'm going to get a new job.

they may come up with contexts such as the ones below. The more complex, the better.

"What does the letter say?" "I'm getting a new job."

"I'm quite fed up with being stuck in the office the whole day. I'm going to get a new job."

In devising their contexts, the students use their models and build others if additional structures are introduced.

5. *Feature training tasks.* Used only in the TA, this type of task provides feed-back to both students and teachers as to the progress that has been made. Learners are expected to produce accurate sentences on the basis of a set of parameters and values. This is another opportunity for them to check their models and others' models if they work in pairs. For example, using the input below:

Time of Action: future; Attitude to Action: inevitable
students may produce the following utterance: *It's going to rain.*

Further tools include:

1. The student's *grammar banks.* Bank 1 includes utterances that exemplify different grammar structures. Bank 2 helps learners to construct models which can be permanently improved.

A possible example of a filled-in Bank 2 model looks like below:

Continuation of Action (possible; impossible)

Structure	Model	Example(s)
DID	Continuation of Action (impossible)	My brother lived in Nancy and then moved to Strasbourg.
HAVE DONE	Continuation of Action (possible)	He hasn't had a cigarette for a week. The boy is hoping to quit.

2. *Reflective tasks* which are essential for the whole Grammar Technology to work. They are organized into four groups: Goal formulation tasks, Model development tasks, Model improvement tasks and Tasks connected with evaluation and development of plans for further learning. Each of these groups fulfil a well-defined purpose within the system of tasks.

3. *Progress tests.* These are administered twice: an initial test is given before the students start working on a certain system, whose purpose is to show both students and teachers how much attention that system needs to be allotted and, a second time, after finishing work on the system, in which case the test becomes a marker of progress.

As general observations about the TA approach, three things should be mentioned. Firstly, being quite tedious in its conception, the TA model for teaching language structures offers results in case of using the method over a longer period of time and a learner who goes through all the parts of the system along his schooling years. It is successfully applied, though, in quite a few schools in Latvia and Russia and other, mostly Northern countries, such as Finland, Denmark, or Norway.

Secondly, students working with the systems have to be in possession of at least basic language knowledge; the teacher, on the other hand, has to handle language in complete awareness of its peculiarities and idiomatic uses. Otherwise, a sentence like "I'm lovin' it," as well as many others that apparently break well-set norms, would be discarded as ungrammatical.

The third observation has to do with the fact that this approach seems to neglect the basic tenet of the communicative one. Most, if not all of the activities, are conducted as written tasks, almost no real communication taking place in the classroom. The same way, using the site of the approach allows students to practise their written language skills and thinking abilities.

The Global Approach to Language Teaching

Another methodology – the Global Approach – brings a completely new outlook on the way language structures should be taught and does a great deal to solve the same problem of use and usage mentioned above. Already very effective when teaching business English, the approach has chances of becoming the prevailing methodology when it comes to rapid, natural, purpose-oriented acquisition of a foreign language, English in this case.

The Global Approach is the result of Rita Baker's more than thirty years of experience as an English teacher working with groups from pre-school children to adults, both in her country and abroad. The method was perfected and tested starting with 1985 when, in her own private school, she started teaching business professionals of all nationalities who needed rapid acquisition of skills and a varied range of functional and professional vocabulary that could ensure fluency and accuracy in manipulating the language. This led to devising a "comprehensive set of tools which enable learners to make *informed* choices to accelerate their learning" (Baker, 2007).

The Global Approach fundamentally contradicts the very basis of traditional language teaching and dismisses it as inadequate. The latter systematically "deconstructs" (Thornbury, 2000: 59-67) language into chunks and discrete bits that are easier taught and manipulated on their own and the teaching of which will make the subject of separate, individual lessons. The teacher of foreign languages relies on the set of rules perpetuated

by former teachers and course books and tries to fit new examples into the old rules. What doesn't fit is treated as an exception. This way, Baker says, students learning a second language never get the whole picture, they never come to an overall understanding of how the language really works. The system she has developed places the big picture before the details. The necessity of the whole picture is illustrated in different other places: when we assemble jigsaw puzzles, while dealing with the different pieces, we constantly refer to the original picture; when we try out a new dish, we do not memorize the recipe but constantly refer back to it; when we learn to drive, the different systems of the car have to be operated together. The approach plays on the human necessity to organize into and operate, consciously or not, with patterns. As speakers of a first language, we may or may not know the grammar rules underlying our everyday utterances within our purposeful communication but we surely recognize the patterns.

Exposure to a target language speaking medium is not always enough. This is proved by the fact that it often happens that people spending years in adopted countries and being permanently exposed to the new language model still make mistakes, largely caused by interferences and false correspondences they make with their mother tongues. In (Baker, 2005) several examples are given of which I mention one: inferring from the fact that "une personne très *importante*" translates into English as "a very *important* person," a French speaker may translate "un nombre *important*" with "an *important* number" instead of "a *considerable or significant* number," which is the correct translation since "important" is not used to express relative number in English. The same way, he may translate "une ville *importante*" incorrectly since "important" does not refer to relative size in English. The correct translation being "a *big* city." "By presenting whole patterns and laying bare the underlying systems instead of giving isolated rules, the Global Approach reduces the incidence of learners making similar incorrect assumptions" (Baker (2), 2005).

One common problem all traditional approaches suffer from is the fact that it is basically impossible to provide authentic contexts for all the grammar rules that have to be taught. In lack of a comprehensive set of different situations, it is impossible to draw conclusions as to the way language works. Therefore, the environment in which students are exposed to the Global Approach is one that recreates common but authentic situational contexts. The approach uses both visual and kinaesthetic strategies and appeals to both left and right side learners. Relying on the importance of metaphors in the process of thinking and communicating, the approach largely emphasizes the role of the emotional component in the process of acquisition.

The best illustration of how this works is the teaching of verbs and tenses, one of the problematic areas of English, for both students and teachers. Simple matrices made up of coloured triangles allow for the formation of all verbal tenses (including interrogative and negative forms), as well as of modal verbs. A heart in the middle signifies the continuous form which always has an emotional dimension.

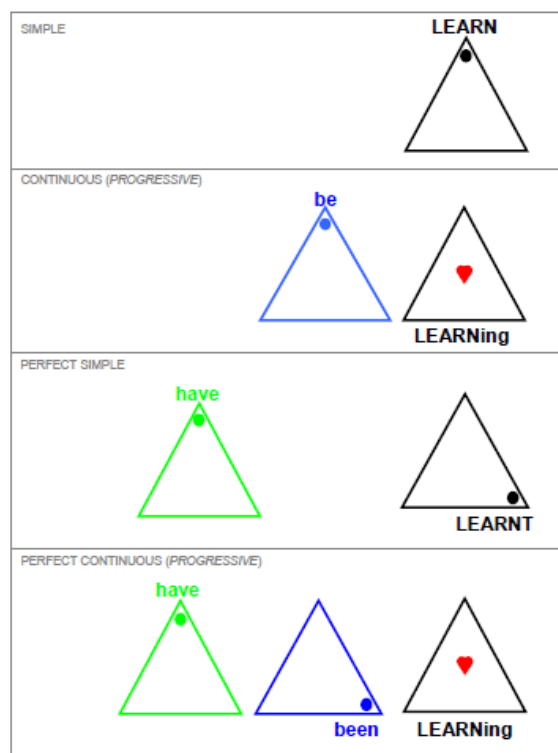


Fig.1 The matrix for the Present Tenses (reproduced by permission of the author)

The same way, the "symbolic extensions" (Baker, 2005) of the present simple and present continuous are as follows:

SIMPLE	CONTINUOUS
Distant focus	Close-up/zoom focus
Big picture	Partial view
Overall outcome (static view)	Event in progress (dynamic view)
Overall neutral observation	Explanatory/high-lighting detail
Objective	Subjective
Emotionally detached	Emotionally engaged
Formal	Informal
Permanent	Temporary

Such a description classifies the phrase "I look forward to meeting you" as more formal than "I'm looking forward to meeting you" and makes the present perfect passive a perfectly valid option, e.g. "She's been being prosecuted" (source of the latter sentence being a BBC radio broadcast). It also gives a polite, outgoing dimension to the sentence "Were you wanting to visit the castle?" which horrified some assiduous novices in language learning, but were the actual words by which the guard to Dunham castle addressed the late visitors arriving after closing hours.

One of the great advantages of such a method is that, due to its multiple strategies, it considerably accelerates the learning process and can be used at all levels, for both general and specific purposes. And here comes the reason why it will still be some time before the approach is adopted unreserved: the necessity of native or native-like proficiency of the teacher.

In between such distinct attitudes to grammar teaching, I will quote Swan who says: "Grammar is important, but most of the time, in most parts of the world, people probably teach too much of it" (2002: 145). To support this statement, Swan gives seven bad reasons why grammar is taught and the result of such practices, which could also be clearly noticed in the Romanian educational system before 1989:

Where grammar is given too much priority the result is predictable and well known. 'Course books' become little more than grammar courses. Students do not learn English: They learn grammar, at the expense of other things that matter as much or more. They know the main rules, can pass tests, and may have the illusion that they know the language well. However, when it comes to using the language in practice, they discover that they lack vital elements, typically vocabulary and fluency: They can recite irregular verbs but cannot sustain a conversation (2002: 151).

Swan also gives good reasons for teaching grammar, but only two and only for carefully selected language points. These are: "comprehensibility," which includes an acquisition of the basic points of grammar, the absence of which would make communication impossible; and "acceptability," towards which students should aspire in order not to be considered ignorant or uneducated in certain social circles, or in order to be accepted by potential employers or examiners.

The last point, "acceptability," is, in my opinion, the strongest incentive once students' self-consciousness is raised, this being the reason why it mostly happens in case of adolescents and young students. Nevertheless, as Harmer notices, at all levels,

both positively motivated students and those who do not have this motivation can be strongly affected by what happens in the classroom. Thus, for example, the student with no long-term goals (such as a strong instrumental motivation) may nevertheless be highly motivated by realistic short-term goals within the learning process (1991: 9).

Conclusion

All three methodologies for language teaching that have been reviewed above start from the same basic assumption: teachers nowadays, just like their students, have more opportunities for being exposed to environments, whether media or real life situations, which turn language acquisition into a more direct and enjoyable process. Moreover, with open borders nowadays, more and more young teachers will make the choice of spending time in the country whose language they embark upon teaching and, in some cases, their language performance will be a close approximation of native-like proficiency. A direct consequence is the possibility of a larger implication on their behalf when it comes to

devising personal methods to be used in different circumstances, instead of the prescriptive earlier methodologies.

This is the reason why Brown replaces the term "method" with the term "pedagogy." While the former is based on a "static set of procedures," the latter involves a "dynamic interplay between teachers, learners, and instructional materials." He gives four reasons for a "requiem" for methods: without a previous identification of the context, they tend to become prescriptive and over generalized; they tend to lose identity between the early and the later stages of the learning process; they cannot be empirically tested in order to find the best one; they may become vehicles of a "linguistic imperialism" (2002:10).

Developing individual approaches is all the more important since, as mentioned above, motivation can be different from one student to another, for the same student at different moments of the teaching process, within the same classroom, and surely in different learning communities. Nunan summed this up in the following way:

It has been realised that there never was and probably never will be a method for all, and the focus in recent years has been on the development of classroom tasks and activities which are consonant with what we know about second language acquisition, and which are also in keeping with the dynamics of the classroom itself (2002: 10).

References

- Baker, Rita. "Summary of Symbolic Extensions." Strasbourg. Keynote address. 23 Sept. 2007.
- Baker, Rita. "The Global Approach. Understanding the English Tense System." Jurmala. Keynote address. 12 April, 2006.
- Baker, Rita. Re: My approach. Message to Cornelia Coser. 19 Feb. 2007. E-mail.
- Bolitho, Rod and Brian Tomlinson. *Discover English*. Heinemann English Language Teaching, 1995.
- Brown, H.Douglas. "English Language Teaching in the 'Post-Method' Era: Toward Better Diagnosis, Treatment and Assessment." *Methodology in Language Teaching. An Anthology of Current Practice*. Jack C.Richards and Willy A Renandya (eds), Cambridge University Press, 2002. pp 9-18.
- Ellis, Rod. "Grammar Teaching – Practice or Consciousness-Raising?" *Methodology in Language Teaching. An Anthology of Current Practice*. Jack C.Richards and Willy A Renandya (eds), Cambridge University Press, 2002. pp.167-174.
- Harmer, Jeremy. *The Practice of English Language Teaching*." Longman, 1991.
- Khomenko, Nikolai and Alexander Sokol. *New Models and Methodology for Teaching OTSM-TRIZ*, Web 10 Nov. 2005.
- Nunan, David. *Designing Tasks for the Communicative Classroom*. Cambridge University Press, 1989.

Richards, Jack, C. "Addressing the Grammar Gap in Task Work." *Methodology in Language Teaching. An Anthology of Current Practice*. Jack C.Richards and Willy A Renandya (eds), Cambridge University Press, 2002. pp.153-166.

Swan, Michael. "Seven Bad Reasons for Teaching Grammar – and Two Good Ones." *Methodology in Language Teaching. An Anthology of Current Practice*. Jack C.Richards and Willy A Renandya (eds), Cambridge University Press, 2002. pp.148-52.

Thornbury, Scott. Plenary: Deconstructing Grammar. *LATEFL Dublin Conference Selections*. A.Pulverness (ed.) pp.59-67.

<www.theglobalapproach.co.uk> 11th November, 2015

<www.thinking-approach.org> 3rd August, 2015

LITERATURE AND CULTURAL ANTHROPOLOGY

Smaranda ȘTEFANOVICI¹

Abstract

Cultural patterns in fiction cannot be understood as isolated events; they belong to a context and have to be viewed holistically. While a cultural anthropologist is an active observer and recorder of facts through time and space, a fiction writer presents facts, happened or imaginary, subjectively and judgmentally. The former approaches a human being holistically, analyzing all social and cultural elements that have shaped him through time and space, while the latter has a reductionist view at the time and place described in the book.

The article raises the importance of the interdisciplinary research and the need for humanistic teachers and students to see literature and cultural anthropology as informing each other. This confluence would enhance the attention given to vanishing, primitive or ethnic cultures. Also, this convergence between the objective lens of the cultural anthropologist and the subjective perspective of the writer would allow the reader to have fewer misconceived ideas about cultural patterns and behaviors.

Keywords: cultural anthropology, literature, holistic versus reductionist view, objective, subjective

Culture is not only a passive way of seeing the world and a reflection of common or different cultural experiences; it is also a dynamic way of making and changing the world. It is a fact that cultures can enable, liberate, empower or/and can obstruct, oppress and disempower. The more truthful and diverse the cultural experiences and practices are depicted in fiction, the more they can contribute to the holistic understanding and interpretation of human beings. A human being is a mixture of social and cultural elements that have shaped him/her in a particular time and place.

So, cultural anthropology studies a wide variety of traditions, values, social norms and cultural practices that contribute to the formation of the society described in fiction. In other words, a researcher interested in the connection between literature and cultural anthropology should look across time and space in order to understand that behaviors, traditions and phenomena present in a literary piece of work cannot be understood as isolated events; holistically speaking, they have to belong to a context. Such cultural patterns have to be viewed as a part of a whole social system in order to be explained, and cannot be understood by simply describing them. The Japanese tea ceremony, for instance, tells us much about who the Japanese are as a nation and about their culture. Modes of dress vary widely from culture to culture; dress and interaction in competing cultures show connection with previous culture or assimilation with recent culture. Mind-body dichotomy versus wholeness in fiction, religion, dress and the body, food, culture and gender, etc. are just several cultural aspects that can link anthropology and literature.

Culture is an expression of a period, class, community, population. A literary work can speak about a subculture, that is, a minority culture versus a mass culture or a counterculture. A close attention to its anthropological aspects must take into account not

¹Associate Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.

only the aspects presented in the book. A fiction writer cannot take the job of an anthropologist.

An anthropologist, when focusing on a segment of society, analyzes, from a scientific point of view, a wide range of cultural aspects, such as arts, attitudes, behavior patterns, customs and beliefs, codes, cuisine, gestures, manners, morals, norms, physical/biological features, habits and rituals, sex and gender, politics, language, sports, meanings and symbols, technology, values and ways of life, etc. A cultural anthropologist is a scientist who sees that segment of society through time and space. He is an active observer and recorder, not a judge of real facts.

Fiction, on the other hand, presents a subjective world resembling the one we live in and which is under the objective lens of a cultural anthropologist; it might contain events that never happened.

So, how can anthropology and literature/film inform each other? What can cultural anthropologists learn from fiction/films? And what inspiration can fiction writers get from cultural anthropology?

A key factor is the cultural relativism. While cultural anthropologists are not judges, fiction writers can make value judgments about cultural differences. Another factor is the holistic perspective of a cultural anthropologist versus the reductionist view of a writer. The cultural anthropologist sees the interrelationships among different aspects of culture (history, linguistics, politics and economic systems, etc.); in other words, he sees the system as a whole (physical, biological, social, economic, mental and linguistic features, etc.) to determine how that community behaves. Thus, for instance, to understand the Japanese tea ceremony, a cultural anthropologist looks at the entire context of the Japanese society, e.g. at Japanese religion, aesthetics and history, as well as at the economy, social relations and the politics of gender.

As humanists, we might not be interested in such things. We might, however, be interested and investigate the differences between enculturation and acculturation as traditional and liberal ways of thinking and behaving, adopted by the older Japanese versus the new generation, or by the native Japanese versus the immigrants in the process of understanding this Japanese cultural habit.

According to Charnov, books and films can be historical records but also means to participate and transmit to others the cultural heritage, which would otherwise be unknown to a reader of fiction, who is less interested in the objective and scientific field of anthropology. It is true that we can question the objectivity of these written and visual documents. The main reason I find important in teaching books with high anthropological components is “the nature of anthropology, a discipline born of colonialism – largely a white and male endeavor.” Boas “was noted for his interest in training ‘natives’, whether they be Inuit, Native- American, or African-American, to collect stories and material objects from their home communities.” This training, Charnov continues in “The Performative Visual Anthropology...”, was founded on the belief that

the researcher's "inside access would enable more accurate and dimensional understanding of the culture under study."

Recording songs, customs, tales, superstitions, dances, rituals in books and films, through this confluence of anthropology and literary studies allows for interaction between contending cultures, for cultural wholeness, and not for cultural dichotomy, e.g. mainstream – the Other, male-female, etc. This confluence would show the importance of reading books about vanishing or primitive cultures, about diverse ethnic groups. Irrespective of being an objective outsider or a subjective participant of the community, the value, even small or subjective, transmitted through the book or film, still stands up as anthropological documentation.

Anthropological literature and films are thus modes of aesthetic expression, a pleasant and informative means of getting into contact with other people's culture.

Literary anthropology is "the study of people and their cultural manifestations through literature" (Erickson 95). Wolford suggests that literary anthropology logically connects the study of culture shared by literary studies and humanistic anthropology. "Literature can provide superb introductions to social and cultural customs, beliefs, artifacts, behavior, and roles." (1265).

To what extent, can literature help us "to obtain a clearer picture of society and its culture? How does literature reflect the social structure of a society and its concomitant behavior patterns? How does literature complement, contain or contradict assumptions about culture...? (Erikson 99)

How much of a literary work is ethnography and how much is fiction? The anthropological turn in literary studies with its focus in interdisciplinary research, which allows for communicating with both the past and the future, is still interrogated. As an academic teacher, I agree with Irene Portis Winner (Poyatos viii) who values narrative literature as anthropological documentation, i.e. the anthropological information relating to the ethnic culture revealed in the text. Authors like E. Wharton, "who have tried to portray their cultures, interweave personal experiences with historical truth; ... anthropological terms are used throughout the novel. Wharton in *The Age of Innocence* depicts New York society in these terms, discussing society's 'rites', 'taboos', 'idols', 'tribal disciplines', etc. which makes the reader examine the book's characters from the perspective of an ethnographer while at the same time attending to the drama of the story." (vix)

Portis Winner looks at writers as anthropologists and readers of facts. Writers more and more use perspectives from anthropology as a way of structuring the story. Katie Trumpener and James M. Nyce in "The Recovered Fragments" illustrate several anthropological perspectives in Edith Wharton's *The Age of Innocence*. Ellen Olenska acts as a catalyst for the New York people, mostly Newland Archer, to perceive the culture they belong to, the customs which they want to preserve, despite the mask of innocence that hides the hypocrisy. 'Innocence', as the critic argues is "the first standard that Newland questions. This innocence makes May able to keep her husband. This civilized concept

and others, such as courtship and marriage make Archer think of the “savage rites of primitive tribes”; the more able he is “to examine it, the more alienated he feels.” (395) Although Ellen was born in New York, she feels a stranger the way Newland starts seeing it when he manages to detach and view this society’s rites, rituals and taboos with the eyes of an objective anthropologist. The way Mary embodies “the narrowness of New York values”, Ellen, in Newland’s eyes, seems to symbolize “a freedom from social rules” (396). The ending of the novel shows us a traditional Newland who nostalgically recalls the moments of his youth when he became alienated from his own culture. Ellen, caught between the American and European culture, is alone to realize that “he will never be able to free himself from his own culture.” (169).

Clifford Geertz argued for interpreting culture as if it were a text, “hence the ‘revitalization’ of the cultural contexts... [literature] was able not merely to represent cultures, but also to be representative of them – as if an object of ethnography.” (cited in Evans 429)

Obviously, writing has acquired an ‘anthropological dimension’, which is on the increase; literature both reflects and promotes diversity.

On the other hand, Evans argues that literature can also be a bad resource for understanding different cultures: “If literature is understood to be a part of culture, reading literature is obviously going to point us to something like cultural studies; however, if we are to say that culture no longer exists as we knew it, then not only will our understanding of contemporary literature change, but so too will our relations to literature from other places and other times.” (439)

Writers’ personal ethnographic experiences certainly add, as Erikson thinks as well, to the reader’s cultural empowerment. But it is also true that texts can ‘sell’ wrong, misconceived ideas about certain cultures and peoples. Literature has a huge role in this sense to make justice or injustice to a culture. We should not forget the fact that while the anthropologist presents a true and detached view of the world, based on historical, social and cultural documents, the writer has a biased view upon a subjective reality from where he gets inspiration even if he researches the documents of the time that are described in the book. The anthropological writings are fictions, things recreated from an existing reality – while there is no clear line where anthropology ends and fiction begins.

Ruth Behar outlines two main trends that have emerged over the past twenty-five years; the first, is “the auto-ethnography”, which is now “more fully woven into the narrative” in ethnographic writing; the second is a shift toward ‘insider’ or ‘diasporic’ ethnography in which ethnographers work “with a deep sense of connection to the places and people they write about.”² (cited in Byler)

Linda Arthur speaks about the connection of female bodies and dress code to religious communities. Religion can constrain the female bodies of their members through dress, in American religious communities. Because dress controls the external

² Behar, Ruth. “Ethnography in a Time of Blurred Genres” in *Anthropology and Humanism* 32.2 (2007): 145-155; http://www.culanth.org/curated_collections/5-literature-writing-anthropology

body, it has the potential to become a symbol of social control. “Dress immediately signals the religious affiliation of community members to those inside and outside the communities. Within a religious community, strict conformity to internal codes typically becomes interpreted as an outward symbol of inward religious piety”³. (cited in Rosser)

Most religions apply “a dress code more strictly to women than to men since dress becomes a mode of controlling women’s sexuality and bodies.” (Rossner) As the critic illustrates, “a woman’s deviation from the dress code expected by the community and its leader demonstrates contempt for community values on the part of both the woman and her husband. Since control of female sexuality within religious communities becomes a central concern to members, dress, emotional expression, and diet all become aspects of the body which reflect sexual and religious propriety.” (Rossner) Therefore, the widely varying experiences of empowerment (e.g. through reproduction) and the rejection of “hegemonic notions of the female body.” (Rossner)

Silhol’s advice about the connection between literary criticism and literary anthropology was that the latter should “keep the original formula in mind, Conscious/Unconscious, and never estimate unconscious desire. Always remember reading is not analysis, and in your research distinguish between the text as discourse of a subject, remaining aware that meaning is not simply ‘there’ but is always constructed, so that the analyst also has to reconstruct the portrait of the subject he/she is examining.” (304) Literature should be, he continues, a source of knowledge and a source of pleasure. The anthropologist writer gives this illusion of truth, being both an analyst and a dreamer. He is a re-constructor of the objective and scientific anthropological reality, in which he makes us identify with that anthropological reality.

Symbols can be assigned powerful cultural and emotional meanings and may have different meanings for different people in different cultures: “A boy carries the bridal slippers which the bride will change into at the altar – they signify purity and cleanliness in Seventh Day Adventist weddings.” (Heider 100). Heider also speaks about Swastika, which is, for instance, a common Buddhist and Hindu symbol, but can also symbolize inhuman barbarism for the Jews and other nations and strength and unity for Germans (Cf. 120)

Different cultures exhibit opposing cultural themes. Issei as first-generation immigrants in USA, born in Japan, versus Nissei, the second-generation immigrants, born in USA, are a pair of cultural opposites that can be analyzed from an anthropological point of view in Hisaye Yamamoto’s collection of short stories entitled *Seventeen Syllables*.

Marriage, as a reflector of cultural principles, can be analyzed according to the degree of individual freedom in choosing one’s lifetime partner. (Heider 234) Arranged marriages practiced in Japan and China, for instance, are based on alliance-forming exchanges, and not on love, and are facilitated by marriage brokers whose job is to find two families with compatible educational, social and religious status. Western love results

³ Arthur Linda (ed). *Religion, Dress and the Body*, 2001

in independent marriages, irrespective of educational, social and religious standing of the two families.

Novels and films can be studied for love or marriage schemes. When studying these schemes, we should pay attention to culture, time period, gender, age, etc. We can find remarks that highlight the vulnerability of a joint Hindu family, for instance in the film *Dadi's Family* (1980): "There are a hundred things that can divide a family" or, on the contrary, the strength and the role of the family in economically difficult times. (Cf. Heider 262)

At the opposite pole, we have the increased rate of illicit love affairs and of divorce in western cultures. After marriage, children usually leave their parents' home to live separately. However, the parents-children relationship is still very close in Christian countries.

Muslim women, on the other hand, are not allowed to marry outside their faith and culture. *Hidden Heart* (2008) is a documentary film about mixed marriage, a taboo for most Muslims. The American films, by contrast, present these inter-faith marriages between people of different skin color or social standing in an attempt to idealize democracy and the importance of love and communication in a couple. *Far from Heaven* (2002) has the housewife's flirtation with her African-American gardener, while *Our Family Wedding* (2010) presents an African-American guy who plans to marry a Mexican-American girl, but they must meet each other's families.

Conclusion

In the process of altering reality, we have filmmakers first and then fiction writers. They use more effective scenes to appeal to the film viewer while the fiction writer is more anchored in the real world. Speaking as both an anthropologist and a book-writer/filmmaker is hardly possible. A book-writer/filmmaker must represent anthropological reality as closely and faithfully as possible, while not forgetting the subjective, personal stain that he/she has to add in order to call it fiction or film, even if a documentary.

When we speak about the convergence between anthropology and literature, we also speak about the traditional gulf between theory and practice. I think that our engagement with anthropology in literary texts has been given more attention lately due to internationalization. Crossing physical borders imposes crossing metaphorical borders. Thus, the need of anthropology to be treated as a genre of literature and the need of literature to be a source of anthropological analysis of culture.

References:

Byler, Darrel & Shamon Dugan Iverson (eds.). "Literature, Writing & Anthropology", *Cultural Anthropology*, 2012. Online. Available at:
http://www.culanth.org/curated_collections/5-literature-writing-anthropology

- Charnov, Elaine S. "The Performative Visual Anthropology Films of Zora Neale Hurston". *Film Criticism* 23.1 (Fall 1998): 38-47, 84. Online. Available at: <https://carouselmicrocinema.wordpress.com/the-performative-visual-anthropology-films-of-zora-neale-hurston-charnov-elaine-s-the-performative-visual-anthropology-films-of-zora-neale-hurston/>
- Erickson, Vincent O. "Buddenbrooks, Thomas Mann, and North German Social Class: an Application of Literary Anthropology" in Poyatos, Fernando. *Literary Anthropology. A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 1988: 95-127.
- Evans, Brad. "Introduction: Rethinking the Disciplinary Confluence of Anthropology and Literary Studies". *Criticism* 49.4 (Fall 2007): 429 - 445.
- Heider, Karl G. *Seeing Anthropology. Cultural Anthropology through Film*. Boston: Pearson Education, Inc., 2007.
- Rosser, Sue V. "Now the Body is Everywhere". *NWSA Journal* 13.2 (2001): 142. *Literature Resource Center*. Web. 30 Jan. 2016.
<http://elibraryusa.state.gov/primos?url=http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA77807279&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=GLS&sw=w&asid=91006805c03e5b9f6aa00da3816e638c>
- Silhol, Robert. "From Literary Criticism to Literary Anthropology". *American Imago* 56.3 (Fall 1999): 299-309.
- Trumpener, K. & J. M. Nyce. "The Recovered Fragments: Archaeological and Anthropological Perspectives in E. Wharton's *The Age of Innocence*". *Literary Anthropology. A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*. John Benjamin's Publishing Company, 1988: 161-169 Rpt. in *Twentieth Century Literary Criticism* 53.
- Wolford, J.B. "Novel Approaches to Anthropology: Contributions to Literary Anthropology". *Choice* 51.7 (2014): 1265.

LEGAL TERM BASE FOR TRANSLATORS – THE CASE OF *SECHESTRU*

Attila IMRE¹

Abstract

The present paper tries to present the possible sources for a Romanian–English legal term base which may be used effectively by a present day translator. The introductory part argues for the importance of term bases in general, connecting the idea with machine translation and computer-assisted translation. The next section presents the possible sources for creating a legal term base for the two languages involved, mentioning problematic issues regarding the sources. We will also discuss aspects of quality assurance before we conclude with the possible gains of having a specialized term base.

Keywords: *term base, dictionary, legal, Romanian, English.*

1. Introduction

The profusion of information regarding translation in Weissbort & Eysteinnsson's book starts with the importance of translation today:

Translation is still of the utmost importance in the affairs of a world that has gone through the rapid technological development called modernization, which furthermore has enhanced international relations to the point where people feel they can legitimately talk of 'globalization'. While this development is far from having reached all parts of the world in equal measure, it is true that science, media, entertainment, commerce, and the many forms of international relations embrace the globe so extensively now, that translation becomes an almost overwhelming issue, indeed a 'problem'.

(Weissbort & Eysteinnsson, 2006, pp. 1–2)

However, we would not like to focus on translation as a 'problem', but upon its importance. One aspect of globalization, the development of technology, has led to the revolution of translation (Imre, 2013), and today we can talk about a translation 'industry'. The term may refer to the size of the business, but also to the working conditions of translators. The industrialized way of life – in case of translators – means computers, term bases, translation memories, online and offline (re)sources, and the abundance of choices may turn stressful either because the technical requirements are overwhelming or the quality of the translation is endangered due to the bulk of unreliable sources.

It is our firm belief that a successful present day translator can handle well the technical challenges of translation – on the one hand –, whereas they can also distinguish the reliable and unreliable sources upon which they can create their own collection of sources. And they do build up their own term bases on specific fields and create their own translation memories, which may be reused during subsequent translations. In fact, computer-assisted translation tools (CAT-tools) offer a framework

¹ Associate Professor, PhD, Sapientia University, Postdoctoral fellow at "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş.

for translation with these built-in features, which may offer further enhanced productivity by activating machine translation (MT) features, spell-check, and quality assurance, to mention the most important ones only.

As specialized term bases (TB) and translation memories (TM) are in fact the hallmark of professional translators, the issue regarding the quality of MT is less important. It is not our aim to discuss this matter, as ardent supporters of MT focus only on two aspects (processing speed and hope for improvement in quality over time), whereas the opponents focus on the poor quality of MT by highlighting top quality human translations, disregarding production speed. We believe that expert translators look beyond the issue and grasp the benefits of built-in MT options of CAT-tools, not thinking too much about the (im)possible replacement of human translators. For instance, *memoQ* translation environment has around ten different MT-tools, which can be activated or not during translation. When it comes to finding translations for specific nouns (e.g. names of trees) or adjectives, MT may be a time-saving tool indeed.

Consequently, at this point we would like to browse through the possible options for translators when they have in mind creating a specialized term base.

2. Sources for a Romanian–English legal term base

One of our favorite remarks regarding the importance of CAT comes from Daniel Gouadec, who stated that “The PRAT or Pencil and Rubber-Assisted Translator is clearly on the way out, though there are still a few specimens at large. The Computer-Assisted Translator has taken over.” (2007, p. 109). As languages are under constant change (new words enter, old ones disappear, or new meanings for old words, synonyms and antonyms may appear any time), monolingual, bilingual or multilingual dictionaries and term bases (containing specific words) need a regular check. Creating and/or finding these databases is crucial during the work of translators, who have to filter the information very effectively in order to select the best option(s) available within a language.

2.1. Printed dictionaries

Our project started from the idea that a really effective Romanian–English legal dictionary would be very useful for certified translators (e.g. proz.com), and at the beginning we were very confident that based on reliable sources (predominantly printed dictionaries), it is possible to create a legal term base containing a collection of core entries. Thus we have tried to collect all the available Romanian–English and/or English–Romanian dictionaries published in Romania in the last fifteen years (1999–2014). However, we soon realized that a “legal” term may be also found in other dictionaries as well (e.g. ‘general’ dictionaries, or dictionaries of economics), and we should take them into consideration.

Thus, we have collected the following dictionaries for the research:

1. Lozinschi, 2008	2. Hanga & Calciu, 2009	3. Lister & Veth, 2010
4. Dumitrescu, 2009b	5. Botezat, 2011	6. Voroniuc, 2011
7. Voroniuc, 1999	8. Voiculescu, 2008	9. Jidovu & Nitu, 2010
10. Dumitrescu, 2009a	11. Pucleanu, 1999	12. Mezei, 2006
13. Ionescu-Cruşan, 2006	14. Năstăsescu, 2009	15. Leviţchi, 2004
16. Butiurcă, Imre, & Druţă, 2013	17. Imre, Butiurcă, Druţă, & Bakos, 2014	

Table 1. The collection of dictionaries

Although the list contains 17 dictionaries, it is not exhaustive; however, we knew in 2014 that even these dictionaries would be almost impossible to cover and search for relevant entries in.

In the initial stage we considered the first 12 of these dictionaries as the most authoritative ones in the field of legal terms, completed with dictionaries covering terms of economics, but legal ones as well (13-17). Our findings regarding some of these dictionaries are described in various articles (e.g. Imre, 2014), but we can summarize them in short in the following lines:

- Printed dictionaries are not as reliable in the 21st century as they used to be before. One possible reason may be the relative easiness to publish various contents;
- To support our initial statement, we can mention that (some) printed dictionaries contain errors and mistakes of all kinds: grammatical, typographical (language specific characters), translation-related (not translated word, improper translation), layout, and even alphabetical order;
- It may prove very difficult to separate legal terms from terms belonging to the economic field. Sometimes this is not even necessary (e.g. *fraud*), but it may be disturbing to discover that a supposedly legal dictionary contains entries belonging to basic vocabulary of any language, such as numbers (!) or countries.

Nevertheless, the majority of translators still trust printed dictionaries the most, and for the time being a typical specific term base comes into being by adding terms to a personally created TB within a CAT-tool or – more simply – by creating a list of entries in a Microsoft Excel format (.xls, .xlsx or .csv format) or Open Document Spreadsheet format (.ods, created with the help of free software, such as *LibreOffice Calc*). The effectiveness/usefulness of the printed dictionaries will be discussed after presenting other possible sources as well.

2.2. Online dictionaries

In the age of technical revolution it is not difficult to search on the Internet for online dictionaries, both general and specific ones. These dictionaries may be monolingual, bilingual or multilingual, some of them from reliable sources (mostly major

publishing houses, such as Oxford University Press, Cambridge University Press, dex.ro), while others with unknown background. In the following, we would like to present a few online dictionaries, with Romanian–English language selection options.

First of all, we may consider ourselves lucky, as there is a most authoritative online dictionary or TB for legal terms, which is the Inter-Active Terminology for Europe’s website: <http://iate.europa.eu/>. Here we can browse through terms in 25 languages, including both Romanian and English, and the terms come from the EU’s inter-institutional terminology database, containing around 1.4 million multilingual terms². Further online dictionaries are listed below:

1. <http://www.wordreference.com/roen>
2. <http://www.ectaco.co.uk/>
3. <http://translation.babylon.com/romanian/to-english/>
4. <http://dictionare.com/>
5. <http://dictionar.net/dictionar-universal.php?fl=ro&tl=en>
6. <http://hallo.ro>
7. <http://en.bab.la/dictionary/romanian-english/>
8. <https://www.dictio.ro/>
9. <http://www.activ-traduceri.ro/>
10. <http://ro-en.gsp.ro>
11. <http://www.dictionarromanenglez.ro>
12. <http://dictionare.oceanus.ro/>

In these cases we should be much more careful, as their source is typically unknown, or gathered from other e-sources. For instance, link number 9 is not active, whereas the company behind link number 2 advertises itself as the company that “Translates anything you say!”³...

We tend to think that a possible future is represented by <https://glosbe.com/>, where we can see an interesting combination of TB and TM, completed with the possibility to check the sources as well. We may trust this site, as its sources include the previously mentioned EUR-Lex database⁴, although less reliable sources are also available (e.g. <http://www.opensubtitles.org/en/search>).

In the following it would be interesting to see what results we may obtain if look for a specific term in both printed and online sources.

3. The case study of *sechestr* ‘sequester’

Specialized dictionaries should contain concepts in specific fields (terms) and they are supposed to be onomasiological (first identifying concepts then establishing the terms used to designate them, (cf. Landau, 2001, pp. 1–6), while general dictionaries should be besemasiological (word to definition), although dictionaries cannot really respect this, especially when bilingual dictionaries are involved. A further problem is the definition of *term* itself: “1. A word or phrase used in a definite or precise sense in some particular subject or discipline; a technical expression. 2. Any word or group of words expressing a

²http://iate.europa.eu/about_IATE.html, 09.06.2015.

³<http://www.ectaco.com/>, 09.06.2015.

⁴<http://eur-lex.europa.eu/JOIndex.do>, 09.06.2015.

notion or conception, or used in a particular context; an expression (for something.”(Trumble & Stevenson, 2002). This means that any number of ‘words’ may form an expression, thus we can even get to the limit of a full sentence within a headword. However, this time we opted for a one-word term and an expression with that term due to the number of sources.

Our starting point is the New Penal Code of Romania⁵(*Noul Cod penal; Noul Cod de procedură penală*, 2014, p. 112), which contains Article 261 about *sechestrul* (‘sequester’) and an expression (*sustragerea de sub sechestrul*, ‘purloining from sequester). We would like to summarize our findings from both printed (Romanian-English) and online sources in the list below:

Source	One term	Nr.	Nr. of Ro/En expressions
1. Lozinschi 2008	<i>sequester, distraint (upon), execution, distress, seizure of, arrestment, levy</i>	7	18*
2. Hanga & Calciu 2009	<i>execution, distress, distraint upon, seizure of, arrestation, arrestment</i>	6	5
3. Lister & Veth 2010	<i>sequestration, receivership, attachment, distraint, distress (upon), seizure, lien</i>	7	9
4. Dumitrescu 2009b	<i>attachment, distraint, distress, embargo, execution, extent, sequestration</i>	7	12
5. Botezat 2011	<i>execution, distress, distraint upon, seizure of</i>	4	8
6. Voroniuc 2011	<i>arrestation, distraint, execution</i>	3	6
7. Voroniuc 1999	<i>arrestation, distraint, execution</i>	3	4
8. Voiculescu 2008	-	0	0
9. Jidovu et al. 2010	-	0	0
10. Mezei 2006	<i>attachment, seizure, requisition, warrant, distress, sequestration, distraint</i>	7+	14+
11. Ionescu-Cruțan 2006	<i>distraint</i>	1	0
12. Năstăsescu 2009	<i>sequester, distraint, execution</i>	3	2
13. Levițchi 2004	<i>attachment, confiscation, detention, distraint, distraintment, distress, embargo, excussion, execution, inhibition, levy, seizure, sequestration</i>	13	20+
14. Imre et al. 2014	-	0	2

Table 2. Entries for 'sechestrul' in printed dictionaries

After having collected these entries, we can see that all in all 61+ one word terms were found in 14 printed dictionaries and more than 98 entries containing the head word (*sechestrul*). The + sign refers to Levițchi’s dictionary where the source language is English

⁵ Also available online at <http://www.just.ro/LinkClick.aspx?fileticket=Wpo7d56II%2FQ%3D>, 10.06.2015.

and Mezei's dictionary, where the source language is Hungarian and we cannot guarantee that all entries referring to *sechestrū* were found. After eliminating the repetitions, the following terms remain: *arrestation* (3), *arrestment* (2), *attachment* (4), *confiscation* (1), *detention* (1), *distrain* (3), *distrain* (8), *distrainment* (1), *distress* (6), *embargo* (2), *excussion* (1), *execution* (8), *extent* (1), *inhibition* (1), *levy* (2), *lien* (1), *receivership* (1), *requisition* (1), *seizure*(6), *sequester* (2), *sequestration* (4), *warrant* (1), leaving us with 22 terms. Now let us check the online options in alphabetic order:

Source	One term	Nr.	Nr. of Ro/En expressions
1. http://dictionar.net/dictionar-universal.php?fl=ro&tl=en	<i>attachment</i>	1	1
2. http://dictionare.com/	<i>arrestment; captio; distrait; levy</i>	4	0
3. http://dictionare.oceanus.ro/	<i>sequester, distraint, execution</i>	3	1
4. http://en.bab.la/dictionary/romanian-english/	<i>sequester</i>	1	0
5. http://hallo.ro	<i>attachment, distraint, embargo, inhibition, sequestration</i>	5	14
6. http://ro-en.gsp.ro	<i>embargo, attachment, distraint, sequestration</i>	4	9
7. http://translation.babylon.com/romanian/to-english/	<i>seizure</i>	1	0
8. http://www.activ-traduceri.ro/	-	0	0
9. http://www.dictionarromanenglez.ro	<i>sequester, distraint, execution</i>	3	1
10. http://www.ectaco.co.uk/	<i>sequester, distraint, execution, attachment, extent</i>	5	0
11. http://www.wordreference.com/roen	-	0	6
12. https://www.dictio.ro/	<i>sequester</i>	1	0

Table 3. Entries for 'sechestrū' in online sources

All in all, 28 one word terms and 32 expressions were found in online sources. After eliminating the repetitions, we have 13 terms left: *arrestment* (1), *attachment* (5), *captio* (1), *distrain* (5), *distrait* (1), *embargo* (2), *execution* (2), *extent* (1), *inhibition* (1), *levy* (1), *seizure* (1), *sequester* (5), *sequestration* (2). The IATE term base offers *attachment* and two more expressions, while glosbe.com offers *distrain* and 2 further expressions, although the example sentences contain *seizure* and *attachment*. One website was not functional, and only 5 websites (although two of them are entirely similar!) returned acceptable to very good results. The IATE website is rather laconic (although with reliable results), and it takes

time to browse through the findings of glosbe.com, which offered the translations in contexts.

To sum up, the list below contains the terms which were found in the printed and online sources with at least two occurrences:

PRINTED	ONLINE
<i>execution</i> (8)	<i>attachment</i> (6)
<i>distrain</i> (8)	<i>distrain</i> (6)
<i>seizure</i> (6)	<i>sequester</i> (5)
<i>distress</i> (6)	<i>execution</i> (2)
<i>attachment</i> (4)	<i>seizure</i> (2)
<i>sequestration</i> (4)	<i>sequestration</i> (2)
<i>arrestation</i> (3)	
<i>distrain</i> (3)	
<i>arrestment</i> (2)	
<i>embargo</i> (2)	
<i>levy</i> (2)	
<i>sequester</i> (2)	

Table 4. 'Sechestrui' with at least two occurrences

4. Conclusions

Although we would not like to favor one or the other type of source, certain facts are obvious. One of them is that online sources are rather tight-fisted in offering more possible translations. One may argue that they are either more specific than printed sources, or – being freely available – they are under development and in time they will prevail. Anyway, for the time being, printed dictionaries seem to be richer and more comforting in the one-word terms as well as in the expressions. In fact, one of the dictionaries (marked with *) offered the exact translation for the Romanian term in the New Penal Code of Romania. The obvious drawbacks of printed dictionaries are that all of them are to be purchased in the desired language combination if a specialized translator wishes to be an expert in the field and even if one has all of them, the proper search in all of them may prove exhaustive. Yet, if we take into consideration the targeted quality, one should definitely not overlook the comforting options in a printed format.

Online sources may excel in offering very precise terms, but the question still remains: can a translator effectively distinguish reliable translations from less reliable ones in the case of specialized terms? After all, the wrong choice of possible translations may cause *distress* in all specialized fields, be it medical, technical or legal.

We argue for the investment of time, money and energy on behalf of professional translators in creating their own term bases from all possible sources. It may prove ineffective the calculation of the gain, as is the case with many other activities. To put it simply, present-day translators should be able to create databases compatible with computer-assisted translation software. The most widespread CAT-tools are compatible

with each other – at least, to a certain extent, and a term base in *csv* format is compatible with the major CAT-tools. We now know that one can never finish a TB, but translators should aim at its continuous improvement.

References and dictionaries

- Botezat, O. (2011). *Dicționar juridic român-englez / englez-român* (2nd ed.). București: C.H. Beck.
- Butiurcă, D., Imre, A., & Druță, I. (Eds.). (2013). *Dicționar de termeni economici I*. (Vol. 1). București: Editura Universitară.
- Dumitrescu, D. (2009a). *Dicționar juridic englez-român*. București: Akademos Art.
- Dumitrescu, D. (2009b). *Dicționar juridic român-englez*. București: Akademos Art.
- Gouadec, D. (2007). *Translation as a Profession*. John Benjamins Publishing.
- Hanga, V., & Calciu, R. (2009). *Dicționar juridic englez-român și român-englez*. București: Lumina Lex.
- Imre, A. (2013). *Traps of Translation*. Brașov: Editura Universității “Transilvania.”
- Imre, A. (2014). Difficulties of creating a legal term base. In I. Boldea (Ed.), *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue* (pp. 276–284). Târgu-Mureș: Arhipelag XXI Press.
- Imre, A., Butiurcă, D., Druță, I., & Bakos, L. (Eds.). (2014). *Dicționar de termeni economici II*. (Vol. 2). București: Editura Universitară.
- Ionescu-Cruțan, N. (2006). *Dicționar economic englez-român, român-englez*. București: Teora.
- Jidovu, I., & Nitu, A. (2010). *Mic dicționar terminologic pentru domeniul Schengen*. București: Universul Juridic.
- Landau, S. I. (2001). *Dictionaries: The Art and Craft of Lexicography*. Cambridge University Press.
- Levițchi, L. (Ed.). (2004). *Dicționar englez-român* (2nd ed.). București: Univers Enciclopedic.
- Lister, R., & Veth, K. (2010). *Dicționar juridic englez-român / român-englez*. (R. Dinulescu, Trans.). București: Niculescu.
- Lozinschi, S. (2008). *Dicționar juridic Român - Englez*. București: Editura Smaranda.
- Mezei, J. (2006). *Magyar-román-angol jogi, közgazdasági és üzleti szótár*. București: C.H. Beck.
- Năstăsescu, V. (2009). *Dicționar economic englez-român, român-englez*. București: Niculescu.
- Noul Cod penal; Noul Cod de procedură penală*. (2014) (4th ed.). București: Editura Hamangiu.
- Pucleanu, M.-L. (1999). *Dicționar juridic englez-român*. București: ALL BECK.
- Trumble, W. R., & Stevenson, A. (Eds.). (2002). *Shorter Oxford English Dictionary* (Fifth Edition). OUP Oxford.
- Voiculescu, C. (2008). *Dicționar juridic englez-român / român-englez - terminologie UE/SUA*. București: Niculescu.
- Voroniuc, A. (1999). *Dicționar de termeni economici și juridici (român-englez)*. Iași: Institutul European.

Voroniuc, A. (2011). *Dicționar englez-român / român-englez de termeni economici și juridici*. Iași: Polirom.

Weissbort, D., & Eysteinnsson, A. (2006). *Translation: Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford University Press, USA.

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development (*Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate*), as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

POSTMODERNISM “IN VITRO” – FROM GERTRUDE STEIN AND BORGES

Dan H POPESCU¹

Abstract

The paper is an attempt at connecting the so called – by the scholars in the field –, “mother” and, respectively, the “father” of postmodern fiction – and acknowledged as such by many outstanding followers –, through significant stages in their lives and writing careers. Issues like *exile*, voluntary or fortuitous, *nationalism* (be it American or Argentinian) vs. *internationalism*, *experiment* and *poetics* will be approached via biography and the artistic creed of the two legendary (or slightly infamous?) writers.

Keywords: *early postmodernism, experiment, biography, poetics.*

1. ‘Mother’ and ‘Father’ playing with the *Kits*

In her ‘Introduction’ to *The End of Postmodernism: New Directions* – the end-product of the very first edition of the Stuttgart Seminar in Cultural Studies –, Heide Ziegler² refers to Gertrude Stein and Jorge Luis Borges as being the ‘mother’, respectively the ‘father’ of postmodernism. Actually, the two writers have taught us two great lessons: that of verbal self-reflexivity and the one about the “pleasures and dangers of citation”. Unfortunately, the general public – when considering the phenomenon of postmodernism –, tends to associate these lessons with playfulness and narcissism, and to ignore “the courageous and moving attempt to replace metaphysics with aesthetics” that is to be found “both in the parents of postmodernism and their true offspring” (Ziegler 7)

One of these “true offspring”, who happened to be present at the Seminar, John Barth, had declared his admiration for Borges as early as 1967, in his seminal essay “The Literature of Exhaustion”. For Barth, the Argentinian writer belongs to the category of “technically up-to-date artist”, who used to have, like many other artists in the 1920s, his share of literary experimentalism, which included even a ‘muralist’ magazine. As for Borges’s later works, such as *Labyrinths* and *Ficciones*, they “illustrate (...) the difference between the fact of aesthetic ultimacies and their artistic use.” (in Nyall 313)

Among the texts invoked by Barth in his essay stand “Pierre Menard, Author of Don Quijote”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” – the most anthologized –, and “The Library of Babel”. They are presented as ways of exhausting, especially through the myth of infinite library, the possibilities of the literary discourse, and as housing “every possible combination of alphabetical characters and spaces, and thus every possible book and statement” (in Nyall 320). In this respect, no possible future can be imagined, as it has already been imagined, no other world can be imagined, as it has already been imagined/ conceived by the readers as well. And despite the fact that Borges’s work is baroque in an

¹ Associate Professor, PhD, “Partium” Christian University, Oradea.

² By then the rector of the University of Stuttgart and the organizer of the 1991 event that brought together Ihab Hassan, John Barth, Raymond Federman, William Gass and Malcolm Bradbury.

extremely peculiar way – “terse, laconic, intellectual” –, the view it provides over “intellectual and literary history has been Baroque, and has pretty well exhausted the possibilities of novelty.” (in Nyall 319)

When trying to detect the paradigms of postmodernist fiction, Brian McHale does not include Borges among the writers who illustrate the change of dominant – from epistemological to ontological –, and the strategies of the crossing from modernist to postmodernist poetics. One should take it for granted that Borges is paradigmatic for postmodernism when producing the “most memorable parable on the death of the author” (McHale 200), which is “Borges and I”; when “anticipating by some thirty years developments in structuralist narratology” (McHale 106) in “The Garden of Forking Paths”, which is the perfect metaphorical construct for textual infinity; or when doubting, through his employed narrator, that “our world has the will to resist usurpation by the ideal world” depicted in “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. (McHale 77-78)

McHale’s major concern is with how postmodernist writers create worlds, be they ‘in collision’, ‘next door’, ‘under erasure’, ‘on paper’, ‘tropological’ or ‘styled’, etc. All of them are made up of *words*, but it is in the ‘styled’ ones that they “approach the status of objects in their own right, tangible *things*” (McHale 149) The disruption of syntax and the foregrounding of nonsemantic relations are part in this process of reification that makes Gertrude Stein’s *Tender Buttons*, for instance, the best candidate for *le livre sur rien*. And she seems to have gone further than any other modernist writer in the direction of Flaubert’s ideal book. So far that she could claim for herself the status of, at least, a “precocious postmodernist”.

William Gass, another “true offspring” present at the Stuttgart Seminar, considers *Tender Buttons* to be “above all a book of kits like those from which harpsichords or paper planes or model bottle boats are fashioned, with intricacy no objection, patience a demand, unreadable plans a pleasure.” (as qtd. in McHale 150) Somehow, both Borges and Stein appear to have understood that “the world had ceased to be a unity and become a multiple, the present not a continuation of the past but its novel self”³, and that it had become the playground for the writers concerned in devouring the linguistic horizons or in exhausting the possibilities of discourse.

If we take a closer look at the mastering of language(s), “there was always something polyglot about (Stein’s) way of writing and thinking”, although her style seems to be *indebted* to “an imperfect training in English, still evident in her Harvard essays.” (Bradbury 255); whereas Borges, who had “inherited a quaint Edwardian English (...) from his father and grandmother.” (Wilson 24), by the time he ventured into the Spanish literary world, at the end of World War I, he had picked up French, German and Latin, which raised to five the number of languages he could read at ease.

Kits manipulating accounts for fragmentation and, interestingly enough, “For all her vital sense of the present, Stein lacked the narrative sense” (Bradbury 263) in

³ According to Malcolm Bradbury (251), himself an “off spring”, and an attendant of the Stuttgart Seminar, as already mentioned.

producing longer texts, such as *The Making of Americans*; whereas Borges was a poor reader of novels, which he found “tedious, packed with irrelevant detail and information.”, so “He practiced reading ‘retazos’ (‘snippets’)” (Wilson 73). Stein came to write briefer and more fragmentary work, “not an attempt at narrative but at a form of prose painting,” (Bradbury 263) while Borges, who started his career as a poet, built his reputation on essays and his glory on short stories.

2. Exile, nationalism and experimenting with art & life

What is there, then – beyond fashioning *ontological* “paper planes or model bottle boats” –, that connects the two artisans over the ‘generation gap’? Stein was born in 1874, in the North-American Allegheny, in Pennsylvania. Borges was born in the South-American Buenos Aires, in 1899 – the same year as Hemingway, the most influential modernist writer in the English speaking world.⁴ Common Jewish ancestry, perhaps? Stein was the seventh child of a family of an immigrant Bavarian Jew who had come to America in the early 1840s; nevertheless, during World War II, she had an unbelievably weird attitude towards Nazism. As for Borges, he was accused, in 1934, of being a Jew, by an Argentinian fascist magazine, and he responded with an essay entitled “I, a Jew”. And although there is but one, and rather distant, relative of him who can be traced as such, his constant preoccupation with Judaism and its main themes cannot be denied.

So Stein might have exaggerated when she claimed that she had had generations of Americans behind her. But that “Americanism is born in me,” (cf. Bradbury 254) could be what she really felt, and she got easily angry when reporters called her an expatriate, on the account of her spending most of her life in Paris. Back home after seven years abroad, Borges attempted at being as “Argentine as he could”, so he would copy “down phrases from a dictionary of Argentinisms” and “seed them into essays and poems” that he would reconsider publishing again. He admitted, forty years after, that he had “made the mistake of trying to be more Argentine than Argentines.” (Wilson 60)

If we want to understand this twisted nationalism vs the international iconicity the two writers eventually achieved, we may start from the 1920s, when both of them were abroad, on an overseas exile. Borges had got trapped for four years in a neutral Switzerland, in Geneva, because of an easy-going father, who had “brought his family with him to Europe for an eye operation in 1914” (Wilson 24) By that time Stein had been living, for more than a decade, in Paris, where she had chosen to move in 1903 and enjoy “being alone with English and (her)self” (Bradbury 250). She came to think of Paris as her home town, as the most suitable place for “those of us that were to create the twentieth century art and literature” (Bradbury 273) In 1969, Borges confessed that Geneva really felt like home, a place “he knew better than Buenos Aires” due to “its natural size” (Wilson 36). He later chose to die and be buried there, behaving in a manner similar to Stein’s, who had been interred in Père Lachaise Cemetery, in Paris, in 1946.

⁴ And with whom he surprisingly shares a poetics and, consequently, some distinctive stylistic features.

The two trajectories look as if parallel, from Americas to Europe, although with the final destinations in a slightly awkward opposition: from Allegheny to Paris, the *twin* city of London in the prewar period – at least that was how Ezra Pound saw the two outposts of what he believed was going to be an American Risorgimento, and Stein strongly committed to this view; and from Buenos Aires – the modern part of which, copying Paris or Madrid, was rejected by Borges in favor of its colonial/*criollo* side –, to Geneva, about which he once wrote that he had always recalled “with some loathing.” It was there where he “discovered his nostalgia for Buenos Aires” (Wilson 41), and from where, in his final years, he dismissed the official version of Argentinian history as fiction. (cf. Williamson 712)

Things were less complicated for Stein. She happened to be in the right place at the right/ripe time. “I was there to kill what was not dead, the nineteenth century which was not so sure of evolution and prayers” (as qtd in Bradbury 247) Unlike Edith Wharton, another Paris resident, she didn’t become a writer of the *belle époque*. She didn’t want to write “international fiction”, and follow into the steps of Henry James. In her *Autobiography of Alice B. Toklas*, she would cunningly reflect on her own poetics in the 3rd person narrator: “Gertrude Stein never corrects any detail of anybody’s writing, she sticks to general principles, the way of seeing what the writer chooses to see, and the relation between that vision and the way it gets down.” (qtd in Trogdon 18)

A true painter in prose (Bradbury 271), moving around/or being surrounded by painters, she challenged artists of many sorts and nationalities, among them Pablo Picasso, who started to paint her portrait in 1906. After having struggled for about ninety sittings to get the right effect, which in her opinion, eventually led him away from Harlequinism (Bradbury 262), Picasso managed to produce one of the iconic paintings of Cubism. According to Malcolm Bradbury’s extremely ironic rendering of the process, “Friends told Picasso Gertrude looked nothing like the painting: “She will,” he said, and she would” (ibid)

Later, in the 1920s, in Hemingway’s apartment “just off the place du Tertre”, when discussing over the draft of his first novel, she would dismiss redundancy, but not reworking: “There is a great deal of description in this, (...) and not particularly good description. Begin over and over again and concentrate ...” (in Trogdon 20) Strangely enough, or perhaps not, as the whole matter might have been just about a clash of poetics, her interlocutor remembered her, many years later, as acting exactly the opposite: “...she disliked the drudgery of revision and the obligation to make her writing intelligible, although she needed to have publication and official acceptance...” (Hemingway 20)

Sherwood Anderson had acknowledged her peculiar vision upon the act of writing when reading *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms* in 1913. He had found it vital “for the artist who happens to work with words as his material” (as qtd. in Bradbury 266) In the 1920s, while instructing the very young Hemingway, Stein warned him about the dangers of getting stuck in newspaper work, therefore not becoming, ever, capable to reach the

tangibility of words: “you will never see things, you will see only words and that will not do, that is of course if you intend to be a writer.” (in Trogon 20)

That Jorge Luis Borges intended to become a writer was something no one in his family was doubting by the time of their return to Argentina. Geneva was the place where he had had the revelation of the freedom of the sense through the work of Whitman. (cf. Wilson 38) And right after Switzerland, the years spent in Spain had marked his initiation into the literary life. He had befriended the young writers who were fighting for the “aesthetic Spanish version of Futurism and Cubism called *Ultraismo*.” (Wilson 42-43) Pledging his allegiance in a *manifesto* published in *Baleares* on 15 February 1921, Borges made a distinction between the passive aesthetics of the mirror and the active one of the prism. (cf. Williamson 138) Actually, the game of mirrors had begun.

For it didn't take him long to develop a different way of writing and to give up his *ultraísta* perspective. It is true that in the beginning he was the champion of the avant-garde group activities, an ideal of the literary life “brought back home with him from Madrid and Seville” (Wilson 58): but an ideal that matched the *porteño* life style specific to Buenos Aires and Montevideo, both cities with a history of European immigration. So, part of the European nostalgia he had inherited must have been founded on something he had already had but he had not been aware of. It seems that what he really needed was the European entrapment in order to make him forget that real life is abroad – which is exactly what the creator of the true mythology of the tango, Evarristo Carriego, believed when reading Dumas. (cf. Wilson 33)

Back home in Argentina, in between plastering posters of his avant-garde magazine, *Prisma*, on the walls, and scribbling his poems – for he never learnt to type (cf. Wilson 55) – Borges would stroll and chat, gradually rediscovering, with a weird kind of pleasure (cf. Williamson 162), his native city. Even his perception of modernity changed, as he wouldn't accept technology as a dominant of the poetic language, purporting to achieving accuracy and expressiveness. It was his bookish sensibility that finally led him to a way of writing based on ‘laconic metaphors’. (Wilson 56) In time, he would learn to avoid many other things – synonyms, Hispanicisms and Argentinisms, archaisms and neologisms, tradition and conventions, etc. –, in his constant effort to build a poetics of omission⁵.

3. Radical Poetics

Probably the most intriguing example of the Borges's poetics of omission is to be found in “Pierre Menard, Author of *Quixote*”. The main character, a writer himself, whose personal files have been examined by the narrator, claims to have composed “*the Quixote*”, not “*another Quixote*”. His intention was not to copy, but “to produce a number of pages which coincided – word for word and line for line – with those of Miguel de Cervantes” (Borges 37) It is, apparently and paradoxically, the perfect omission through reproducing a masterpiece. Nothing can be added, nothing can be changed,

⁵ It is in this poetics of omission that Borges and Hemingway do have a strange encounter.

nothing can be left out. Language exhausted. Once that stated, the gate is open to narrative games, up to the verge of the absurd, as where language stops, story begins: “Initially, Menard’s method was to be relatively simple: Learn Spanish, return to Catholicism, fight against the Moor or Turk, forget the history of Europe from 1602 to 1918 – *be* Miguel de Cervantes.” (ibid.)

In the afterword of his 1998 translation of some *Fictions* by the Argentinian writer, Andrew Hurley highlighted the way Borges used to prepare “the reader for what is to come stylistically as well as thematically” (Borges 163) There was strong determination from the writer accounting for his weighing every word and even “every mark of punctuation”. The result is a “quiet style” that would eventually implode, as in the case of the syntagm “without astonishment” – overlooked in the beginning of “The Circular Ruins”, “He examined his wounds and saw, without astonishment, that they had healed” (ibid) – but abashedly recalled in the end of the story, when the magician protagonist realizes that he is nothing but a dream, the creation of another magician.

The translator also underlines the difficulty of translating such texts, although its “sentences are almost invariably classical in their symmetry, in their balance” (Borges 164) Yet the choice of words is unsettling to the reader. Therefore translators are bound to use almost the same technique and realize with stupefaction that it had been already employed in the English speaking world by writers Borges greatly admired, such as Emerson or Thomas de Quincey. It is as if Borges was trying to instruct his would be translators, not only through his essays on the topic but also through his most elaborate texts. In this respect, Pierre Menard’s *Quixote* could be not just a version of Cervantes’s masterpiece, but also, due to being identical, the perfect translation, the idea of which, according to Borges, is of course *misguided*.

Translators might encounter *other* major difficulties when approaching Gertrude Stein’s

Tender Buttons, which the author herself described as her “first conscious struggle with the problem of correlating sight, sound and sense and eliminating rhythm” (as qtd by Diana Souhami, in Stein xii). If we subscribe to Diana Souhami’s statement that Stein’s prose is “incantatory” and pretend to listen to, and hear, the sample fragment, then we may come to the conclusion that the writer is far from getting rid of rhythm: “Suppose there is a pigeon. Suppose there is.” (ibid) Following “incantatory”, within the statement, is “repetitive”, which is also supportive of rhythm, but the next in line are “prolix and discursive”, and that makes the 2003⁶ critic and biographer to resonate with the poet Donald Evans, who had published the first edition in 1914 and had written in the promotion copy that: “The last shackle is struck from context and connotation, each unit of the sentence stands independent and has no commerce with its fellows. The effect produced on the first reading is something like terror.” (as qtd in Stein xiii)

Reality is dismantled and reconstructed through a subjective expression that ends up into “an assault on reason”, acknowledged as such by Souhami (ibid). We are invited

⁶ When this edition was published.

to give up on meaning, as “the author is undermining assertion, questioning (...) authority and stripping language of sense (...)” (ibid) The purpose of such endeavour is to highlight other qualities of language and to effectively turn writing into a celebration of it. And exhaustion, too. Nevertheless, Brian McHale doesn’t feel comfortable with other critics claiming that Stein’s *Tender Buttons* “cripples the world-projecting potential of language.” (McHale 149) and that she was not capable of building up “representations from minimal mimetic units”, as a result of her constructions being “freed of controlling syntax” (ibid) In the absence of such a control significance is gone.

But can we be sure about this when it comes to some superb, in my opinion, “dictionary definitions for Wonderland”? (Souhani, in Stein xii): “MORE. An elegant use of foliage and grace and a little piece of white cloth and oil” The tone ranging from “exhorting to conversational, questioning to marveling (...)” (id, in Stein xiii) is the sheer proof of how significance is built and enriched. There is rhythm and there is sense in “MALACHITE. The sudden spoon is the same in no size. The sudden spoon is the wound in decision.” Or “PEELED PENCIL CHOKE. Rub her coke.”

4. Instead of a conclusion

Stein’s readers in the second decade of the 20th century couldn’t make sense of these definitions. Sometimes puzzled, other times confused, the so-called critics took *Tender Buttons* for “marinated mushrooms”, “clitorises” (sic!), or “what the Germans call ‘Wort salad’, a style particularly cultivated by crazy people”⁷ and described her as “a literary cubist” (Souhani, in Stein xiv). Later critics, among them Wendy Steiner, denied her the Cubist dimension for, unlike her friends the painters, she made no point at all in her most famous experimental work. (cf. McHale 149). Stein must have been affected by the critical reception of the book, because in 1938, in *Picasso*, she insisted not only on her affiliation with the Spanish artist but also on their sharing a certain solitude: “I was alone at this time in understanding him. Perhaps because I was expressing the same thing in literature”.

Also in the 1930s, Pierre Drieu la Rochelle, the editor of *Nouvelle Revue Française*, visited Argentina and seemed to have been mesmerized after meeting Borges. It was at a time when Borges, a poet and essayist, was far from international recognition and fame on account of his stories. When he eventually got that, the literary establishment perceived him as a “disturbingly *other* writer” (Hurley, in Borges 162) and as if he had come from “another literary planet” (ibid) And although they carried him, actually he was brought to them and “paraded through England and the United States like one of those New World taken back bay Columbus” (Hurley 163), Borges remained a solitary – not exactly a recluse, but someone who knew that what he had to offer could be shared as if from one true individual to another:

“I do not have an aesthetics. Time has taught me a few tricks (...) using everyday words rather than shocking ones; inserting circumstantial details, which are now

⁷ At least Donald Evans, the editor, produced an almost technical comment.

demanded by my readers, into my stories; feigning a slight uncertainty, since even though reality is precise, memory is not; narrating events (this I learned from Kipling and Icelandic sagas) as though I did not fully understand them; remembering that tradition, conventions, the rules, are not an obligation, and that time will certainly repeal them – but such tricks (or habits) are most certainly not an aesthetics. Anyway, I do not believe in those formulations that people call an aesthetics. As a general rule, they are no more than useless abstractions; they vary from author to author and even from text to text, and can never be more than occasional stimuli or tools.” (in the 1969 foreword of *In Praise of Darkness*, as qtd by Wilson)

Works Consulted

- Barth, John: “The Literature of Exhaustion”, [1967], reproduced in *Postmodern Literary Theory: An Anthology*, ed. Niall Lucy, Oxford, Blackwell Publishers 2000, pp. 310-321
- Bradbury, Malcolm: *Dangerous Pilgrimages. Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*, Penguin Books, London 1995
- Hemingway, Ernest: *A Moveable Feast*, Penguin, UK 1973
- Hurley, Andrew: A Note on the Translation, in Borges, Jorge Luis: *Fictions*, Penguin, London 2000
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1994
- Souhani, Diana: Introduction, in Stein, Gertrude: *Three Lives & Tender Buttons*, Signet Classic, New York 2003
- Trogdon, Robert W. (ed.): *Ernest Hemingway. A Literary Reference*
- Wilson, Jason: *Jorge Luis Borges*, Reaktion Books Ltd, London 2006
- Williamson, Edwin: *Borges – o viață*, RAO, București 2005
- Ziegler, Heide: Introduction, *The End of Postmodernism: New Directions*, Stuttgart Seminar in Cultural Studies, M & P Verlag, Stuttgart 1993

L'IMAGINAIRE DE L'INCESTE DANS L'ŒUVRE DE DAVID CRONENBERG

Fabien DEMANGEOT¹

Abstract

Notre étude interrogera la manière dont le cinéaste David Cronenberg traite de la thématique de l'inceste dans plusieurs de ses films. Bien que ce tabou soit au centre d'œuvres telles que *Maps to the stars* ou *Faux-Semblants*, il possède aussi un sens symbolique et métaphorique considérable qu'il serait ennuyeux d'occulter. Nous verrons de quelle manière le réalisateur de *Vidéodrome* réussit à mêler l'intime au symbolique au sein d'une œuvre plus amoralisée qu'immorale.

Mots clés : *cinéma, inceste, tabou, imaginaire, psychanalyse, David Cronenberg.*

L'inceste fait partie intégrante du cinéma de David Cronenberg. Bien que ce tabou n'ait été transgressé que dans *Maps to the stars* (2014), il apparaît, de manière sous-jacente, dans de nombreux films du cinéaste. Qu'il s'agisse des troubles du petit Dennis vis-à-vis de sa mère dans *Spider* (2002), de la relation ambiguë entre Kirill et son père dans *Les Promesses de l'ombre* (2007) ou encore de la liaison entre Jung et sa patiente Sabina Spielrein dans *A dangerous method* (2011), l'inceste est un thème qui revient assez fréquemment dans l'œuvre cronenbergienne. Si dans le cas de ces trois films, le fantasme incestueux se construit autour d'une figure maternelle ou paternelle, dans *Maps to the stars* et *Faux-Semblants* (1988), il unit les membres d'une même fratrie. Bien que, comme nous le verrons par la suite, l'inceste, dans *Maps to the stars*, est avant tout un intertexte mythologique, il apparaît dans *Faux-Semblants* comme une nouvelle possibilité de fusionner avec soi-même. Pour Didier Roth-Bettoni, auteur de *L'homosexualité au cinéma*, le film de Cronenberg pose, à travers ses inséparables jumeaux gynécologues, la question de l'identité tout court, et de l'identité sexuelle notamment tant leur fusion a quelque chose d'incontestablement incestueux (Roth-Bettoni, 2007, p. 420). Les frères Mantle vivent ensemble, font le même métier et couchent avec les mêmes femmes. Ils se font passer l'un pour l'autre et ne cessent, tout au long du film, d'intervertir leurs personnalités. Si, au début, Beverly semble être sous la coupe d'Elliot, à la fin, c'est Elliot qui apparaît comme le plus faible et le plus fragile des deux. Ce jeu d'interversion atteint son paroxysme lorsque Beverly se réveille à côté du cadavre disséqué de son frère.

Se présentant, tout au long du film, comme des siamois qu'il faudrait séparer, les frères Mantle se replient sur eux-mêmes en accentuant leurs ressemblances physiques et en utilisant la même gestuelle. Cronenberg joue habilement avec la notion de trompe l'œil en faisant se confondre, au sein d'un même plan, les deux frères. Alors que le spectateur voit avancé, au premier plan, Beverly, il croit apercevoir, en arrière plan, ce qui apparaît comme son reflet dans un miroir or il s'agit d'Elliot qui, habillé de la même manière,

¹ Université de Bourgogne, demangeot.fabien@orange.fr

reproduit exactement les mêmes gestes que son frère. La profondeur de champ utilisé dans ce panoramique horizontal permet à l'illusion de fonctionner or ne faut-il pas voir, derrière cette manœuvre, une manière de figurer, sur le plan visuel, un fantasme de symbiose qui ne pourra se résoudre que dans la mort ?

Beverly et Elliott cherchent, au même titre que la petite créature à deux têtes d'*Existenz*, à former une entité bicéphale. L'affiche du film, également en trompe l'œil, joue de cette singularité ; les visages des frères Mantle se rejoignant pour créer, au centre de l'image, celui de Claire Niveau, la maîtresse de Beverly. Tout au long du film, la jeune femme cherche à séparer les deux jumeaux. Bien qu'elle ne puisse enfanter, elle apparaît, lors d'une scène onirique, comme une nouvelle mère, celle qui sépare, avec ses dents, les siamois. Le lien incestueux entre les deux frères transparait à travers les rapports intimes qu'ils entretiennent avec cette femme. Claire est le trait d'union entre les deux hommes et permet, comme leurs autres conquêtes, d'assouvir indirectement un fantasme d'inceste homosexuel. Si Beverly et Elliott se font passer l'un pour l'autre afin de coucher avec les mêmes femmes, il leur arrive aussi de partager leur intimité avec une seule femme. Dans l'une des scènes les plus troublantes du film, Elliott invite son frère Beverly à danser avec lui et Carrie, une jeune femme qui semble être une prostituée. Carrie se trouve placée entre les deux hommes, à l'image de Claire sur l'affiche du film. Elliott profite de cette danse à trois pour caresser, par l'entremise de la main de Carrie, le dos de son frère. Filmé en gros plans, le visage de Carrie se crispe, visiblement excitée par ce qui apparaît comme des préliminaires d'un genre particulier. Elliott, contrairement à Beverly que l'on ne voit que de dos, est filmé de face en légère contre-plongée. À cet instant du film, c'est sa supériorité sexuelle et son emprise sur Beverly qui est au centre de la représentation. Mais Cronenberg déjoue les horizons d'attentes du spectateur. Il n'y aura ni scène à caractère sexuel ni ellipse narrative laissant augurer un possible coït entre les trois personnages. Ce début d'étreinte a créé le trouble dans l'esprit de Beverly qui, en s'éloignant du couple, refuse toute possibilité de triolisme. Seules les deux jumelles escortes girls ramenées, le temps d'une soirée, par Elliott trouvent leur place au sein du couple formé par les deux hommes. Les doubles ne peuvent s'unir qu'à d'autres doubles afin de préserver leur propre unité. Parce qu'ils ne font qu'un, Beverly et Elliott ne peuvent s'unir à une autre personne. Claire, tout comme Carrie lors de la scène du slow, menace leur équilibre. C'est d'ailleurs pour cette raison que Beverly cherche, peu à peu, à se défaire de son emprise. C'est un inceste symbolique que le cinéaste met donc en scène ici. Contrairement aux acteurs X qui pratiquent le *twincest* (inceste entre jumeaux) dans le porno gay, les frères Mantle n'auront jamais de rapports sexuels entre eux. Selon Reynold Humphries, auteur de l'article « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg », c'est à travers cette relation incestueuse impossible que le film de Cronenberg met en scène le Réel lacanien :

[...] D'autre part, cette jouissance est à prendre également dans le sens lacanien où le sujet donne libre cours à son désir, lequel désir ne reconnaît aucune entrave dans la recherche de satisfaction immédiate. Cette jouissance est intolérable, car elle transgresse

l'interdit de l'inceste. Elle est donc inaccessible à la symbolisation, mais ses effets se font ressentir chez le sujet jusqu'au point où elle est déterminante. Les frères ne peuvent n'y accéder n'y renoncer, ce qui impose l'incontournable retour aux sources : au corps maternel et donc à la mort. De ce point de vue le film met magistralement en scène le Réel lacanien. (Humphries, 1996).

Pour Lacan, le réel est différent de la réalité. Opposé à la réalité, il ne se définit que par rapport au symbolique et à l'imaginaire. Ne pouvant complètement être symbolisé par la parole ou l'écriture, il ne cesse de ne pas s'écrire. Avec *Faux-Semblants*, Cronenberg fait de l'inceste une dimension de ce Réel qui ne peut être confondu avec la réalité. Beverly et Elliot veulent retourner dans le ventre maternel, retrouver cet état pré-natal où leurs deux corps n'en formaient qu'un et où la question de la différenciation et de l'identité ne se posait pas encore. La volonté de synchronisation des deux frères est symptomatique d'une autre forme de désir incestueux. En voulant réintégrer le corps de leur mère, Beverly et Elliot accomplissent une sorte de rite de passage inversé que Wolfgang Lederer désignait sous l'appellation d'inceste ouroborique. Dans *La peur des femmes ou gynophobia*, le psychanalyste autrichien oppose l'inceste ouroborique à toutes les autres formes d'inceste existantes. Il s'agit ici d'un fantasme de mort et non d'un désir érotique moralement répréhensible :

L'inceste ouroborique est la façon de pénétrer dans la mère, de s'unir avec elle, mais rien à voir avec les autres formes d'inceste. Dans l'inceste ouroborique, il ne s'agit pas de plaisir et d'amour actifs ; c'est un plus désir d'être dissout et absorbé (Lederer, 1970 , p. 235).

L'auto-infantilisation progressive des frères Mantle est renforcé par le traitement visuel de l'espace. Si leur appartement, d'une grande froideur architecturale, est au début du film, parfaitement ordonné, il devient, au fur et à mesure de leur régression au stade utérin, un véritable taudis. D'une saleté repoussante, engorgé de papiers et de boîtes de conserves, l'appartement des frères Mantle, aux teintes grisâtres dominantes, ne perd pas, pour autant, son aspect de bloc opératoire. À la fin du film, Beverly dissèque d'ailleurs Elliott dans une pièce qui ressemble en tout point à un cabinet médical. Librement adapté du roman *Twins* de Barry Wood et de Jack Geasland lui même inspiré de l'histoire vraie des frères Marcus, deux jumeaux gynécologues qui se sont suicidés, à quelques jours d'intervalle, en ingurgitant des barbituriques , *Faux-Semblant* intègre à la composante incestueuse de son récit le thème du narcissisme. Si les frères Mantle rêvent de fusionner ensemble en retournant à l'intérieur du ventre maternel, c'est parce qu'ils refusent toute forme d'altérité. L'autre est celui qui, à l'image du personnage de Claire Niveau, vient perturber un équilibre trop parfait. Beverly et Elliot se considèrent comme de brillants gynécologues, comme les meilleurs de leur discipline. Leur fascination pour le sexe féminin renvoie à ce désir d'inceste ouroborique vu précédemment. Les frères Mantle ne vivent qu'à travers l'image qu'ils ne cessent de se renvoyer l'un à l'autre. Partager les mêmes compagnes est une façon pour eux de préserver ce fantasme d'unité sur lequel toute leur existence semble être régie. Il ne semble pas anodin que le titre original du film *Dead Ringers* fasse allusion à ce besoin vitale d'être le même que l'autre. Les frères Mantle cherchent à transgresser les lois de la nature en voulant unir, dans un idéal de fusion, leurs deux corps.

À la fin du film, Beverly, probablement mort, est allongé sur les genoux d'Elliot. Cronenberg représente ici une piété qui n'est pas sans évoquer celle entrevue dans *Cris et*

chuchotements d'Ingmar Bergman. Si, chez le cinéaste suédois, la servante et sa maîtresse sont encore vivantes, l'amour qu'elles se portent, d'une pureté empreinte de mysticisme, semble presque aussi fort que la passion destructrice qui unit les deux jumeaux du film de Cronenberg. De plus, le climat saphique et incestueux dans lequel baigne l'œuvre de Bergman entre en correspondance avec l'homosexualité sous-entendue des frères Mantle. Avec *Faux-Semblants*, Cronenberg, comme Bergman en son temps, pervertit l'imagerie religieuse traditionnelle. Ce n'est plus Marie qui tient dans ses bras son fils mort mais Beverly Mantle qui s'allonge sur les genoux de son frère décédé. L'amour fraternel, mais aussi et surtout narcissique, a supplanté ici l'amour maternel. Si la mère, jamais représentée à l'écran, est au centre du fantasme de réintégration des frères Mantle, son rôle n'excède pas celui d'une simple matrice. Comme Elliot et Beverly, Agatha et Benjie, les frères et sœurs de *Maps to the stars*, ne pourront s'unir que dans la mort. Leur histoire d'amour tragique, qui rappelle certains mythes antiques, traite de la thématique de l'inceste d'une manière beaucoup plus explicite que *Faux-Semblants*. Il renvoie notamment à l'histoire de Bycis qui, comme l'a soulignée Pierre Grimal, dans son *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, aborde les thématiques de l'inceste entre frères et sœurs et entre jumeaux :

Elle avait un frère jumeau, appelé Caumos, qu'elle aima d'une passion coupable. Rempli d'horreur pour sa sœur, Caumos s'enfuit de Milet, sa patrie, et alla fonder la ville de Caumos en Caris. Byblis, saisie de douleur, devient folle, et erre à travers toute l'Asie Mineure. Au moment, où elle va se précipiter du haut d'un rocher, où elle va se précipiter du haut d'un rocher, et ainsi finir ses jours et sa peine, les Nymphes qui ont pitié d'elle, la transforment en une source intarissable comme les larmes de la jeune fille (Grimal, 1999, p. 69).

L'attachement de Bycis pour son jumeau renvoie à la relation entre les frères Mantle mais aussi à l'amour, au départ unidimensionnel, qu'Agatha porte à Benjie. Le rejet de Caumos entre en relation avec les angoisses de Benjie qui craint, dans la première partie du film, que sa sœur revienne à Hollywood pour lui faire du mal. *Maps to the stars* est le seul film de Cronenberg qui traite implicitement d'inceste. Le cinéaste se montre ici transgressif dans la mesure où sa condamnation de l'inceste est scientifique et non éthique. Loin de toute morale judéo-chrétienne, le cinéaste rejoint les propos de l'écrivain Bertrand d'Astorg, qui dans son ouvrage *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, démontre que l'inceste n'est pas forcément synonyme de barbarie :

Cela dit, à une époque où la connaissance des civilisations antiques où exotiques progresse à pas de géants, il est naturel de s'interroger sur certains « égarements » de certaines « barbaries ». Par exemple, l'union du frère et de la sœur : elle est reconnue chez les Parsis, adeptes de Zoroastre, impérative en Égypte comme devoir de sa fonction pour l'aîné (e) de la dynastie pharaonique. Les Parsis raffinés, les Égyptiens royaux, s'agit-il là de peuples, de familles barbares ? Étrange (d'Astorg, 1990, p. 65).

Dans *Maps to the stars*, la relation amoureuse entre Agatha et Benjie est empreinte d'une certaine pureté. Les deux jeunes gens, qui n'auront jamais de rapports sexuels ensemble, échangeront les alliances de leurs parents, eux-mêmes frères et sœurs incestueux, avant de se donner la mort. On peut voir, dans cette scène de suicide très romantique, une reprise de l'histoire de Roméo et Juliette. Les paroles d'Agatha : « Par cet anneau, tu m'aies consacré et tu deviens mon mari » confère un caractère sacré à ce

simulacre de mariage qui ne fait que redoubler le jeu auquel s'étaient adonnés les deux enfants, quelques années auparavant. Agatha, à cette époque, avait mis le feu à la demeure familiale afin de s'unir dans la mort avec son frère. Si la jeune fille, partiellement brûlée, a gardé des stigmates de cet incident volontaire, Benjie, bien trop jeune au moment des faits, a oublié tout ce qui s'était passé. La scène du suicide des deux amants, qui récitent le poème « Liberté » d'Eluard, après avoir ingurgité des médicaments, est filmée en plongée totale. Écrasés par le décor, Agatha et Benjie finissent par se confondre avec les étoiles en surimpression, sur fond bleu, qui ouvraient le générique du film.

Si les étoiles du titre renvoient aux stars hollywoodiennes, elles ont aussi un sens beaucoup plus mythologique. La cosmogonie est l'ensemble des récits mythiques cherchant à expliquer l'origine et l'évolution de l'univers. Selon un célèbre mythe cosmogonique grec, c'est le Chaos qui a engendré Gaïa, la terre qui, seule, a enfanté Ouranos, le ciel couronné d'étoiles. Cronenberg, en utilisant le double sens du mot *star*, a créé sa propre cosmogonie hollywoodienne. Les personnages de *Maps to the stars*, tels les dieux et héros de la mythologie gréco-romaine, sont victimes du *Fatum*. Ainsi, Sanford et Christina, les frères et sœurs incestueux, condamnent leur progéniture à reproduire les mêmes erreurs qu'eux. L'inceste se transmet donc d'une génération à l'autre même si, contrairement à Agatha et Benjie, Sanford et Christina ne savaient pas, au moment de leur mariage, qu'ils étaient frères et sœurs. Si tels Œdipe et Jocaste, les deux personnages ne peuvent être considérés comme coupables de leurs actes, leur faute, à l'image des virus de *Frissons* et de *Rage*, est contaminante. Ainsi, Agatha et Benjie se présentent comme de nouveaux Antigone, Étéocle et Polynice. Ces trois jeunes gens, fruits de l'inceste d'Œdipe et de Jocaste étaient appelés à connaître un destin tout aussi tragique que celui de leurs parents. Agatha et Benjie, bien qu'ils ne se soient pas entretués comme Étéocle et Polynice, se sont rendus coupables de crimes graves. Si Benjie a failli tuer le petit garçon qui partageait avec lui l'affiche du film *Baby-sitter 2*, Agatha a assassiné Havana en la frappant avec l'un de ses trophées, un *Genie Guide* que Cronenberg avait d'ailleurs gagné à l'époque de *Spider*. Hantés par des spectres, dont celui de la petite fille malade que Benjie avait rencontré au début du film, les frères et sœurs de *Maps to the stars*, tels Antigone, Étéocle et Polynice, ne peuvent échapper à la terrible fatalité qui pèse sur eux. Cronenberg, en reprenant la structure des mythes gréco-romains, condamne l'inceste sur le plan génétique. La consanguinité est une source de dégénérescence et c'est, sans doute, pour cette raison que, comme l'a souligné Freud, dans *Totem et Tabous*, même les peuples, en apparence, les plus sauvages et cruels, ont toujours prohibé l'inceste :

De ces cannibales pauvres et nus, nous nous attendrons certainement pas à ce que, dans leur vie sexuée, ils soient moraux, au sens où nous l'entendons, qu'ils aient imposé à leurs pulsions sexuelles un haut degré de limitation. Et pourtant nous apprenons qu'ils se sont donnés pour but, avec le soin le plus minutieux et la rigueur la plus méticuleuse, la prévention des relations sexuelles incestueuses. L'ensemble de leur organisation sociale semble même servir ce dessein, ou avoir été mis en relation avec la possibilité d'y parvenir (Freud, 1979, p.10).

Les tares psychologiques de Benjie et Agatha sont les conséquences de leur consanguinité. Les accouplements incestueux de Sanford et de Christina sont présentés, au même titre que les expérimentations des savants fous de *Stereo* ou de *Frissons*, comme un crime envers les lois de la nature. L'expiation se fera ici par le feu comme l'atteste l'image de Christina, consumée par les flammes, devant sa piscine. Cette mort mystérieuse entraînera le mutisme de Sanford qui, à la fin du film, couché sur un transat, devant sa piscine, laissera Benjie lui prendre son anneau. Le corps de Christina, à ce moment là, a totalement disparu. Bien que tombé dans la piscine, il semble s'être entièrement dissout dans l'eau. Le corps de la jeune femme a perdu toute matérialité. Il est devenu invisible à l'image de cet inceste trop longtemps caché. Cronenberg filme un espace vide, une maison et un jardin à l'architecture froide qui ne sont pas sans rappeler l'appartement des frères Mantle dans *Faux-Semblants*. En quelques plans très courts, précédents la découverte du corps de Christina par Sanford, Cronenberg nous présente un univers clos sur lui-même, métaphore d'un système hollywoodien fermé où la famille compte moins que le succès et l'argent. La destruction du microcosme familial est surlignée par cette volonté de montrer, à travers la pureté factice d'un espace blanc immaculé, l'impossibilité de faire table rase du passé. Le péché fait partie intégrante de la vie de la famille Weiss et rien ne pourra, excepté la mort, les délivrer de son emprise. Tout comme Tom qui, dans *A History of violence*, reniait jusqu'à son nom, les Weiss sont partis à Hollywood pour refaire leur vie. Rattrapé par le passé, ils n'ont pas eu d'autre choix que d'accepter leur sort, à l'image de Sanford, témoin impuissant de l'immolation de sa femme. Si l'on interprète ce passage, d'un point de vue symbolique, on peut voir dans cette scène de purification par le feu, une image du pardon divin. Christina aurait sauvé son âme, contrairement à son mari, qui s'est toujours refusé à affronter son passé. Alors que Christina cherche à protéger Agatha, Sanford se montre d'une violence et d'une brutalité redoutable. Le thérapeute de stars rejette cette fille incestueuse et contaminante. Pour lui, Agatha risque de détruire le modèle familial qu'il a lui-même bâti en révélant au grand public la triste et sordide réalité. Le père modèle, véritable incarnation de l'"*American Way of life*" est prêt à éliminer cette fille qu'il juge nuisible. L'infanticide semble être le seul moyen, pour Sanford, de préserver un semblant d'équilibre familial. L'inceste, dans *Maps to the stars*, apparaît comme un virus que l'on se transmet de génération en génération. Comme les excroissances dermiques de Nola, qui, à la fin de *Chromosome III*, finissent par apparaître sur le bras de sa fille, la chaîne incestueuse de *Maps to the stars* ne peut être rompue que par la mort. Mais le suicide des deux enfants n'y changera rien puisque l'inceste familial n'est, pour le cinéaste, qu'un prétexte pour traiter d'une toute autre forme d'inceste, un inceste auquel rien, ne semble-t-il, ne pourra jamais mettre fin. Dans un entretien avec Serge Grünberg, pour le dossier de presse de *Maps to the stars*, Cronenberg revient sur ce nouvel inceste qu'il n'impute plus directement à la famille :

C'est un type d'inceste assez spécial. On connaît mieux les relations père fille, ou mère fils. Le monde du cinéma est incestueux en ce qu'il est très limité, même si sa diffusion est mondiale. C'est un tout petit groupe de gens qui ne cessent de se rencontrer, dans les mêmes

restaurants, les mêmes quartiers, ou dans les festivals, par exemple. Tout le monde a les mêmes problèmes, les mêmes discussions, les mêmes centres d'intérêt. Et Hollywood est une communauté incroyablement petite. Donc l'inceste est dans le business, la sensibilité et la créativité. Les résultats tendent à confirmer la nature dangereuse de l'inceste telle qu'un généticien pourrait la définir : prenez les grands studios hollywoodiens, les films qu'ils produisent semblent être le fruit d'une union incestueuse. Ils sont un peu attardés et difformes. Ils ne sont pas sains. Dans *MAPS TO THE STARS*, c'est un drame familial, mais dans une famille bien définie qui, d'une certaine façon, est la famille hollywoodienne (Cronenberg, 2014, p.4).

À travers la famille Weiss, mais aussi le cas du personnage d'Havana Grand, sur lequel nous reviendrons par la suite, Cronenberg critique une industrie défectueuse qui ne cesse de produire inlassablement le même type de films. La suite de *Baby-sitter* dans laquelle joue le jeune Benjie évoque ces séries de films pour enfants médiocres qui n'ont d'autre ambition que celle de faire le maximum d'argent. Cronenberg rejoint ici les interrogations de Walther Benjamin qui dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, montrait que le goût du public, en ce qui concerne l'art, n'a jamais été du côté de la nouveauté :

En effet, plus l'importance sociale d'un art décline, plus on assiste dans le public à une dissociation entre l'esprit critique et la disposition à la jouissance, comme on peut aisément l'observer en ce qui concerne la peinture. L'on apprécie fortement, sans le critiquer ce qui est conventionnel, tandis que l'on juge avec répugnance ce qui est véritablement nouveau (Benjamin, 2012, p. 47).

Dans cette industrie sclérosée de l'intérieur, un adolescent de treize ans comme Benjie apparaît déjà comme dépassé. Toxicomane dont la carrière est sur le déclin, le jeune garçon évoque des figures d'ex- enfants stars tels que Macaulay Culkin, Lindsay Lohan ou encore Drew Barrymore. Irascible et autodestructeur, le jeune garçon n'a plus aucun contrôle sur ses actes. En s'amusant avec une arme qu'il vient préalablement de décharger, l'adolescent tire sur le chien de l'un de ses amis. Or, si le spectateur voit Benjie décharger son pistolet, la mort de l'animal, sur lequel il faisait semblant de tirer, nous fait douter de la véracité des faits qui nous sont présentés. C'est le point de vue du personnage que Cronenberg met en scène ici. Bien que le cinéaste ne filme que le jeune garçon, en légère contre-plongée et le bras tendu au premier plan, au moment de l'assassinat du chien, il confère, à cette scène, dans laquelle tous les personnages sont sous l'emprise de la drogue, un aspect quasi-irréel qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère onirique de *Cosmopolis*, son précédent film. Benjie, à l'image du héros de *Cosmopolis* incarné par Robert Pattinson, est conditionné par un système qui n'a cessé de le déshumaniser. L'adolescent est le fruit d'un double inceste, celui de ses parents mais aussi celui de l'industrie hollywoodienne pour laquelle il n'est qu'un pion interchangeable condamné à jouer dans le même type de films avant de disparaître des écrans. Benjie, selon Serge Grünberg, est réduit à son seul statut d'icône. Il ne peut être détaché des personnages qu'ils interprète :

Il y a aussi cette façon qu'ont les acteurs d'Hollywood de devenir de pures images, des produits : ce gosse de 13 ans qui est tellement conscient de ce qu'il représente commercialement... Il y a quelque chose de profondément malsain dans ce rapport qu'ils ont

au pouvoir ; comme les pharaons, ils ont imposé leur propre image et décidé d'avoir recours à l'inceste (Grünberg, 2014, p. 5).

Pour le critique, spécialiste du cinéma cronenbergien, les relations familiales incestueuses de *Maps to the stars* ne font que dédoubler la thématique du culte de la personnalité propre aux stars hollywoodiennes. Cronenberg, en réponse à Grünberg, voit même dans la référence à l'Égypte, la métaphore d'un désir d'immortalité :

C'est intéressant que vous mentionniez l'Égypte ; les pharaons voulaient devenir des dieux, des immortels, en dissociant la réalité corporelle de leur être. Lorsque Benjie a ce rendez-vous avec ses producteurs, on a le sentiment qu'ils aimeraient qu'il n'ait pas à exister réellement. Il leur pose trop de problèmes avec ses écarts, la drogue, etc. Ils préféreraient de loin posséder une star Benjie qui n'ait aucun rapport avec l'adolescent vivant. Et nous savons que la technologie nous offre presque cette possibilité. On fait revivre Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, on pourrait refaire un film avec leurs avatars. Marilyn ne serait pas en retard pour le tournage... Beaucoup de gens préféreraient cela. Le désir d'immortalité est toujours très puissant : James Dean, Elvis et sa musique... C'est un phénomène religieux en tant que tel : l'image se sépare peu à peu du corps. Le corps est mortel, mais les images des stars ne le sont pas (Cronenberg, 2014, p. 5).

Si le désir d'immortalité des pharaons peut être mis en relation avec celui des vedettes de cinéma, la question de la reprise du même, notamment à travers l'exemple du personnage d'Havana Grand, interprétée par Julianne Moore, est au centre du film de Cronenberg. Havana, actrice vieillissante, cherche à reprendre le rôle tenu par sa défunte mère qui apparaît en fantôme, à plusieurs reprises dans le film, sous les traits de la jeune Sarah Gadon. L'immortelle beauté et fraîcheur de cette idole morte bien trop tôt s'oppose au décharnement progressive d'Havana qui cherche par tous les moyens à être considérée comme une grande actrice. Si le *remake* dans lequel veut tourner Havana, à l'image des films de Benjie, est le fruit de relations cinématographiques incestueuses, il est dédoublé par une forme d'inceste bien plus prosaïque, celle qui unit Havana à sa mère. Havana Segrand dit avoir été abusée par sa mère durant son enfance. L'actrice, qui vit dans l'ombre d'une mère iconique, a littéralement vendu son traumatisme aux médias. On la voit d'ailleurs, par écran interposé, être interviewé par une journaliste à propos des abus qu'elle a subis par le passé. Clarissa Tagart, sorte de Marilyn Monroe fantasmée, continue de hanter sa fille en lui rappelant, par son éternelle jeunesse, qu'elle ne pourra jamais prétendre à la même carrière. Les rôles se trouvent alors inversées puisque c'est la mère fantomatique qui apparaît comme la jeune fille jalouée alors qu'Havana, qui montre un vrai visage de despote avec son assistante Agatha, incarne une figure de marâtre semblable à celle d'Yvonne dans *Spider*. Hystérique, allant jusqu'à se réjouir de la mort de l'enfant de sa rivale, le personnage perd néanmoins ce caractère excessif à chaque apparition de sa mère.

La première scène de confrontation entre Havana et le fantôme de Clarissa distille d'ailleurs un certain trouble. Havana, en pleurs et visiblement terrorisée, voit sa mère, tout de blanc vêtue, sortir de sa baignoire. La jeune femme, très agressive, dit qu'il est ridicule qu'Havana reprenne son rôle. Elle trouve sa fille vieille et dégoûtante contrairement à elle

qui, à l'époque, était jeune et belle. La blondeur virginale de Sarah Gadon, l'interprète de Clarissa vue préalablement dans *Cosmopolis*, s'oppose au visage ridée et grimaçant de Julianne Moore. La scène de confrontation, filmée en champ-contrechamp, met en valeur la beauté de Clarissa qui prend de plus en plus de place dans l'espace alors qu'Havana, défiguré par ses pleurs, se recroqueville progressivement. Filmée en légère contre plongée quand elle sort de la baignoire pour s'avancer au plus près de l'écran, Clarissa est l'incarnation de la plus profonde angoisse d'Havana : celle de vieillir dans l'ombre d'une mère éternellement jeune. En voulant reprendre le rôle qui a valu à sa mère une nomination aux Oscars, Havana perpétue cette relation incestueuse par delà la mort. Dans une autre scène d'hallucination, on la voit caresser, sous les yeux de son amant, le corps nu d'une femme qui disparaît pour laisser place à celui de Clarissa. La jeune mère incestueuse serre contre elle sa fille, désormais quinquagénaire, en lui rappelant qu'elle était une jolie petite fille. Havana, paniquée, quittera la chambre avant de faire comprendre à son amant que les femmes ne l'attirent pas. Havana ne peut avoir de relations intimes avec d'autres femmes que sa mère. L'expérience traumatique qu'elle a vécue, durant son enfance, l'empêche de se livrer aux plaisirs saphiques. Cronenberg met en scène un inceste mère-fille, ce qui est assez rare au cinéma si l'on excepte le cas récent de *Precious* de Lee Daniels qui raconte le calvaire enduré par une adolescente afro-américaine obèse abusée par ses deux parents. Ce tabou, au centre de *Maps to the stars*, est, pour reprendre les propos tenus par Yves-Hiram Haesevoets, dans son ouvrage *L'enfant victime d'inceste : De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, souvent enfoui dans des secrets de famille (Haesevoets, 2015, p. 35).

Havana, contrairement au personnage de Sanford, son thérapeute comportementaliste, ne veut rien cacher à son public. En faisant part des sévices qu'elle a subies enfant, elle cherche une forme de reconnaissance que son métier d'actrice ne lui a pas encore permis d'accéder.

Cronenberg se montre ici particulièrement transgressif puisqu'il fait de l'inceste le moteur de la quête de notoriété de son personnage principal. Havana n'existerait pas autant si sa mère n'avait pas abusé d'elle. Elle ne serait qu'une actrice lambda appelée à disparaître comme beaucoup d'autres. Pour Benjie et ses amis, Havana n'est qu'une vieille qu'on baise par charité. Elle n'est pas respectée ni respectable contrairement à Clarissa qui, malgré les abus qu'elle a fait subir à sa fille, garde son statut de star immortelle. En tournant dans le *remake* du film qui a fait de sa mère une grande vedette, Havana cherche à renaître de ces cendres or, comme a pu le démontrer Christophe Génin, dans son ouvrage *Imageset esthétique*, il est assez rare qu'un *remake* connaisse le même succès que le film qu'il reprend. C'est un genre, souvent méprisé, qui a produit un grand nombre de mauvais films :

C'est une forme à laquelle les critiques et les théoriciens du cinéma s'intéressent peu. Sauf quand ils y sont confrontés par l'actualité, quand par exemple Gus Van Sant refait en 1998 plan par plan *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock. Dans ce cas, la question que se pose un critique de cinéma est la suivante : est-ce qu'un *remake* apporte du qualitatif à la version originale ? C'est par les arts plastiques que le *remake* apporte du qualitatif à la version

originale ? C'est par les arts plastiques que le remake reprend une connotation positive, qui reste très polémique pour des critiques de cinéma (Génin, 2007, p.137).

Le *remake* fait partie de ces relations cinématographiques incestueuses que le cinéaste évoquait dans son *interview* avec Serge Grünberg. Or Cronenberg a lui-même tourné un remake, *La Mouche*, reprise du film *La Mouche noire* de Kurt Neumann, datant de 1958. Seulement le *remake* de Cronenberg n'est pas un *remake* à proprement parler. S'il reprend l'histoire de la mouche et du téléporteur, toute sa narration suit un fil conducteur totalement différent. Chez Neumann, la tête de la mouche est greffé sur le corps du savant dont la tête est greffé sur le corps de la mouche alors que, chez Cronenberg, l'ADN des deux à fusionner pour donner vie à Brundlefly Cronenberg est un auteur à part entière et, pour lui, l'exercice du *remake* ne peut s'apparenter à de la simple copie. Le cinéaste a su intégrer le système hollywoodien sans se trahir. Il n'a pas, contrairement à d'autres, perdu sa singularité. Pour Serge Grünberg, Cronenberg, avec *La Mouche*, a su détourner un scénario de science-fiction très convenu en un huis-clos angoissant où deux amants sont confrontés à la décrépitude et à la mort (Grünberg, 2000, p. 88).

Le *remake* évoqué dans *Maps to the stars* n'a probablement pas la vocation artistique de *La Mouche*. C'est un film doublement incestueux dans la mesure où l'actrice principale est la fille de la vedette de l'œuvre précédente. L'inceste métaphorique de *Maps to the stars* permet à Cronenberg de se livrer une véritable diatribe à l'encontre des studios hollywoodiens. En mettant en parallèle dégénérescence génétique, à travers l'exemple des enfants Weiss, et dégénérescence artistique, Cronenberg, moraliste mais jamais moralisateur, condamne une vision du cinéma dans laquelle il ne se retrouve plus. Ce n'est pas tant l'inceste qui est condamné, dans ce film, que la reproduction incestueuse.

Dans *A dangerous method*, le fantasme incestueux permet au personnage de Sabina Spielrein d'assumer ses penchants masochistes. Il révèle la jeune femme à une forme de sexualité salvatrice. Au début du film, Sabina souffre d'hystérie. En thérapie avec Jung, elle avoue avoir toujours pris beaucoup de plaisir à être battue et humiliée par son père. En voyant son psychanalyste frappé son manteau avec une canne, Sabina se sentira même défaillir. C'est la simple idée d'être battue qui devient, pour elle, facteur de trouble et d'excitation. Pour reprendre les propos tenus par Judith Butler, dans son ouvrage *Défaire le genre*, nous pouvons affirmer que le trauma de l'inceste (à l'état de fantasme dans le film de Cronenberg) représente à la fois une contrainte brutale imposée au corps de l'enfant et une incitation à l'exploitation du désir de l'enfant (Butler, 2006, p. 179). L'étreinte charnelle incestueuse a laissé place ici au plaisir d'être battu et humilié. Or, comme a pu le démontrer Claude Crépault, dans son ouvrage *Les fantasmes, l'érotisme et la sexualité*, pour la fillette, être battue signifie être aimée et être désirée par le père (Crépault, 2011, p. 66). Pour Freud, ce fantasme, trop menaçant, en raison de sa composante incestueuse, demeure généralement inconscient. Dans *A dangerous method*, Sabina prend conscience de la nature de son désir en utilisant Jung, son psychanalyste et amant, comme substitut paternel. Battue à coup de ceinturons et déflorer par ce nouveau père, Sabina Spielrein sublime, par le transfert, ses pulsions jugées immorales. Dans son article « Sabina Spielrein

entre Freud et Jung : Transgression dans les premiers temps de la psychanalyse », Madeleine Vermorel évoque l'incidence de la relation incestuelle de Sabina avec son père dans ses rapports avec Jung :

Le 7 mars 1909, Jung expose à Freud « un complexe qui le tient terriblement par les oreilles »- c'est l'affaire d'une patiente qui a fait un vilain scandale parce qu'on lui a refusé le plaisir de concevoir un enfant avec elle, un enfant qui se serait appelé Siegfried. Trois mois plus tard, il reconnaît qu'il s'agit de « la Spielreïn » à laquelle il avait gardé une reconnaissance particulière pour avoir été son cas psychanalytique d'apprentissage et lui avoir permis sa publication au Congrès de psychiatrie d'Amsterdam (1907) (Vemorel, 2009 , p.179).

Le terme "incestuel" est un néologisme créé par le psychanalyste et psychiatre Jean-Claude Ramier, en 1995, à l'occasion de la publication d'un ouvrage intitulé *L'inceste et l'incestuel*. L'incestuel correspond à une atmosphère familiale particulière qui n'aboutit pas nécessairement à un passage à l'acte sexuel, mais qui laisse chez les enfants qui en sont victimes une empreinte responsable d'un certain nombre de troubles psychiques ou sexuels de l'âge adulte. La notion d'incestuel peut convenir à de nombreux films du cinéaste que l'on songe à l'amour meurtrier de Dennis pour sa mère dans *Spider*, de l'emprise malsaine de Seymon sur son fils Kirill dans *Les Promesses de l'ombre* ou encore du désir d'infanticide de Nola dans *Chromosome III*. Pour Sabina, Jung est une sorte de substitut paternel grâce auquel elle peut résoudre son complexe d'Electre. Cette notion de complexe d'Electre est un concept théorique élaborée par Jung mais réfuté par Freud. S'intéressant plus particulièrement aux rapports entre père et fille, il le pendant féminin du complexe d'Œdipe. Cronenberg n'explore pas entièrement la complexité de cette relation incestuelle, laissant même en suspens certains faits importants tel que le désir, pour Sabina, d'avoir un enfant prénommé Siegfried avec Jung. Néanmoins, les deux personnages évoquent, lors d'un voyage en bateau, leur intérêt pour le mythe de Siegfried et l'opéra de Wagner. Pour Sabina, Siegfried est la preuve que quelque chose de beau, de pur et d'héroïque peut provenir d'un péché. Les parents de Siegfried, à l'image de Christina et Stafford dans *Maps to the stars*, étaient frères et sœurs. Leur union incestueuse a produit un être d'exception. L'inceste, chez Wagner, n'est condamné ni sur le plan moral ni sur le plan biologique. Selon Wagner ne voyait pas l'inceste comme quelque chose de contre nature mais comme naturel par opposition à la loi (Dahllaus, 1995, p. 95). Sabina, en voulant, dans la réalité, appeler Siegfried l'enfant de Jung, cherchait à sublimer ses propres fantasmes incestueux.

L'ombre de Wagner plane sur l'ensemble du film de Cronenberg. Lors d'une séance de thérapie collective, Jung et Sabina, qui de patiente est passée à assistante, notent les réactions de toute une assemblée de personnes à qui ils font écouter *La Walkyrie*. Une affiche de l'opéra de Wagner, que Cronenberg filme assez longuement en gros plan, se trouve, posé contre le mur, derrière Jung et Sabina. Le public de la salle ne semble éprouver aucune émotion à l'écoute de la musique de Wagner. Ces patients n'ont sans doute aucune idée de la portée symbolique d'une telle œuvre. Ils ne sont pas touchés, comme Sabina et Jung, par la pureté de l'amour incestueux qui unit les parents de

Siegfried. Mais Jung n'est pas un nouveau Siegmund. Considérant sa relation avec sa patiente comme un véritable inceste, il refusera d'être à la fois le père, le frère et l'amant. À la fin d'*A dangerous method*, le psychanalyste regrettera néanmoins de ne pas être le père de l'enfant que porte Sabina. Il lui avouera même avoir pris comme nouvelle maîtresse une étudiante qui lui ressemble. Jung n'a pu se défaire du lieu incestueux qui l'unissait à son ancienne patiente. Quant à Freud, prénommé lui aussi Sigmund (et de Siegmund à Sigmund il n'y a qu'une lettre...), il ne semble pas anodin que son intérêt pour la question de l'inceste soit au centre de *Totem et tabou*, l'une de ses œuvres majeures publiée en 1912. Si le psychanalyste n'a pas été victime d'inceste, il évoque, en 1887, dans l'une de ses lettres à Wilhelm Fliess, les abus sexuels dont auraient été victime son frère et ses sœurs.

Cronenberg n'aborde pas directement, dans son film, le rapport de Freud à la question de l'inceste bien qu'il laisse entendre que les troubles dont souffrent Sabina Spielrein sont liés à la relation perverse que celle-ci entretenait avec son père. Obligée de se mettre nue, à chaque fois qu'elle devait être battue, Sabina a fini par prendre plaisir à ce qu'elle considérait plus comme une étreinte sexuelle que comme une punition. Lors de l'une de ses séances avec Jung, la jeune femme racontera le plaisir qu'elle prenait à l'idée de se faire battre par son père, idée qui suffisait d'ailleurs à la rendre humide. La confession de Sabina est mise en scène avec un certain souci d'authenticité. Keira Knightley, au premier plan, est assise sur une chaise, alors que Jung, incarné par Michael Fassbender, se trouve au second plan, derrière elle. La patiente cherche à cacher son trouble à son psychanalyste mais son visage, que seul le spectateur est en mesure de voir à cet instant, trahit une excitation qu'elle n'est plus en mesure de dissimuler. La voix de la jeune femme devient tremblante et son corps se disloque alors progressivement. L'aveu de l'inceste (ou plutôt de l'incestuel) paternel permet à Sabina de mettre des mots sur ses propres fantasmes. Masochiste prenant plaisir à être humiliée, elle rejoint les personnages de Nicki Brand dans *Vidéodrome* (1982) et de Claire Niveau dans *Faux-Semblants*. Cronenberg, en refusant de condamner l'inceste sur le plan éthique, laisse entendre que toutes les sexualités ont le droit de s'épanouir. Il n'y a pas de morale.

Bibliographie

- Benjamin, W. (2012), *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Paris, Allia.
- Bulter, J. (2006), *Défaire le genre*, Paris, éd. Amsterdam.
- Crépault, C. (2011), *Les fantasmes, l'érotisme et la sexualité*, Paris, Odile Jacob.
- Cronenberg, D., Grünberg, S. (2014), Dossier de presse de *Maps to the stars*, en ligne.
- Cronenberg, D., Grünberg, S. (2000), *Entretiens avec David Cronenberg*. Paris, Cahiers du cinéma.
- Dalhaus, C. (1995), *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Paris, Mardaga.
- D'Astorg, B. (1990), *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1979), *Totem et Tabous*, Paris, PBP.

- Génin, C. (2007), *Imageset esthétique*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Grimal, P. (1999), *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF.
- Haesevoets, Y-H. (2015), *L'enfant victime d'inceste : De la séduction traumatique à la violence sexuelle*, Bruxelles, De Boeck.
- Humphries, R. (1996), « Un désir si funeste : sexualité et représentation chez David Cronenberg » in *Cycnos | Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain*, num.1, vol.13.
- Lederer, W. (1970), *La peur des femmes ou gynophobia*, Paris, Payot.
- Roth-Bettoni, D. (2007), *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine.
- Vermorel, M. (2009), Sabina Spielrein entre Freud et Jung : Transgression dans les premiers temps de la psychanalyse » in *Transgression*, pp.75-98.

Films de David Cronenberg cités dans l'article

- Stereo*, 1969
- [*Erissions*](#) (*Shivers* ou *The Parasite Murder*), 1975
- Videodrome*, 1983
- [*La Mouche*](#) (*The Fly*), 1986
- Faux-Semblants* (*Dead Ringers*), 1988
- Existenz*, 1999
- Spider*, 2002
- A History of violence*, 2005
- [*Les Promesses de l'ombre*](#) (*Eastern Promises*), 2007
- A dangerous method*, 2011
- Maps to the stars*, 2014

MARTIN AMIS AND POSTMODERNISM

Odeta Manuela BELEI¹

Abstract

Directly contradicting Kingsley Amis's more traditional beliefs and realistic presentations, Martin Amis evinced respect for the stylistic innovations usually attributed to modernism and postmodernism, returning glory to those writers his father excoriated. No other father-son tandem has produced a corpus as sizable and significant as that of Kingsley Amis and his son, Martin Amis. They have maintained not only a quality of writing but also a duration of productivity that other literary families simply have not matched.

Keywords: *Literary paternity, autobiography, aesthetic side, fiction, realism.*

“For the rest of us, the surprise comes from the recognition that one's father death is a beginning as much as a conclusion. We rebel against our fathers, we argue with them, we deliberately misunderstand them; we proceed from the firm assumption that their opinions must be wrong and their advice bad; we do everything in our power to assert our generational difference and our personal distinctness. Then, when our fathers die, we begin to see not only how alike we were but how well we understood each other all along. For a writer, this realization will sooner or later form itself into what Wordsworth called ‘a timely utterance.’”²

The first of many orphans from Amis's fiction appears in his second novel, *Dead Babies* (1975). His first name is Andy, and he gives himself his last name Adorno, “after the German Marxist philosopher whose death brought so much despondence to the commune in the summer of 1972, when Andy was a boy.”³ Amis is doing more here than only commemorating the death of a thinker. *Dead Babies* is about the violence and brutality that is unleashed produced by an age of social liberation. It is a functional counterpart to Theodor Adorno and Max Horkheimer's great work *Dialectic of Enlightenment* (1947), the first two sentences of which could serve as an epigraph for Amis's fiction: “in the most general sense of progressive thought, the Establishment has always aimed at liberating men from fear and establishing their sovereignty. Yet the fully enlightened earth radiates disaster triumphant.”⁴

Adorno is central to any of postmodernity, because he had an influence on the philosophical assumptions of postmodern thought. Well before Michel Foucault, Adorno and Horkheimer insisted that “power and knowledge are synonymous.” Their claim is that “Enlightenment is totalitarian” is the seed from which postmodern theory grew, informed as it is by a rejection of totalizing claims and a suspicion of the uses to which they are put.⁵ Martin Amis's discussion of the Nazi's “Final Solution” in his after word to

¹ Assistant Professor, PhD, “Aurel Vlaicu” University of Arad, belei.odeta@yahoo.com

² Powell, Neil. *Amis and Son Two Literary Generations*, Macmillan, 2008, p358

³ Amis, Martin. *Dead Babies*, London: Jonathan Cape, 1975, p 179

⁴ Diedrick, James. *Understanding Martin Amis*, 1995, p 17

⁵ *Ibid.*

Time's Arrow reflects this thinking: "The offence was unique, not in its cruelty, nor in its cowardice, but in its style—in its combination of the atavistic and the modern. It was, at once, reptilian and 'logistical'"⁶ rather than antithesis of Enlightenment ideas, the Holocaust represents one of its faces. Amis's fiction is called "postmodern" then, involves far more than stylistic analysis, and embodies his larger social outlook.

The aesthetic postmodernism can never be separated from political postmodernity. While the roots of the postmodern may be found in Enlightenment thinking, recent historical developments have definitively shaped the postmodern concerns of writers like Amis. Some theorists of postmodernity define the term this way exclusively. For Sven Birkerts, three historical conditions have been defined: the existence of the "actual and psychological" fact of the nuclear age and the possibility of human annihilation that has dominated power relations and political agendas since the Second World War; the cumulative effects of the Western world's shift from "industrial mechanization to informing processing"; and the saturation of western societies by electronic media, "particularly television".⁷

All these developments have dealt blows to the Enlightenment-inspired fiction of individual autonomy and this is another aspect of the postmodern condition. Writing about Philip Larkin's reputation, Amis notes that "Larkin the man is separated from us, historically, by changes in the self. For his generation, you were what you were, and that was that. It made you answerable and adamant. My father has this quality. I don't any of us do. There are too many forces at work on us."⁸

Brian McHale has argued that the historical shift from modernism to postmodernism can be theorized as an alteration in moral imperatives. In his formulation, borrowing terminology from Roman Jakobson, the "dominant" imperatives of modernism are existential, concerned with individual behaviour in the face. By contrast, "dominant" imperatives of postmodernism are ontological with being and identity and with lesser regard for nature of the universe. Modernist writing, foregrounds such questions as "How am I to understand my world in opposition, postmodernist works engage such questions as "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? What is a world?"⁹

Applying McHale's framework, Kingsley's chief concerns are existential, concerned with social and moral implications of his character's behaviour. Kingsley is not an existentialist or a modernist writer. His characters never complete their trials as exiles from the world of commonsense, wit and reason. Even his problematic creations, such as Jake Richardson and Stanley Duke, discover a community of sympathy or the sympathies of the reader.

⁶ Amis, Martin. *Time's Arrow, or The Nature of The Offense*, London: Jonathan Cape, 1991, p 168

⁷ Sven, Birkerts. "Postmodernism: Bumper-Sticker Culture", in *American Energies*, New York: William Morrow, 1992, p 21-23 qtd. in Diedrick James

⁸ Amis, Martin. "Don Juan in Hull", *New Yorker*, 12 July 1993, p

⁹ McHale, Brian. *Postmodernism Fiction*, New York: Methuen, 1987, p 10, qtd. in Keulks Gavin

Martin explores existentialist question equally as frequently as Kingsley, but his works more directly engage ontological issues of being and identity rather than morality or social behaviour. That is one key to his postmodernist tendencies and a helpful maker within McHale's polarities. Martin's characters seem trapped in repetitive or fixed time. They are unable to effect meaningful change, and they often discover that identity and reality are illusory constructs, manipulated by authorial guile. Times moves circularly in work such as *Other People: A Mystery Story* (1981), whereas it makes backward in *Time's Arrow* or *The Nature of the Offence* (1991) (one of Kingsley's letter to Philip Larkin¹⁰ makes reference to the same phenomenon. Certainly, the Amises discussed the thematic and stylistic ramification of such a structural device.) In *Money: A Suicide Note* (1984) the character John Self discovers the artifice that thwarts his attempts at self-realization or free will, and triumphantly he throws a punch at Martin, liberating himself from his creator's fictive prison. Martin is more interested in examining the disconnected modern world; Kingsley concentrates more upon the function of individual identity and relationships within the world.¹¹

These elements of characterization and theme also illuminate some of the formal evolutions of the novel since 1950. Just as Kingsley reacted against his modernist forebears rejecting their syntax and structure, so did Martin renounce the dominant literary models of his father's generation. "In their separate declarations of literary sentiments, the Amises prefigured the transnationalist, historiographic, and autobiographic nature of literature that has come to distinguish, the British novel at the end of the century."¹²

When considering the future of Martin's fiction, or British fiction in general, three particular examples seem significant for their predicative potential. Two are conferences and one is a review essay. The earliest occurred in the summer of 1978, when the English journal *New Review* convened a symposium to evaluate the state of contemporary fiction. Its purpose was to ask the authors to appreciate the changes that fuelled the transformation from realism to postmodernism. Martin Amis was one of the respondents and he took as his subject the Eliot impact of historical tradition upon his work. Although his words are over twenty years old, they still provide one of the best interpretations of his literary goals and of the general evolution of the novel since 1950.

A new tradition can only evolve out of an old one", he proclaimed; "it cannot be induced. If I try very hard, I can imagine a novel that is as tricky, as alienated and as writerly as those of, say, Robbe-Grillet, while also providing the staid satisfaction of pace, plot and humour with which we associate, say, Jane Austen. In away, I imagine that this is what I myself am trying to do.¹³

¹⁰ Leader, Zachary. *The Letters of Kingsley Amis*, HarperCollins Publisher, 2000, p 874

¹¹ Gavin Keulks. *Father and Son. Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novels since 1950*, p 234

¹² *Ibid.*

¹³ *The Dictionary of Literary Biography* (Gale Research Company, 1987) vol. 14

Twenty-two years later Martin attended another important conference, “The Novel in Britain, 1950-2000”, held at Huntington Library. Appearing with writers ranging from Ian McEwan to Salman Rushdie and reviewers such as Lindsay Duiga and James Wood, Martin spoke about “Amerianization” of British fiction. In 1991, Martin published an important review celebrated American novelist DeLillo. His novel *Mao II* in which he questioned the future of postmodernism, elaborating his conviction that the next phase of literature must assimilate classically realistic protocols, not oppose them. Borrowing terminology from Roland Barthes, Martin praised DeLillo’s ability to create works that were simultaneously “readerly” and “writerly” combining the old methods of realism with the stylistic and structural achievements of postmodernism. Martin was not the first person to wonder whether postmodernism’s technical experiments had started to appropriate upon depletion. This exhaustion derived from the fact that postmodern writers were the inheritors of an external world where moral codes of conduct no longer applied, where nuclear weapons invalidated all forms of transcendence, and where the very natures of history, reality were unstable. “Whereas his contemporaries have been drawn to the initial, the ludic, and the enclosed, DeLillo goes at things the other way. He writes about the new reality-realistically.”¹⁴

Writing realistically about the new reality has come to resemble what Martin calls ‘higher autobiography’. In *The Moronic Inferno and Other Visits to America* (1986) and *Experience*, a mode that has much in common with Linda Hutcheon’s notion of *historiographicmetafiction*. For Martin, especially in such works as *Einstein’s Monsters* and *London Fields*, this type of writing which incorporate history, can be viewed as a by-product of the nuclear age, in which weapons transform history into apocalyptic threat, destabilizing reality. Omnipresence of fear produces harmful upon subjectivity and upon transcendent emotions such as love, family, and hope. The “end of history” that Jean Baudrillard uses to define the post-modern world, however, many of the best novels of the 1980s and 1990s incorporate history in ways that signal an evolution beyond the nature of technique. A tendency arose in many works from this period to assimilate elements from both postmodernism and classical realism. Positioning history as a by-product of subjectivity and textuality determined Martin to explain that: “I think the novel is moving more and more closely to what life is like-[which is] not the same thing as realism - and that is why it’s so autobiographical at the moment.”¹⁵

At one polarity of the imaginary spectrum between mimesis and postmodernism (or Kingsley and Martin) can stand such writers as Salman Rushdie, Graham Swift, Julian Barnes, Ian McEwan, and Martin Amis, proponents of a type of experimental realism that intentionally blurs the boundaries of narrative and reality. Rushdie’s masterpiece, *Midnight’s Children* (1980), is a novel seemingly at war with itself novel’s interpolation of Indian politics since 1947 summon Marxist and historicist dialects into the text,

¹⁴ “Thoroughly Post-modern Millennium”, Review of *Mao II*, by Don DeLillo, Independent, 8 September, 1991, p 29 qtd. in Keulks Gavin

¹⁵ “Martin Amis” interview by John Haffenden in John Haffenden, *Novelists in Interview*, London: Methuen 1985, qtd. in Keulk Gavin

demanding fixed material realities that avoid postmodern experiment and derive from postcolonialism. Saleem Sinai, the narrator, confronts these same internal oppositions: throughout the book, he disintegrates, culminating in total fragmentation and discontinuity at the novel's end.

Similarly, Graham Swift's masterpiece, *Waterland* (1983) traces the expansive genealogies of two families, the Cricks and the Atkinsons. The historical reimagining, is prompted by the narrator Tom Crick's attempt to re-establish order and control. In the process of trying to deduce logical reasons for his wife's abduction of a baby, Tom is forced to confront the separation of history and fairy tale. He turns the classroom history lessons into personal recollection, abandoning his subject, the French Revolution for other revolutions, more individual.

At the opposite polarity of this spectrum between realism and postmodernism, are situated writers as David Lodge, Malcom Bradbury, and Kingsley Amis, practitioners of a more traditional form of realism whose characters, themes, and structural grammar remain for the most part, moral and humanistic. Just as many postmodernist writers internalize realist norms, these writer imaginatively engage postmodernist experimentation. The majority of this writer's work declares their allegiances to more classic forms of realism, especially as regards morality, the individual, and society. "Morality meaningful behaviour", Kingsley said in the mid-1980s, "depends on there being some sort of structure. No system or belief exists by which society can judge somebody by which can judge himself. When your only interest is in surviving, life becomes meaningless and not worth living." David Lodge comment upon the combination of subjectivity and history in many post-modern novels: "History may be, in a philosophical sense, a fiction, but it does not feel like that when we miss a train or somebody starts a war."¹⁶

The key difference between these two groups of novelists represents the literary opposition that existed between Kingsley and Martin. Far more significant than a quarrel between father and son or a provincial English conflict between realism and experimentation, the Amises literary debates did not illuminate the transformation from mimesis to postmodernism aesthetics. The rise of such writers as Rushdie, Swift, and Martin Amis attests not only to the influence of "higher autobiography" and "historiography metafiction" in contemporary literature but also the decline of more traditional forms of mimesis. In the last years of the twentieth century after Kingsley's death, over two-thirds of his novels would be put out of print in England: in America, only three of his twenty-four novels would remain available. With Kingsley's departure, it remains to be seen whether Martin's best work is yet to come or is already behind.

¹⁶ "Kingsley Amis" interview by Salwak Dale. In interview with *Britain's Angry youngMen*, edited by Dale Salwak, San Bernadino, Calif: Borgo, 1984, p 13-40

Bibliography

- Amis, Martin. *Dead Babies*, London: Jonathan Cape, 1975
- Amis, Martin. *Time's Arrow, or The Nature of The Offense*, London: Jonathan Cape, 1991
- Amis, Martin. "Don Juan in Hull", *New Yorker*, 12 July 1993
- Birkets, Sven. "Postmodernism: Bumper-Sticker Culture", in *American Energies*, New York: William Morrow, 1992
- The Dictionary of Literary Biography (Gale Research Company, 1987) vol. 14
- Diedrick, James. *Understanding Martin Amis*, Columbia: University of South, Carolina Press, 1995.
- Keulks, Gavin. *Father and Son. Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novelsince 1950*,
- McHale, Brian. *Postmodernism Fiction*, New York: Methuen, 1987
- Powell, Neil. *Amis ans Son Two Literary Generations*, Macmillan, 2008
- "Thoroughly Post-modern Millennium", Review of Mao II, by Don DeLillo , Independent, 8 September, 1991
- Zachary, Leader. *The Letters of Kingsley Amis*, HarperCollins Publisher, 2000

Interviews

- "Kingsley Amis" interview by Salwak Dale. In interview with *Britain's Angry youngMen*, edited by Dale Salwak, San Bernadino, Calif: Borgo, 1984
- "Martin Amis" interview by John Haffenden in John Haffenden, *Novelists inInterview*, London: Methuen 1985

NARRATIVE METHOD AND DESIGN IN J. CONRAD'S "HEART OF DARKNESS" AND F. F. COPOLLA'S *APOCALYPSE NOW*

Corina LIRCA¹

Abstract

A comparative analysis of Joseph Conrad's story and F.F. Coppola's film can greatly benefit from a rhetorical approach that may help reveal the artistic method and design, the authorial intention and the correct way in which readers and viewers should understand and react to the way in which the events are narrated and the characters are depicted. The two artistic works in the title are connected because *Apocalypse Now* was inspired by Joseph Conrad's "Heart of Darkness" and thus it has the same plot pattern of a river journey to deep wilderness, but also because their authors have chosen the method of character narration which involves multilayered communication.

Keywords: the rhetorical approach to narrative, character-narrator, progression, narrator functions, multilayered communication.

Composition, public release circumstances, and parallelism

"Heart of Darkness," published in serialized form in 1899 and in a book in 1902, while Joseph Conrad was at the peak of his writing career, draws heavily on the author's experience as a sailor, particularly the adventurous voyage up the Congo River he undertook in 1890 at the age of 32. That experience made a profound impression on him, therefore Conrad took to depict a hero's journey within the isolated exotic setting of the African jungle (in many ways similar to a journey to the underworld), which triggered the hero's confrontation with fear, doubt, evil, the subconscious, and the effects of political ideology.

Conrad's text, labelled a novella (between 80-100 pages long, depending on the edition) and divided into three sections, features a nameless narrator (a peripheral narrator) recounting in the past tense an evening aboard the *Nellie*, a cruising yawl anchored on the Thames near London, during which captain Charles Marlow (the central narrator) tells four other fellow sailors the story of his own voyage as captain of a river-steamboat for a European ivory trading company up the river Congo in Africa to bring back from wilderness an agent named Kurtz. The experience occasioned a European sailor's encounter with an indigenous community and triggers his awareness of the effects of colonialism, imperialism and corruption. The meeting with the mysterious Kurtz, a European ivory trader who has gone mad and turned himself into a jungle demigod with an army of devoted followers among the natives, contributes to Marlow's final psychological transformation. Kurtz used to be a widely respected, first-class agent who brought in more ivory for the Company than all the other agents combined, but then he refused further orders from the management and under his command the natives attacked a steamboat of the company to prevent his own removal and dismissal. By the time,

¹Assistant Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş.

Marlow meets Kurtz, the former is irrecoverably ill, and, on the way out of the deep jungle, the latter entrusts to him some personal documents telling him to keep them away from the manager, then he dies, not before Marlow hears him weakly whisper: "The horror! The horror!" Marlow himself becomes increasingly ill, near death. Both repelled and fascinated by the man, Marlow comes back to London, a sadder but a wiser man (to paraphrase Coleridge), but mainly embittered and contemptuous of the "civilized" world. Two callers come to retrieve the papers of Kurtz: a representative of the Company (interested in information regarding the whereabouts of ivory) and a man who claims to be Kurtz's cousin. The latter as well as Kurtz's fiancée, whom Marlow visits afterwards, glorify the deceased man's adventurous character, his nobility and see him as the great Christian do-gooder who has gone into the heart of darkness to transform and educate a savage community. But Marlow knows that the real man was virtually the opposite, having killed others at will, and having become the embodiment of instinctual behavior, wild appetite and savage un-restraint. Marlow yearns to tell the truth, but is coerced in conversation not to shatter the illusion of Kurtz's noble characters or the mythology embracing the rationale for the Western imperialism.

The novella was not a big success during Conrad's life, Conrad himself not considering it to be particularly notable, either. However, by the 1960s, it became a regular assignment in high school textbooks and college courses, being considered a prime and fine example of modernist literature: for its exotic setting and topic, for its innovative use of perspective, for its profound messages, for its parable-like quality, for its universality derived from specific experience, for its enigmatic character, as well as for the range of potential interpretations.

In 1979, a movie adapting the novella to screen but set in the jungles of Vietnam had its theatrical release. *Apocalypse Now* directed by Francis Ford Coppola is a similarly disturbing exploration of the darkness potentially inherent in humanity. Coppola keeps the basic plot of Conrad's novella for his film. As "Heart of Darkness" follows Marlow's journey through the different Company stations and eventually upriver to Kurtz, Coppola's film follows an American Army Captain (Willard) up the Nung River in Vietnam and Cambodia to find and "terminate" the command of a mad Special Forces colonel named Kurtz, who refuses to take orders from his superiors and has formed an army of devoted savage natives. Both the Company and the Army want their Kurtz dead, because their employees detest and expose their false pretensions of humanity and their unsound methods. Neither Kurtz is capable of resisting the temptation of savage instincts, once they have given in they find that their lives have become 'hollow' and that they cannot lead such lives. Whereas in Africa Kurtz has a terminal disease and dies a natural death, Colonel Kurtz wants "someone to take the pain away." When Willard kills him, he opposes no resistance but he utters the same ambiguous words "The horror! The horror!" The murder scene of Col. Kurtz happens simultaneously with the cruel ritualistic killing of a bull, which can be interpreted as two simultaneous sacrifices, Col. Kurtz being sacrificed to redeem the sins of the American Army. After Willard commits the

assassination, hundreds of Kurtz's followers bow to him giving him the chance to become Kurtz's successor. After a brief hesitation, Willard chooses to return to the boat and the civilized world.

During their journeys, the protagonists in both “Heart of Darkness” and *Apocalypse Now* gradually notice and question the hypocrisy of their organizations, while at the end they learn the same lesson about the potentiality for evil of the human mind and soul. Their glimpse of the darkness when finally meeting Kurtz mark their lives for good - they will never forget what lay over the edge and return to their routine lives wiser yet more shaken as a result.

Narrative techniques

In discussing the narrative technique of Conrad’s novella “Heart of Darkness,” many start by emphasizing that Conrad sets the story up as a ‘frame’ story (i.e. there is one narrative embedded into the main narrative) instead of having Marlow be the first person narrator. In light of this premise, readers make a major observation: the technique saves the narration from being biased and leaning on only one perspective, as the main purpose of the frame story is to add different perspectives to the narrative.

I, on the other hand, choose to discuss Conrad’s novella “Heart of Darkness” as an example of multilayered communication. The novella has two character-narrators which involves three levels of communication. First, there is the primary character-narrator’s communication to his narrative audience – he is an unnamed passenger on a domestic trade ship, who has listened to Marlow’s story together with three other passengers and reports on behalf of all of them, using the first-person plural. The anonymous narrator describes events from Marlow's recent past. His narration introduces all the characters, as well as the circumstances of Marlow’s telling his story: the evening spent aboard the *Nellie*, the description of the sunset, the Thames River and its surroundings. Very significant are the bits of characterization of Marlow's voice, physical appearance and reactions. A very important piece of information in this layer of communication is: “to him [i.e. to Marlow] the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of those misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine” (Conrad 9). In other words, if the meaning of Marlow’s story is to be discovered outside it, then the readers need to be offered an outside perspective (the setting of the boat on the Thames years later), and thus they will be able to understand the parallels and differences between the atmosphere on the Thames and the one on the Congo River, between the political and anthropological conditions of the two continents, between the mentality of the white European colonists and the one of the native Africans. The nameless narrator is an opportunity for more commentary, more connections, even for an implicit parallel between Marlow and Kurtz. This primary narrator is given the privilege of both introducing and concluding the

novella as a whole. Rather than making personal comments on Marlow's story, he simply offers more details of setting.

Character narration is, according to Phelan², an act of indirection, i.e. an author communicates to their audience by means of the character narrator's communication to a narrative audience. Consequently, we must also speak about communication between the author and the authorial audience. Because in "The Heart of Darkness" every event narrated by the unnamed narrator is adequately accounted for from the mimetic standpoint, there is no divergence between the two tracks of communication nor does the implied author communicate from behind this narrator, and no distance between the two tracks of communication means that one exists on top of the other. This character-narrator records Marlow's oral telling within quotation marks which adds reliability to the primary narrator, being a sign that as his opinions will not corrupt the story.

The use of this complex multi-layered structure has to do with the notions of *truth*, *subjectivity*, *authenticity* and the *reliability* of the governing voice, especially in the context of an eye-witness report, as is the case with Marlow's account of his travel up the river Congo. Moreover, every layer of narrative presentation is accompanied by its own set of values, characteristics and aesthetic norms and reveals to the reader an increasing complexity of distancing on the part of Conrad. If the account of the anonymous narrator is totally supported and reinforced by the implied narrator, the account of Marlow benefits from a different treatment.

The inside layer of communication is connected with a second character-narrator and the protagonist of the novella, the middle-aged ship captain Charles Marlow, who narrates his story in the first person, describing what he witnessed years before and providing his own commentary on the story. Most of the novella is allotted to this layer. When Marlow becomes the narrator, the primary narrator becomes the narratee receiving the story alongside the other characters on board, the authorial and narrative audiences. This inside narrative told in the first person by Marlow raises issues of personal motivation, subjectivity, and reliability.

Firstly, in describing his experience in Africa, Marlow recounts the story of another character (Kurtz), a story filtered through his own personal understanding. Despite pretense of objectivity, of delivering first-hand information and of comprehensiveness, Marlow is not capable to fully explain Kurtz's experience. Kurtz was the central authority on the darkness, but given his mental state and being overcome with its effects he would not have been able to explain them coherently to someone else. All Marlow could do was to pick up the pieces of Kurtz' life and try to make sense of them on his own terms. The account of Kurtz's story is entangled with his own subjective story of discovery and confrontation with the forces of the 'darkness' and his daily life is greatly altered because of this - there is even an identification in narration between Marlow and

²*Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Phelan's study published in 2005, focuses extensively on the matter of narrative technique, which he chooses to refer to by distinguishing between character narration and non-character narration.

Kurtz (Kurtz' narrative becomes Marlow's, and Marlow's story parallels Kurtz's). Secondly, we have to take into account the fact that Marlow also fell seriously ill in Africa, and this surely affected his perception of reality. Thirdly, Marlow informs his narratees that Kurtz "discoursed," never providing details about what exactly Kurtz had to say, or the exact content of Kurtz's personal or official written texts. Furthermore, Marlow having the ultimate control over his narrative he chooses to defy the way in which Kurtz himself wanted his life story told. Marlow erases the "Exterminate the brutes!" scribble on the last page of Kurtz's report commissioned by the International Society for the Suppression of Savage Customs, thus eliminating the authenticity of Kurtz' written account. Lastly, Marlow discloses that fact that he told an outright lie to the Intended (ignoring Kurtz's instructions). Having failed as a narrator by giving a fake oral version of Kurtz's story, chances are that he is not being straight again retelling it to the new narratees (the sailors onboard the *Nellie*). Only that this time, the suspected alterations will serve another purpose: to raise awareness of the dangers of the 'darkness' that consumed Kurtz and almost overtook Marlow, to involve more people in the knowledge of this darkness, and to account for his currently being such a tormented human being. There is constant perversion of Kurtz' story by Marlow, consequently it can be argued that Marlow's second attempt at narrating also fails and this demonstrates his unreliability as narrator. Marlow's account is more of an interpretation of Kurtz' story than the literal conveyance of it.

When there is clear evidence of unreliability, one should not reproach the implied author for creating a flawed construction. On the contrary this situation is considered, James Phelan claims, a mark of ingenuity (28). Thus, because the disclosure functions of Marlow as a narrator become dominant over his narrator functions, the synthetic status of the narrator becomes apparent, and the audience finally come to the realization that "Heart of Darkness" with its complexly layered narrative scheme is meant to tell a story about the way a story is narrated. All the audiences absorb Marlow's narrative and become to a certain extent aware of the potential darkness, but *Heart of Darkness* is more about how a man who witnessed the darkness struggles to put his experiences into words and how the tale is conveyed to layers and layers of audiences. The *way* in which Marlow tells the story is equally important in the novel as the story itself.

Apocalypse Now is a double-layered communication. There is the communication between the director and the viewing audience, which, in case of this screen production, is an act of indirection, as the director communicates the story to their audience by means of a character narrator's communication to a narrative audience. Willard as a voice-over guides his listeners' understanding and even anticipates (in the first minutes of the film) the outcome of his journey into the heart of the jungle: "When it [the mission] was done, I'd never want another." He, as opposed to his counterpart Marlow, tells his story to teach his listeners about his discoveries concerning the "heart of darkness" into which he travelled. An important difference between these characters is that Willard began the descent into the darkness of the jungle as a man already accustomed to the "horror" - he

was a man who had been fighting his inner demons, who as a result of war trauma failed re-adjust to the life in the United States, and who desperately needed a mission to give his life some purpose. Another difference is that there is no intention from the part of the film director to subvert Willard's story telling. Cinematography with its means enhances *authenticity* and the *reliability* of the governing voice, as the eye-witness report is supported by images of actual events and the actual people, shifting Willard from the narrator role into that of a character involved in the tale. Viewers can witness Kurtz in action and expressing his opinions and principles of life.

Conclusion

The author of any narrative (be they a writer or a director) conceives it rhetorically, calculates effects, adjusts techniques and finds solutions to reach a clear purpose. It can be argued that "Heart of Darkness" and *Apocalypse Now* were meant to depict the voyage to the heart of the jungle and the dark spheres of the human mind and soul from observers' perspectives, in order to demonstrate the danger of people losing their minds during a trip to the underworld and becoming conflicted people, as well as to demonstrate that the English/American society is painfully ignorant of the abuses and the extent of the evil.

But more importantly, it has to be argued that both Conrad and Coppola insist on narrating Marlow and Willard in the act of telling their tales. Their purpose is to create an awareness, not necessarily an understanding of the darkness, and to depict how a man who witnessed the darkness struggles to put his experiences into words and convey the tale to layers of audiences. This purpose is achieved through the rhetorical function of the complexly-layered narrative structure. The two or three levels of communications move the reader further and further outward from the essence of the story, from the darkness that consumes Kurtz and threatens to overtake Marlow and Willard. On the one hand, Joseph Conrad develops Marlow's narrative functions but he emphasizes his disclosure ones more - he has Charles Marlow speak out of emotional drive rather than fact, so that it becomes clear that he is not a reliable narrator, for which reason he introduces the second perspective of the anonymous character-narrator and a third layer of communication, an outsider's point of view meant to provide background information and objectivity, as well as to verify the information. Coppola, on the other hand, gives *Apocalypse Now* a reliable narrator whose account of the events is never subverted and needs no validation.

References

- Conrad, Joseph. "Heart of Darkness." New York: Norton, 1988. Print
- Phelan, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005. Print

FALSE FRIENDS: AMONG THE NIGHTMARES OF A TRANSLATOR or HOW TO BEFRIEND FALSE FRIENDS

Bianca – Oana HAN¹

Abstract

In the present article we aim to underline the necessity to master the vocabulary of a foreign language to the extent to which it does not backfire, due to uninspired usage of words that might appear, at first sight to be friendly but, which are, actually not just that. They are the well-known 'false friends', to be handled with care. Therefore, we intend to understand the strategies used by translators in order to cope with them in a translation. However, we are going to briefly present a succinct overview of the matter, just enough to draw a general outline intended to support our concern.

Keywords: *deceptive cognates, (miss)communication, language traps, lexical awareness.*

The purpose of this article is not to describe or discuss what 'false friends' or, to use a more sophisticated term, 'deceptive cognates' are, but rather to try to understand the strategies or methods used by translators in order to cope with them in a translation. However, we are going to briefly present a succinct overview of the matter, just enough to draw a general outline intended to support our concern. Therefore, according to a Cambridge dictionary, a false friend is "a word that is often confused with another word in a different language with a different meaning because the two words look or sound similar".²

Therefore, these false friends are words that may sound similar in two or more languages but actually mean different things. It all seems to be a matter of mere phonetics, since we deal with various items, different in meaning yet similar in sound. If it had not been in different languages, we would be talking about homonyms. Thus, this is a sort of trans-linguistic homonymy.

An interesting instance caught our attention in Bantaş and Rădulescu³, where the following translation of the Romanian sentence: *Azi sunt veselă** into the English *Today I am dishes** might be frowned upon or even laughed at, since the term *veselă* was rendered inappropriately, due to its dual meaning and intonation: where *veselă* with stress on the first syllable means happy, joyful (the meaning intended by the speaker, but missed by the translator) while stress on the second syllable means dishes. We should admit this to be a rather easy trap, since here, intonation should have helped the unfortunate translator. But in a different example, free from intonation-aid, things seem gloomier. The Romanian sentence: *Pentru a deschide uşa, trebuie să învârti cheia în broască** should not be rendered as *To open the door, you must turn the key in the frog** unless that is a line in some magic fairy tale.

¹ Assistant Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş.

² <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/false-friend>

³ A. Bantaş And Mihai Rădulescu, *Essential English, Capcanele Limbii Engleze, False Friends*, Ed. Teora, 1992, Bucuresti, p. 11

As we can thus understand, a false friend could turn out to be among the worst enemies of a translator, according to a professional linguist German/English translator working for DCU Language Services⁴: “*Falscher Freund, faux ami*, false friend – whatever the language, the mistake is universal and can lead, at best, to embarrassment, but in the event of an international marketing campaign has the potential to cost serious money, time and loss of confidence in the product or service. In this era of cross-pollination and, purists may declaim, cross-pollution between world languages, exposure to other cultures through the media and more widespread travel and interaction, has led to an increasing acceptance and adoption of words and phrases from foreign climes.”

Therefore, the phenomenon is fairly common and well acknowledged by language users yet, it still generates linguistic instances prone to misunderstanding, as awareness of the matter is not enough unless the users of a language do not render the language cautiously, especially in the case of translators, as they are dealing with the matter from a dual perspective. Needless to say, this implies, knowledge of the languages involved in communication, awareness of the possible controversial linguistic aspects that might appear, using the adequate strategies to deal with them.

Awareness of such vexed linguistic issue proves to be twofold: on the one hand, regarding the awareness of the possible sources of confusion that may generate false friends and, on the other hand, awareness of the idea that all words, especially the new one(s) we come in contact with, ought to be given the right statute from the beginning, i.e., we shouldn't implicitly consider we know the meaning of the word(s) prior to researching for it, just based on how familiar it sounds or looks like.

Regarding the sources of confusion, Ioana Horea⁵ considers that there are some clear sources of confusion when it comes to the issue of false friends. One category concerns sources related to behavioural aspects of the speaker while the other one concerns the linguistic approach. “Thus, in what the human element is implied, it is first of all a question of wrong choice of words due to directness and spontaneity of conversations. It occurs because of the normal tendency to use the most familiar words that come to one's mind when talking, as an unconscious and uncontrolled means of producing fluent communication. Regarding the linguistic issue, etymology is the first responsible. These words may have a common root, from an original language that both languages in question derive from or have borrowed and assimilated the particular word from. Some similar meanings can be still preserved, more or less, in both languages, as main senses or, on the contrary, as figurative or secondary. But new meanings can develop and there are restricted or enlarged senses that influence the future development of the word in one language as distinct from the other. Distinct alterations of meanings, the development of a polysemy, in certain circumstances, or of a simply different particularization would bring about such confusions with these words. There might,

⁴ Caroline Handschuh, posted on 04/19/13 In *Culture, Industry News, Language, Translation*, <http://dculs.dcu.ie/dcu-language-services-news/false-friends-a-translators-worst-enemy/>

⁵Ioana Horea, *The Threat Of "False Friends" In Learning English* <http://www.intranslations.com/admin/files/falsefriends.pdf>

unquestionably, appear situations of mere coincidence, when there is no connection between the two words, but a misunderstanding will still occur because of a chance similitude in form or pronunciation.”

This discourse only proves once more that translation may be considered as a matter of behavioural linguistics, since the two aspects are strictly related to each other and both to the context in which communication among language users occurs.

According to Caroline Handschuh, we ought to pay attention to the translator’s *danger zone*, which is “where words have been imported and have kept their original spelling and even pronunciation. (...) The language partners of German and English in particular, the latter heavily influenced over centuries and, in part, derived from the former, offer numerous potential quicksand situations for the hapless or inexperienced translator. *Gift*– the German noun – is an offering most people would not welcome to mark any festive occasion, as it does not mean *present* but rather *poison*, useful to note perhaps when translating a text concerning a suspected homicide.”

On the other hand, there is the issue of interference, which is, according to Christoph Gutknecht,⁶ “the phenomenon that we experience when linguistic structures that we have already learnt interfere with our learning new structures. Interference exists in all areas—for example, in pronunciation and spelling. Incidentally, interference exists not only between two languages, but also within one language. In semantics, one therefore refers to *intralingual* and *interlingual false friends*. Since a word may change its meaning in the course of time, this problem cannot be viewed only in the light of the current (i.e., synchronic) situation. Because the historical (i.e., diachronic) development must also be taken into consideration, there are altogether four types of false friends.”

In order to prevent falling in the traps of false friends, we are offered some hints as ways of avoiding the tricky linguistic terms. First and foremost, we ought to count more on dictionaries than on our intuition, especially when it comes to new words; on the other hand, raising our awareness to the matter might prove to be healthy. Nevertheless, absorbing as many lexical items as possible, thus, lobbying for synonyms might turn out to be rather helpful.

Bibliography

Bantaş A., Rădulescu, M. , *Essential English, Capcanele limbii engleze, False Friends*, Ed. Teora, Bucuresti, 1992

Freese H., - "Lexicon al greselilor de limbă engleză", traducere Monica Livia Plămădeală, Ed. Junior, Bucuresti, 1995.

Gutknecht, C., *Translation. The Handbook of Linguistics*, ed. by Mark Aronoff and Janie Rees-Miller. Blackwell, 2003

⁶Christoph Gutknecht, "Translation." *The Handbook of Linguistics*, ed. by Mark Aronoff and Janie Rees-Miller. Blackwell, 2003, <http://grammar.about.com/od/fh/g/falsefriendterm.htm>

https://books.google.ro/books?id=5teOCgAAQBAJ&pg=PA46&lpg=PA46&dq=deceptive+cognates+definition&source=bl&ots=VAyhk_R7pD&sig=OLSI0kVCDQCadocWuy1bQpGJU&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiMjf2E_7_LAhWE9HIKHZynCioQ6AEIaDAO#v=onepage&q=deceptive%20cognates%20definition&f=falsefriends

https://en.wikipedia.org/wiki/False_friend

<http://www.intranslations.com/admin/files/falsefriends.pdf>

GLOCALIZATION OR "LOOKING IN BOTH DIRECTIONS"

Cristian LAKO¹

Abstract

The paper analyses and compares glocalization and GILT processes in general and also applied to website localization. Glocalization is considered from several perspectives.

Keywords: *glocal, glocalization, GILT processes, globalization, internationalization, localization.*

Language, more than ever is subject to changes, as it shapes to the needs of those who use it. Source texts, usually in the language of a dominant culture tend to influence to a greater extent the “minor” target languages. However, the process of translating has focused even more on the receiver of the translated text, culture and specific context. The beneficiary of the translated information “dictates” what signifiers and what contexts should be used in the process of conveying the message into meaningful bits, even if misspelt or grammatically incorrect. The same applies to all the elements of a certain website. For instance, its design and usability can influence to a great extent the communication process. So, the translator needs to cover a gap between the source message and the receiver of the message who is dependent on certain pragmatic contexts. These contexts are to some extent known to the translator with the assistance of search engine tools. The translator should no longer have a prescriptive role in translating, in terms of correctness at word level, but should employ terms used by searchers. Still, at all the other levels the message should probably be as close to the target culture as possible, especially when the translator becomes a localizer. The localizer must find the balance between global influences and local features

Although English is nowadays the *lingua franca* (the global element and main carrier of global values), the vast majority of Internet users opt for reading information on products in their own language (locales). This user preference translates into the decreasing of the percentage of webpages written in English in favor of national and regional languages. In recent years there has been a steady decrease of the percentage of webpages written in English, while other major languages gained exposure. According to <http://www.internetworldstats.com/> English is still the most widely used but Chinese and Spanish follow closely. In 2010 there were 536.6 million pages in English, 444.9 million in Chinese and 153.3 million in Spanish. Japanese, Portuguese and German follow with 99.1 million, 82.5 and 75.2 million, respectively. Arabic comes on the 7th position with 65.4 million, followed by French and Russian ranking very close by the number of webpages with million and 59.7. The last in the top

¹Asisstant, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureş.

ten is Korean with 39.4 million. The other entire world languages make up the rest of 350.6 million webpages.

This classification is a result of a more complex mix:

- number of total number of speakers of a certain language
- level of Internet access
- broadband penetration rate
- Internet technology development
- affluence
- investment in technology
- IC&T governmental programs
- prices of telecommunication services
- percentage of persons employed with IC&T user skills
- teleworking and organization culture
- online buying activities and their percentage from the total sales

The combination of all these unique (local) elements constitutes the global Internet medium. The interaction between the local and the global elements is called glocalization.

The term **glocalization** was coined by Sony's chairman Akio Morita. It is the result of blending *global* and *localization*, and refers to *global localization*. Glocalization is a special type of localization as theorists in social and cultural studies see the localization of products and services as "insiderization" and "looking in both directions." (Ohmae cited in Nederveen Pieterse 2009:52) In what follows, I analyze several definitions for the terms **glocal** and **glocalization**.

Oxforddictionaries.com defines **glocal** as "Reflecting or characterized by both local and global considerations "[1] while **glocalization** is defined by the same source as "The practice of conducting business according to both local and global considerations."

While Oxforddictionaries.com definitions are from a business-like perspective, there are several theorists in social and cultural studies that define glocalization from a different perspective. Friedman (2000:295) defines it as a coherent, non-tensioned, natural process: "the ability of a culture, when it encounters other strong cultures, to absorb influences that naturally fit into and can enrich that culture, to resist those things that are truly alien and to compartmentalise those things that, while different, can nevertheless be enjoyed and celebrated as different." Whereas Friedman's definition focuses on the actors that influence the glocalization process, The SAGE Dictionary of Cultural Studies refers to products (cultural products – a movie, a service, or goods) involved in the process: "The concept of glocalization, in origin a marketing term, has been deployed to express the global production of the local and the localization of the global. The global and the local are mutually constituting, indeed, much that is considered to be local, and counterpoised to the global, is the outcome of translocal processes." (Barker 2004:77)

Ritzer, on the other hand, refers to glocalization as an outcome. “Glocalization can be defined as the interpenetration of the global and the local resulting in unique outcomes in different geographic areas” (2011:168). For the same concept, Robertson uses the term **globalization** - “the notion of glocalization actually conveys much of what I myself have previously written about globalization” - to reflect the same phenomenon: “globalization has involved the simultaneity and the interpenetration of what are conventionally called the global and the local, or - in more abstract vein - the universal and the particular.” (2010:336) However, in previous articles, (Lako 2012), I used the term **globalization** as an integrated part of GILT, as a pre-localization step. In my opinion globalization rather refers to the convergence of all the elements that constitute the global amalgam.

A definition encompassing all the activities from the human sphere is provided by Mendis “The way we — nations and communities — respond to an ever-changing interplay of global political, economic, social, religious, and cultural ethos at different localities is the unique process of <<glocalization.>> Glocalization is essentially a hybrid of globalization and localization. Glocalization is likely to empower local communities through strategic linking of global resources to address local issues for positive social change and to balance changing cultural interests and community needs.” (2007:2)

The main point in all these definitions is that *glocalization* is perceived as a continuous and simultaneous process of mutual influence between local features, on the one hand, and characteristics that have become global on the other. Local features can become global, while global ones either suffer changes under the influence of the locale (s), disappear or survive only in the more conservative communities. Local and global should not be considered as antithetical. Local and global should be seen as a symbiosis. They share a symbiotic relationship and one cannot be ignored over the other. Local can be global and global can be particularized to function as local.

There are hundreds of examples to support this idea, even if we only adopt a linguistic perspective, and more specifically refer to inter-borrowings. Visiting <http://www.vocabulary.com/> to look for borrowings from Spanish into English will show a list of 164 words. The Spanish words entered the English vocabulary at various times from various locales, primarily through contact of Americans with Mexican populations, but also from earlier European English-Spanish encounters. With the “expansion” of American English into the world, many of the Spanish loan words have been exported to other cultures as well. Words like *alligator*, *armada*, *avocado*, *banana*, *barracuda*, *barbecue*, *cannibal*, *canoe*, *guitar*, *guerilla*, *lasso*, *toreador*, *tornado*, *vanilla*, have been universalized through English and adapted to the pronunciation of each particular language. The same inter- influence can be seen at any level of human activity: cultural, technological, etc. To describe the same phenomenon there are other terms in use as well: *mélange*, *hybridity*, *syncretism* (Nederveen Pieterse 2009:55) or

heterogenization, creolization, but these are directed rather towards cultural and sociological issues.

Considering how glocalization is influenced and influences e-commerce websites, I can assert that the term glocalization, as an interaction of both global and local factors, can be seen almost on any website. Most often web-users may be imposed the task of learning and using English. Numerous websites are localized just for the most widely used languages on the Internet; other sites are at different stages of localizing their page content (for instance, the description of a new tool on Google will be first available only in English and later “roll out” into the world with its localized content) for all of the languages. The name of the products or services is in English, and for the sake of marketing consistency they remain in English (There were cases when a product name had to be change because of language or cultural issues). While for an English speaker it is facile to predict what Google’s KeywordPlanner[2] is intended for, in the case of a non-English speaker it is a completely new word that has to be learnt and assimilated. Indubitably, one could argue that it is a term that enters the vocabulary of a certain socio-economic group, that of SEO; similarly, with regard to *adobe*, most people around the globe will think only of the company and not of the term originating from Spanish and meaning *sun-dried brick*.

However, *glocalization* on websites refers to providing global information to users from local social contexts around the world and allowing them to understand, retrieve, organize, share and produce content following the characteristics of their given specific locale, while retaining its globally accessible feature. The usage of icons for the main page, envelope for contact, map icon for location is globally accepted by any web-user, similarly to the square form for stopping or the double horizontal bars for pausing the music from playing on a music device has been accepted and used ever since its invention.

In the case of e-commerce websites, I believe that the term *glocalization* reflects genuinely the mode in which they are built and used. While, in general I support Nord’s instrumental translation (1997), it cannot be always successfully applied in the case of e-commerce websites, as the products’ semiotic representation (text, pictures, video) cannot be entirely written in such a way as to be perceived as “an independent message transmitting instrument in a new communicative action in the target culture, [...] intended to fulfill its communicative purpose without the recipient being conscious of reading or hearing a text which, in a different form, was used before in a different communicative situation.” (2005: 81) For instance, I cannot possibly put on sale a device and use its picture in the source content and change it for target culture, unless the product’s specifications are different for the two markets. I could instead replace the background image; for instance Dacia Duster on Transalpina for the Romanian market and the same car make next to Stonehenge if targeting the UK market. Also, in the case of brands, most often they already contain the traits of

the culture from which they originate. Documentary translation is closer to glocalization means.

Venuti’s foreignization-domestication dichotomy (1998:240) applied to the resemioticization of website communication is closer to glocalization theory, with the mentioning that the **foreignization- domestication** paradigm, like glocalization on websites, is a **moving semiotic system**. The boundaries between what is perceived as foreign or global versus domestic or local elements are continually shifting and this is reflected in website content maintenance.

As already mentioned at the beginning of this article, I consider that glocalization is a special type of localization, i.e. global localization. Unlike general website localization, where instrumental translation applies (useful for affiliate websites that usually operate at national level only), glocalization theory acknowledges that there is simultaneity of both the global and local factors involved in the process of website adaptation from a source website to the target website.

From a more technical perspective, glocalization appears to be a bi-dimensional process involving concurrent globalization and localization processes, and bidirectional as global traits influence the local traits and vice versa. On the other hand, within the GILT approach, the processes derive from each other and the direction is from the more general, globalization, to the more specific, localization. The direction, if each step is carefully planned, is unidirectional, and changes and updates are initiated from the globalization stage, and moving through internationalization, then localization, and finally translation. This does not imply that signals from local markets cannot be accepted and applied at global level and then reapplied to each of the local markets. A possible scenario could be that a localized banner proves successful on a local market and then it can be tested on several other local markets.



Figure 1: GILT versus Glocalization

In Figure 1, I illustrate the differences between glocalization and GILT. Whereas GILT is a systematic, step-by-step approach (in practice not with clearly delimited borders), unidirectional (G11n > I18n > L10n > Translation / Copywriting > [Personalization](#)) and reflects the necessary steps for localization rather as processes, Glocalization involves synchronous and bidirectional processes or states, acknowledging reciprocal influence of both local and global factors. The table below synthesizes my findings regarding the predominant features of GILT processes, on the one hand, and glocalization, on the other.

Table 1: GILT vs. glocalization

GILT	Glocalization
systematic	somewhat hectic
planned	unplanned
unidirectional	bidirectional
somewhat unresponsive to changes	highly responsive to changes
institutionalized	decentralized
translation based	copywriting centered
asynchronous state	synchronous state
predominantly prescriptive	predominantly descriptive
predominantly domesticating	foreignization and domestication cohabitation
locale oriented (locale)	global + locales intermingled (glocal)
4 distinct processes	combined bipolar processes
communication direction: global to local	bidirectional
methodical production strategy	observational and analytical framework
rather viewed as a set of processes	rather perceived as a product

All in all, while **glocalization** from a technical point of view is not a valid approach as it cannot be implemented systematically, like **GILT** related processes, glocalization theory reflects reality of the modern interrelated and interconnected world, the “global village” shaped by two forces: homogeneity and heterogeneity. Also, glocalization does not specifically include translation, which means that actually GILT is often only GIL.

Bibliography

- Barker, Chris (2004) *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE Publications
- Friedman, Thomas L. (2000) *The Lexus and the Olive Tree*. New York: Anchor Books
- Lakó, Cristian (2012a) “Localization and Translation Studies” *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia* (12), Târgu-Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, pp. 202-208
- Mendis, Patrick (2007) *Glocalization: The Human Side of Globalization as If the Washington Consensus Mattered* Morrisville, NC: Lulu Press
- Nederveen Pieterse, Jan (2009). *Globalization and culture: Global mélange*, 2nd edition Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Nord, Christiane (1997) *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.
- Nord, Christiane (2005) *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam: Rodopi
- Ritzer, George (2011) *The McDonaldization of Society 6*, SAGE Publications
- Robertson, Roland (2010) “Glocalization Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity” in George Ritzer and Zeynep Atalay (Eds.) *Readings in Globalization: Key Concepts and Major Debates*, Indianapolis, IN: Wiley Publishing, pp. 334-343
- Venuti, L. (1998). “Strategies of translation”. In M. Baker (ed.), *Encyclopedia of translation studies*. London & New York: Routledge, pp. 240-244

Internet sources

- [1] <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/glocal>
- [2] <https://adwords.google.com/ko/KeywordPlanner/>

Recenzii

Roxana Cotruș, *Daddy issues/ disecție*, Editura Charmides, Bistrița, 2015

Ca orice om de la țară, cred și eu nesmintit și fără greș în spusele poporului, așa că n-am pus nici o clipă în dubiu faptul că nu se face primăvară cu o singură floare. Rămîne, însă, deschisă șansa să se poată face cu mai multe, chiar dacă astfel dăm de îndată peste paradoxului chelului. Dar dacă trecem pe lângă el, s-ar putea ca acolo unde se adună vreo patru-cinci poete (cam) deodată să putem vorbi de un grup, fie și cu oarecare emfază (și speranță, desigur). Așa că, numărînd scrupulos (dar nu fără scăpări de memorie, scuzabile ori ba, dar fatale), aș zice că, puse laolaltă, Crista Bilciu, Hristina Doroftei, Romana Colceriu, Roxana Cotruș și Gabriela Feceoru, toate poete veritabile, pot constitui *grupul de la Tîrgu Mureș*. Primele trei au debutat deja, Roxana debutează chiar acum (cu *Daddy issues/ disecție*, Editura Charmides, Bistrița, 2015) iar Gabriela nu e nici ea prea departe. Nu e un mănunchi mare, dar ar putea fi suficient.

Poeții autentici își au temele lor, indiferent de unde și cum ar veni. Nu trebuie să le caute ei, întrucît îi caută – și-i găsesc – ele. Uneori îi caută în modul cel mai nemilos și-i capturează definitiv, astfel încît devin, practic, prada sau prizonierul lor. Așa s-a întîmplat și cu Roxana Cotruș – frumoasă, fragilă, băiețoasă -, care-n primele ei poeme (abandonate) a încercat în toate felurile să se ferească de propria temă. Numai că

aceasta avea freatica ei și pînă la urmă, tot săpînd în adîncul *psihicii*, a ieșit la suprafață, după ce invadase capilar și poemele care fugeau de ea. Nu e vorba (din nefericire) în cazul ei de o obsesie care ar urmări-o și ar persecuta-o, ci de o traumă biografică devenită rană permanentă a memoriei. Radu Vancu, în excelenta sa prefață (*Un debut personist-confesiv. Și remarcabil*), despărțind limpede părțile “bune” de cele “slabe”, scoate în evidență tocmai această credință în puterea terapeutică a poeziei și modalitatea aparent frivol-conversațională în care Roxana își tratează - ”vorbind cu o lejeritate care-ți îngheață sîngele despre dispariție, absență, doliu” - rana nevindecabilă a memoriei (dar mai mult decît atît – a ființei). În jurul acestei răni dansează Roxana un dans de traumă, de exorcizare, ascunzîndu-și durerea sub o incantație ”frivolă” a memoriei, cu atît mai frivolă cu cît suferința e mai acută și amintirea mai apăsătoare. E un psihism tensionat în tot acest dans afectiv în jurul fantomei tatălui (sinucis, întocmai ca la Radu Vancu), cu ceva din complexul de afecte al Sylviei Plath, într-un amestec indiscernabil de devoțiune și resentiment, de adorație și răfuială. Descîntece de vindecare, poemele își apără fondul de suferință, *pathos*-ul lor germinativ, printr-o detașare jucată și printr-o strategie de prudentă, disimulînd ceea ce e mai ascuțit în anamnetica durerii sub o atitudine aparent de frivolizare și aproape ludică. Roxana oralizează, face schițe de cotidian, taie nonșalant secvențe din

imediat, își narativizează și-și ascunde stările din spaima de revărsarea directă a afectelor traumatizate. Toate aceste tehnici de protecție și de eludare nu fac însă decât să indice gradul de vulnerabilitate și fragilitate afectivă al poetei, conservând ca și neatinsă spasmatica memoriei. Ecuția de candoare și soluția de detașare (de tratament cu umor ușor) în care sunt puse secvențele memorialului, ”realismul” introspecției și scepticismul melancolic al rememorării califică deopotrivă autenticitatea stărilor și iradianța lor traumatică. Nu mai puțin drama acestei memorii care mitizează și deconstruiește simultan și-n care reverberează acut toată pregnanța absenței: “/.../ aia a fost prima și ultima dată când te-am strigat la geam;/ și, paradoxal ori ba, eu nu strigam în gol/ te chiar strigam pe tine/ în minte-mi erai tu/ ca atunci când spărgeam nuci pe linoleumul muștar din bucătărie/ așa că îți mulțumesc că mi-ai lăsat semnificantul *tatași* bonus/ un semnificat” etc. (*Din spatele blocului*). Mitizarea acestei absențe e făcută deopotrivă cu compasiune și furie, cu devoțiune și sarcasm îndurerat, iar felul în care trauma îi marchează toată existența arată tocmai voltajul traumatic din care ies poemele Roxanei: ”nu dorm niciodată în cearșafuri albe./ de când l-am auzit trosnind pe acela/ care s-a făcut/ zdrențe// pe tine te vedeam pitit în colțul patului/ aflat în spasme, cu mințile-ți legănate.// deși jumătate cât acum, simțeam că-n mine zace-o forță/ ce-mi inflamează capul/ pieptul/ și voia să te-nvelească-n flori de salcâm// câteva luni mai târziu,/ cearșaful-zdrențe s-a

reconstituit/ brusc/ - în dimineața în care-ai fost găsit atârând -/ precum un puzzle/ din câteva mii de piese/ fiindcă are fix pe tine/ iar tu în mijlocul holului” etc. (*Cearșaful alb*). E o suită de descântece deopotrivă îndurerate și furioase, un memorial de traumă iremediabilă transpus într-un dans concentrat de afecte, dar cu pași de o nonșalanță provocatoare; o nonșalanță care nu decompromă stările, ci le intensifică și le densifică pînă la spasmul sublimat. Firește, vom vedea dacă poezia vindecă ori doar întreține rana; deocamdată ea pare singura soluție a traumei și singura în stare să mobilizeze memoria pînă la cele mai acute concrete; dar și singura care poate exorciza, actualizînd-o, absența dureroasă și copleșitoare din centrul ei nevralgic. Iar modul ”frivol” al rememorării și al procesării traumei relevă o poetică nu doar de substanță, ci și de rafinament. Și o poetă de evidentă forță sub fragilitatea ei.

AI. CISTELECAN

Eugen Negrici, *Sesiunea de toamnă*, Editura Cartea Românească, București, 2015

Comunicarea cu opera supusă interpretării e fundamentală în viziunea lui Eugen Negrici. Literatura veche, în care s-a specializat inițial criticul, e percepută în grilă stilistică sau retorică, dar și din perspectiva teoriei receptării. Structura textului nu mai e considerată în imanența ei solipsistă, ci ca relație de complementaritate cu cititorul, ca

deschidere spre alibiurile receptării autentice. De aici, concepte precum „raport de consum”, „efectul de înstrăinare” ce întemeiază, pentru teoreticianul „expresivității involuntare”, o estetică de tip aparte a receptării. *Antim. Logos și personalitate* (1971) sau *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin* (1972), cărți erudit documentate, se remarcă și prin demersul hermeneutic atent, sugestiv, subtil. În *Expresivitatea involuntară* (1977), valorile literare sunt „fie reconvertite în plan sincron, fie resuscitate prin modificările aduse de timp în codul de referință al cititorului”. Conceptul, dar și analizele, își păstrează în timp viabilitatea. Ipoteza de la care pornește criticul e aceea că în fiecare epocă literară există o doză, mai mică sau mai mare, de expresivitate, ce scapă intenționalității. Interpretarea textului e realizată prin confruntarea dintre *text* și diverse *contexte* mai degrabă antinomice. În *Figura spiritului creator* (1978) conceptul care fundamentează interpretările este cel de „producere”, de structurare („esențialul într-o lectură critică nu este să faci cunoscută o structură, ci să realizezi o structurare”). Eugen Negrici are ambiția de a configura, prin analizele sale, atente la natura și esența textului, adevărate „figuri ale spiritului din analiza gândirii producătoare”. În același timp, *Imanența literaturii* (1981) subliniază „polisemia semantică” a textelor vechi, în strânsă corelație cu exigențele orizontului de receptare, după cum *Introducere în poezia contemporană* (1985) și *Sistematica poeziei* (1988) sunt taxonomii ale structurilor poetice contemporane, ce

plasează în ecuație raportul dintre *eul producător și existent*.

Cărțile de mai târziu ale lui Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism și Iluziile literaturii române*) expun o schimbare de unghi și de ton, ambele mult mai radicale, într-o scriitură deziluzionată și mai puțin tehnicistă. *Literatura română sub comunism* relevă modul în care literatura română a suportat ruptura de tradiția interbelică, în impactul alienant cu dogma comunistă. Există însă, cum a subliniat Nicolae Manolescu, o inadecvare între demersul sintetic al capitolelor generale (mai accentuat negative) și cele analitice, cu judecăți mai permissive. În *Iluziile literaturii române* este pusă în scenă o dezamorsare a „miturilor” care au alimentat, cu aura lor idealizantă, momente, figuri, orientări literare românești. Redimensionarea se produce prin judecăți drastice, necomplete, la adresa unor „mituri” inerte ale literaturii române („Spiritul critic a fost somat să se radicalizeze, să iasă de sub narcoză și să se situeze în sinceritate”). Literatura română, scrie Eugen Negrici, este și rezultatul unor mitizări, complexe, inhibiții, frustrări și angoase ce se regăsesc fie în ifosele protocronismului, în „râvna sincronizării cu orice preț”, fie în „tabuizarea patrimoniului literar”, în obsesia „vechimei” sau în canonizarea și supralicitarea unor scriitori cu statură mai degrabă modestă. Demontarea iluziilor literaturii române se produce prin alcătuirea unui fel de „repertoriu al energiilor pierdute, al situațiilor greșite, al erorilor generalizate, un ghid al prejudecăților literare contemporane, al

obsesiilor, al falselor concepte, al clișeelelor, superstițiilor și viziunilor eronate ale istoriilor literare”.

Decizia lui Eugen Negrici de a-și publica jurnalul din perioada 1975-2015, în *Sesiunea de toamnă* (Editura Cartea Românească, 2015) este una salutară, chiar dacă autorul are precauția de a adresa cititorului un avertisment lămuritor, nu lipsit de (falsă) modestie: „Rog cititorul să nu se lase amăgit. Nu este vorba despre un jurnal în adevăratul sens al cuvântului, chiar dacă m-am silit să reconstitui date și să sugerez continuitatea. Aceste însemnări sunt... niște însemnări. Meritul lor, dacă au vreunul, este că înregistrează schimbările de perspectivă și de ton pe care mi le-a înlesnit scurgerea timpului. Invit pe cel ce le parcurge să se concentreze asupra a ceea ce înseamnă, în fond, o sesiune de toamnă. Adică oportunitatea unor reexaminări”. Prima însemnare autobiografică (din 29 noiembrie 1975) înregistrează chiar mecanisme și aporiile jurnalului, jocul indescifrabil al autenticității și mistificării, al întâlnirii inefabile dintre vibrația cotidianului și fragilitatea emoției literare („Am plonjat în situația-limită a oricărui jurnal. În pofida tuturor declarațiilor principiale și a tuturor dorințelor noastre, el rămâne un act de literatură, adică unul respectând convențiile acesteia și, adesea, pe cele sociale. Când nu poate fi vorba de sinceritate – și nu poate fi – voi continua să fac ceea ce știu: jocul «de-a măștile», grijuliu doar în a aduce deasupra feței pe acelea care sugerează franchețea și intimitatea”).

Franchețea acestor însemnări este indiscutabilă, fie că e vorba de denunțarea mediocrității atotstăpânitoare („Efectul repulsiv al figurilor mediocre în literatură și aiurea (metafore de douăzeci de wați în presă, comparații și paralele pompoase în muzica ușoară, poezia patriotică etc.”), sau de reevaluarea drastică a unor notații anterioare, pretext pentru o serie de interogații despre perspectiva optimă de percepție a operei literare (în structurarea ei imanentă sau în contextualizare): „Recitesc amuzat această însemnare țâfnoasă de tinerețe, cu maliția ei inutilă cu tot. Îi văd totuși un mic merit. Ce e mai bine pentru destinul operei (vorbesc de operă în toate sensurile)? Să răscolești măruntaiele ei, să scanezi locul unde au loc arderile, procesele de asimilare, să vizitezi în absența stăpânului, cu o curiozitate nedemnă, atelierul cu eboșele și versiunile lui stângace, să afli cât de multe din dedesubturile vieții artistului, răscolindu-i așternuturile murdare? Sau să o contempli astral, de foarte departe, făcând abstracție de condițiile ivirii ei, de bălegarul care o hrănește?”.

Cât despre intimitate, aceasta pândește la tot locul, în înregistrarea aromei unei zile, în evocarea unui portret, în conturul unui detaliu ce devine embrion epic („Privirea unei studente sud-americane urcând scările Universității... Un început de poveste, un virus narativ”) sau în sugestia delicată a apropierei înfiorate de altă ființă („În timp ce-mi arăta și-mi explica foarte aproape de planșă ceva, i-am simțit tremurul sufletului”). Inventarul

gesturilor și întâmplărilor diurne e întrerupt uneori de acolade onirice, în care reflexe ale realului se întretărie cu figurări teratoforme ale materiei proliferante („Câteva mustăți de crab, ca niște antene soioase, se mișcau în ritmul unei răsuflări omenești horcăite, ce răzbătea din gunoiul acela ce alcătuia/sugera o formă umană”).

Recurentă e glisarea unor concepte, idei, reflecții în notațiile subiective. Iată câteva precizări despre o temă ce l-a preocupat îndelung pe critic - expresivitatea involuntară: „De ce mi se pare din ce în ce mai tentantă ideea expresivității involuntare? Pentru că ei îi datorează opera viața de după moarte. *Intenția* unui scriitor e totdeauna în funcție de un cod al epocii. Îl contrazice sau ilustrează: avangarda sau conformismul leneș, profitabil. Nu intenția poate pregăti viitorul unei opere, ci numai ceea ce o depășește sau o contrazice. Intenția e, în fond, domestică, legată prea strâns (chiar în sensul negării lui) de codul epocii”. Tranșanța scriiturii lui Negrici derivă și din forța de a-și dezvălui unele slăbiciuni, stângăcii sau ezitări de conduită („S-a văzut de pe atunci că mi-e imposibil să-mi asum o situație umiltoare, să-mi recunosc un eșec. Și că, din această pricină, nu voi pregeta să-mi protejez egoul, să mistific și să mă mistific. Ca, de altfel, și acum când scriu și mă străduiesc să par liniștit și împăcat cu ce mi se întâmplă, deși abia acum două zile am aflat ceva profund umilitor pentru mine”).

Autenticitatea notațiilor subiective e amplificată adesea de fixarea unor

traume sau de consemnarea insidioasei alunecări a timpului, cu consecințele sale nefaste asupra fapturilor și conștiințelor („Timpul: M-am izbit pentru prima oară, direct și dureros de el. Alunecarea în bătrânețe a tatălui. Biologia transformând sentimentele: azi o milă înciudată, disperată; abia ieri – admirație tandră; alaltăieri – consimțire ostilă, sub tensiunea fără ieșire a temperamentelor gemene”). Detaliile viețuirii sunt întrerupte, când și când, de formule aforistice, de fragmente desprinse parcă din Nietzsche (o referință recurentă în aceste pagini), de paradoxale alcătuirii ale gândului („Iubirea – o chestiune de avitaminoză. Slăbiciunea fizică – iată calea”; „Port cu mine, ca pe un viciu, naivitatea” sau: „Adevărul – anxioliticul imbecililor și al săracilor cu duhul”). Ar mai fi multe de spus despre jurnalul lui Eugen Negrici, despre scriitura sa tensionată, despre adevărul enunțurilor sau despre spontaneitatea unei gândiri ce refuză orice prejudecată sau încremenire. Cu ochiul său capabil de a găsi „plinul din gol” (Marin Sorescu), dar și cu simțul de a denunța golurile din harta unor pretinse plenitudini, Eugen Negrici ne oferă o diagramă - cu opțiuni limitate de însăși retorica genului autobiografic - a propriului eu, plasat în oglinda unei reexaminări benefice.

Iulian BOLDEA

Dumitru Draica, *Limba română literară. Unitate în diversitate*, Editura Arhipelag XXI, Tîrgu Mureș

Apărut la Editura Arhipelag XXI din Tîrgu-Mureș, volumul *Limba română literară. Unitate în diversitate*, subintitulat *Articole și studii*, semnat de Dumitru Draica este o sinteză a studiilor de limba română literară și o reflectare a preocupărilor actuale ale profesorului Dumitru Draica de la Universitatea din Oradea. Materialul lingvistic al cercetării este organizat în trei părți, *Ortografia și lexical contemporan* (Partea I), *Limba română vs limba „moldovenească”* (Partea a II- a), *Varia* (Partea a III- a) ce reprezintă trei corpusuri de studii și articole prezentate de autorul volumului la „diverse manifestări științifice naționale și internaționale” nepublicate sau apărute în volume/ reviste din Republica Moldova (*Cuvânt-înainte*: 5) și/ sau revizuite. În Partea I sunt abordate din perspectiva orientărilor contemporane în studiul limbii (analitică, descriptiv-lingvistică, contrastivă) aspecte referitoare la scrierea corectă a limbii române (*Considerații în legătură cu ortografia limbii române, Ortografie și punctuație, Ortografia părților de vorbire flexibile și neflexibile în limba română*), relevanța studierii limbii române literare, a lexicului, inserția elementului neologic. În acest punct, preocuparea autorului este de a identifica modalitățile de inserție a neologismelor în limba română literară, adaptarea la necesitățile actuale ale limbii (*Despre scrierea unor neologisme recente, Adaptarea neologismelor la necesitățile*

limbii române actuale). Pe lângă aspectele teoretice, aplicația se realizează pe textul literar (*Despre lexical argeșian*), pe textul publicistic (*Cuvinte și sintagme în stilul publicistic*) etc. Corpusul articolelor și studiilor consacrate ortografiei părților de vorbire flexibile în limba română este exhaustivă în abordare, vizând ortografia substantivului, articolului, adjectivului, pronumelui, numeralului, ortografia verbelor precum și a părților de vorbire neflexibile – adverbul, prepoziția, conjuncția, interjecția. Nici problemele de semantică lexicală și/ sau semantica textului nu sunt neglijate (*Cuvintele limbii române și sensurile lor*).

Partea a II-a a volumului grupează un corpus de articole și studii de actualitate, privind statutul limbii române în Republica Moldova, cu specială abordare „a limbii moldovenești”, un concept artificial utilizat astăzi, în anumite comunități lingvistice de peste Prut, din alte rațiuni decât cele privind conștiința națională și implicit, unitatea indestructibilă a limbii române („Sintagma *limbă moldovenească* a fost întrebuințată cel mai frecvent în acte juridice și în formulări administrativ-politice ale Imperiului Rus și în cele din fosta URSS, scopul acțiunii fiind acela de a deforma conștiința națională a populației autohtone de la est de Prut și de a intensifica procesul de deznaționalizare și de rusificare a locuitorilor Moldovei ...”, 178). Concepte nefondate științific în lingvistica românească și rusă de peste Prut, precum statutul de sine stătător al „limbii moldovenești”, idiomul moldovenesc”, așa-zisele argumente

bazate pe criterii lingvistice interne cu valabilitate particulară nu universală etc sunt combătute de Dumitru Draica prin argumente solide, oferite de istoria limbii române, de delimitarea pertinentă, realizată cu mijloacele științei între dialect, limbă și grai: „Problema delimitării dialectelor de limbi primește uneori aspect politic- notează autorul. În mod intenționat, un idiom este numit *dialect* pentru a se susține astfel apartenența vorbitorilor acestui idiom la un stat sau altul, ceea ce implică obligația de a învăța în școală limba statului respectiv(...) Excesele și erorile s-au produs prin izolarea artificială și superficială a limbii moldovenești de limba daco(română): 207”.Principalul factor de individualizare a limbii moldovenești în raport cu limba română este combătut prin argumentul că „aceste influențe caracterizează multe arii dacoromânești, în primul rând pe cele estice și nord-carpatică”, ca și prin nonomogenitatea și inegalitatea „ca pondere, ca timp, ca răspândire teritorială” a influențelor est-slave de la nivelul lexicului.Așa cum se anticipă și în Prefața volumului „limba moldovenească este una și aceeași cu limba română literară, cu unele mici diferențieri de ordin lexical.”

Corpusul de studii și articole din ultima parte a volumului, intitulată *Varia*, se focusează pe aspecte privind limba română literară actuală. *Limba română și internetul*, *Analogia – ca sursă de greșeli- în limba română contemporană*, *Acordul predicatului cu subiectul în limba română*, *Rolul accentului în limba română* etc sunt doar câteva aspecte abordate din

perspectiva practicianului și a lingvistului. Chat-ul și rețelele de socializare „sunt azi o modă în materie de limbaj folosit și de utilizare a limbii române pe internet...”, autorul sintetizând câteva dintre trăsăturile limbajului de internet (prescurtări cu inițiale mici, îmbinări de litere, prescurtări cu majuscule etc.). Perspectiva sincronică de abordare a fenomenului lingvistic, predominantă în majoritatea aricolelor și studiilor nu exclude abordări diacronice, în situația în care subiectul impune. Sunt puse în valoare rolul, formarea, ideile unora dintre lingviștii bihoreni aparținând secolelor al XVIII-lea și al XIX –lea, preocupați de dezvoltarea limbii române literare. Alexandru Roman (acum Emanoil Gojdu)s-a impus posterității ca „ o punte de legătură între Academia Română și Academia Maghiară”, fiind membru fondator al Academiei Române și „primul bihorean care a intrat în acest înalt for științific al țării”. Samuil Vulcan, cărturar iluminist, „s-a implicat în cele mai multe acțiuni referitoare la situația materială și social-politică a Crișanei (...)sprijinind drepturile românilor din această zonă, înființarea de noi școli și tipărirea mai multor cărți în limba română”.Iosif Vulcan reține atenția autorului prin calitatea de „inițiator al presei satirice românești, al romanului românesc, al criticii și istoriei literare etc”.În memoria publică locală a rămas ca „părintele teatrului românesc orădean.”

Așa cum putem citi în *Prefață*, articolele și studiile cuprinse în volum reprezintă o sinteză a trei decenii și mai

bine de cercetări ale autorului, iar concluziile pe care Dumitru Draica le formulează au maturitatea lingvistului și a dascălului. Respectarea normelor ortografice este condiția *sine qua non* a manifestării funcției fundamentale a limbii române, funcția de comunicare. Sunt norme care vizează deopotrivă „pronunțarea, (...)scrierea,(...)structura gramaticală,(...)vocabularul(...)”.

Corectitudinea lingvistică este în al doilea rând, o obligație morală a individului ca entitate și a instituțiilor publice. Varietatea mare de probleme abordate este dată și de alte studii și cercetări de lingvistică diacronică, dintre care: rolul Școlii Ardelene în lupta pentru unificarea limbii române, rolul Junimii și al Convorbirilor literare la dezvoltarea limbii române literare, al Astei și al Revistei Transilvania.

Pe lângă actualitatea conceptelor, a metodelor originale de abordare a unui domeniu atât de vast, ceea ce reține atenția în volumul *Limba română literară. Unitate în diversitate* este, profunzimea, consecvența de abordare, bogăția de idei, marea diversitate tematică, așa cum se anunță în titlu.

Doina BUTIURCA

Luminița Corneanu, Leonid Dimov. *Un oniric în Turnul Babel*, Editura Cartea Românească, București, 2014

Leonid Dimov e un poet ce rămâne încă de citit, de comentat, de redescoperit, în multe dimensiuni sau accente ale operei sale cu relief labirintic

și himeric. Disponibilitatea expresiei, libertatea de a sugera ludic gravitatea adevărilor ultime, estetismul, toate camuflează un fior tragic, disimulează o percepție dramatică/ dramatizată a lumii. Visele lui Dimov, regizate cu minuție, sunt scenografii halucinante ale unei infrarealități colcăitoare. Dexteritatea de limbaj, prin care cuvintele sunt modulate în registre policrome, se legitimează ca semn al unei conștiințe artistice ce declară afectele în stare de inflație și le amendează cu severitate. Poemele lui Dimov, cu imagini și forme proliferante, cu articulații hipertrofice, se delimitează ca exorcizări ale unor spaime ascunse. Angoasa, voluptatea transcrierii spaimei în text sugerează două dimensiuni opuse care structurează viziunea lirică dimoviană: planul ontologic, terifiant și cel estetic, mântuitor, al jubilației scriiturii. „Citirea” lumii în registru ludic, descifrarea configurațiilor ei prin grilă burlesc-onirică sunt rezultatul nevoii de exorcizare prin artă (joc) a realului precar și fluctuant care, pentru a dobândi stabilitate și consistență, trebuie să fie prins în filigranul bufoneriei exorcizante. Absurdul oniric dimovian se configurează gradat, ca aglomerare vertiginoasă de elemente, de la cele ale banalului cotidian, la cele terifiante care instituie un fel de vid al logicii și descumpănesc cititorul. Realul, așa cum transpare el în versurile lui Leonid Dimov, este corectat de lentilele magice a visului, de o privire interioară care reușește să exploreze adâncul fapturilor și al lucrurilor, redându-le irizări fantastice și misterioase.

Cartea Luminiței Corneanu, *Leonid Dimov. Un oniric în Turnul Babel* (Editura Cartea Românească, 2014) are meritul de a readuce în actualitate, printr-o riguroasă întreprindere exegetică, opera unui poet mai degrabă ignorat astăzi, decât analizat cu meritată atenție hermeneutică. Perspectiva asupra biografiei beneficiază de clarificări minuțioase, prin accesarea arhivelor CNSAS, dar și prin mutații ale unghiului de percepție asupra diverselor episoade și fapte ale existenței, surprinse în mod echidistant, chiar dacă un impuls empatic nu este cu totul exclus. Un moment semnificativ este acela al supravegherii îndeaproape de organele Securității Statului, prin instalarea unui dispozitiv de ascultare la domiciliul poetului (“La fila 458 din volumul 5 al dosarului de urmărire găsim redarea discuțiilor din casa poetului din data de 8 februarie ’69, înregistrate de tehnica operativă. Aflăm de aici că, în partea trecută sub tăcere a întâlnirii din septembrie, ofițerii de Securitate i-au spus lui Dimov că i s-a montat tehnică de ascultare în casă și chiar i-au arătat dosarele în care se regăseau notele despre el, fotografii, consemnări ale discuțiilor din casă. Practic, că totul era sub controlul lor, că știau tot. «Eu înțeleg să-mi bage drăcia în casă, dar să mi-o și spună că mi-au băgat-o, asta e neomenește» se plînge scriitorul unui amic. Iar ofițerul notează conștiincios în continuare ce părere are Dimov despre aparatul datorită căruia Securitatea avea acces nelimitat în viața sa privată: «DIMOV se întreabă ce fel de literatură se poate face cu o «drăcie» în casă și cu

frica în om. El adaugă că, atunci când a fost chemat, i s-a spus că menirea scriitorilor de astăzi este aceea de a duce mai departe tradiția înaintașilor. Dar DIMOV arată că «înaintașii noștri nu aveau drăcie în casă! Nu-l vezi pe Eminescu cu o drăcie în casă!»”).

Erosul, moartea și fastul gastronomic sunt teme privilegiate ale poeziei dimoviene, teme tratate prin inserții ale grotescului, prin modulări caricaturale sau prin resursele persiflării. Într-o perspectivă critică cu rădăcini în studiile lui Bahtin, Luminița Corneanu subliniază hățișul instinctualității, reflexele primare, care, în mod paradoxal, devin, pentru poet, “gesturi de apărare” (“Pentru Dimov, «trupul este un trup grotesc», în termenii lui Bahtin, dominat de abdomen și de falus, ca metonimii ale actului îngurgitării și celui sexual. Este vorba de o deturnare a funcțiilor împlinirii pe care le au festinul și nunta într-o lume normală. În acest univers babelic, unde straniul e la el acasă și grotescul pîndește după colț, unde obiectele și ființele își pierd atributele lor normale și funcționează anomic, sexualitatea și nutriția se fac cu intensitatea instinctului primar, dar îl depășesc cu mult ca semnificație: ele devin gesturi de apărare, singurele familiare, apte de a liniști eul angoasat care le întreprinde. Frica, foamea și erosul nu sunt deloc simple instincte, reflecta Constantin Noica, ele sunt cele mai puternice mijloace de împlinire a ființei”). Neverosimilul, fantasmelul, grația irealului și marasmul infrarealității se întrepătrund, astfel, într-o hartă labirintică a condiției umane, în care

călătoria este topos paradigmatic, experiență inițiativă, întoarcere în abisal, revelare a originarității, ca punere în scenă a relației ființei cu propriile rădăcini ontice (“Idea însăși de întoarcere o presupune pe cea de, să-i spunem, «ducere», deci de călătorie. O punere în relație a temei dimoviene a călătoriei și a «veșnicei reîntoarceri» nietzscheene este revelatoare”).

“Turnul Babel” în care se regăsește fantezia debordantă a lui Dimov este un amestec indiscernabil de virtual și real, de cotidian și himeric, de magie a depărtării și intruziune a unei apropieri crotopitoare, confuzie irepresibilă a subiectului liric și a obiectelor lumii, pe care autoarea studiului o transcrie în enunțuri critice memorabile, chiar dacă îndatorate receptării anterioare: “antimetafizica lui Dimov“, „luxurianța lexicală“, „fidelitatea față de imaginație și vis“, „ambiguitatea dintre text și sens“. Traectoria unei definiții totalizatoare a poeziei lui Dimov cuprinde, în desenul ei, dominante ale dinamicii expresive, dar și elemente ale tectonicii imaginarului, ori fixarea reperelor tematice ale operei (“Recapitulând, ar putea fi vorba, în primul rând, despre o muzicalitate anume, dată în special de numeroasele efonii, la nivelul rimei sau din interiorul versului, dar și de sonoritatea însăși a atâtor cuvinte rare, multe nemaîntâlnite la alți poeți, înainte sau după Dimov. Ar fi apoi luxurianța imagistică, decurgând din cea lexicală, aglomerările obiectuale în spirit baroc, senzația continuă de Turn Babel, care este, poate, cea mai potrivită metonimie

a lumii lui Dimov. Este vorba apoi de teme pe care poetul le reia, le revalorifică și le îmbină astfel încât să scoată din ele maximum posibil: călătoria, ospățul, bâlciul, sclipitorul, moartea, erosul carnal, și care-i permit ample desfășurări narrative, cu frustrant de puține elanuri lirice”). Identificând trei etape în evoluția poeziei lui Leonid Dimov (*suprarealistă*, dominată de imagine, *onirică propriu-zisă*, marcată de “cristalizarea unei poetici proprii, fără precedent în literatura noastră” și *alegoric-gravă*, prin apelul la înfiorările transcendenței), Luminița Corneanu fixează și etapele receptării acestei creații, subliniind individualizarea ei în raport cu alte experiențe poetice postbelice.

Revelarea intimității ca ipostază-cheie a poeticității se conjugă, în universul liric dimovian, cu o constantă proiecție a nedeterminării, ca percepție halucinantă a unui univers cu articulații concrete nereprimate, univers dualist, în care himericul și cotidianul se întâlnesc până la indistinție („originalitatea poeziei dimoviene vine tocmai din posibilitatea coexistenței celor două vocații, din întâlnirea dintre fantasmatic și obiectual, dintre fluid și static. Visele lui Dimov nu sunt nici deliruri, nici relatări obiective, iar frumusețea /.../ vine din indecizia dintre celor două”). În ceea ce privește posteritatea dimoviană, aceasta este demonstrată cu argumente viabile și cuprinde nume diverse, care au în comun „o anume știință a alcătuirii versului, un simț sonor special, demonstrat prin joaca rafinată cu rimele, cu ritmul, și, mai mult decât atât, un simț ludic aparte”, de la Brumaru și

Cărtărescu la Florin Dumitrescu, O. Nimigean sau Sorin Gherguț. “Carte excelentă” (Gheorghe Grigurcu), prin atenția la detaliul biografic, dar și prin acuitatea analizei, exegeza consacrată de Luminița Corneanu lui Leonid Dimov este pe cât de necesară, pe atât de binevenită.

Iulian BOLDEA

Rodica Lascu-Pop, *Escapes littéraires à Cluj. Anthologie bilingue d’auteurs francophones / Escala literare la Cluj. Anthologie bilingvă de autori francofoni*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015

Parue en 2015 chez Casa Cărții de Știință, l’anthologie bilingue *Escapes littéraires à Cluj*, réalisée par Rodica Lascu-Pop, représente une contribution significative à l’étude de la littérature francophone en Roumanie.

Le titre de l’ouvrage témoigne de l’idée autour de laquelle ces textes ont été réunis : il ne s’agit pas d’un critère d’ordre historique, thématique ou générique, mais d’un lieu d’accueil des vingt-cinq auteurs présents dans ce volume, des Belges surtout, mais aussi des Suisses ou des Luxembourgeois, à savoir le Centre d’Études Belges de Langue Française (CELBLF) de Cluj-Napoca. Comme les témoignages manuscrits des auteurs le montrent, cette ville universitaire a dû les fasciner par l’accueil qui y leur a été réservé et par « son esprit flottant », sa « singulière élégance » (p. 60) dont parle Jacques De Decker dans les pages du livre. Le projet

éditorial a été occasionné par le 25^e anniversaire de la création de ce centre de recherche et apparaît d’autant plus émouvant, vu que Rodica Pop et son équipe ont connu tous ces auteurs en personne.

Le mérite du livre consiste avant tout dans le fait de faire connaître des auteurs contemporains d’expression française à un public roumain plus large, non seulement francophone. Les textes sont tous des inédits et représentent un corpus précieux (certains poèmes ont été écrits à la main ou dactylographiés) où « la poésie voisine avec le récit fictionnel, l’histoire vraie avec la pseudo-relation de voyage, l’essai avec le témoignage » (p. 5). Chaque texte est précédé par une notice bi-bibliographique réalisée, tout comme les traductions, par les jeunes chercheurs membres du CELBLF ; sont mentionnées également les traductions en roumain dont ont bénéficié les auteurs, les revues culturelles roumaines qui les ont accueillis par des interviews, des articles ou des traductions, ainsi que leur implication dans les activités du CELBLF.

Contrairement à ce qu’on pourrait penser *a priori*, la présentation des auteurs par ordre alphabétique ne rend pas l’ouvrage fragmenté. Les regards extérieurs jetés, à travers une expérience subjective, sur l’histoire et la culture roumaines ou sur d’autres cultures sont autant de lignes de confluence, au-delà de la diversité des textes. Le mélange des événements réels (comme le souvenir d’une nuit fabuleuse à Cluj dans le texte de Paul Emond ou

d'un incident à Budapest, raconté par Françoise Wuilmart) ou fictifs (le texte de Michel Lambert, par exemple) apparaissent à la conscience réceptrice comme une aventure existentielle vécue sous le signe du voyage, associé à un sentiment de liberté physique et de découverte identitaire.

D'autre part, les textes en roumain s'avèrent autant de modèles traductifs pour ceux qui s'intéressent à la traductologie, une analyse contrastive faisant ressortir différents procédés de traduction, transformation ou modulation pour solutionner les problèmes lexicaux ou grammaticaux (notamment dans le cas des poèmes).

Escales littéraires à Cluj... marque une fois de plus la riche activité du Centre d'Études Belges de Cluj-Napoca dirigé par Rodica Pop et s'avère un excellent guide pour rentrer dans le monde des lettres francophones contemporaines, par une expérience éditoriale dont le modèle est à renouveler.

Corina BOZEDEAN

Raluca Brăescu, *Adjectivul în română: sintaxă și semantică*, Editura Universității din București, 2012

Studiul Ralucai Brăescu apărut la Editura Universității din București are la bază teza de doctorat a autoarei și reprezintă o cercetare monografică a clasei adjectivului. Direcțiile de analiză ale demersului, care se întrepătrund în

conținut, sunt precizate foarte clar încă din titlu: sintaxă și semantică.

Raluca Brăescu se oprește în monografia sa asupra adjectivelor nonpronominale, considerând că adjectivele pronominale nu trebuie tratate aici, ci la pronume, datorită asemănării prin formă, flexiune și funcție, în acord cu direcția lucrărilor recente de gramatică.

Studiul monografic are șase capitole. Primul dintre acestea, *În căutarea unei definiții pentru adjectiv*, prezintă principalele perspective de abordare a clasei adjectivului, de la GA 1966 până la GBLR 2010, de la perspectiva morfologică sau semantică, la cea „integratoare”, în care „subclasele semantice de adjective se corelează cu un anumit tip de funcționare sintactică”. Bine subliniate sunt în acest capitol și punctele comune sau, dimpotrivă, cele diferențiatore, dintre adjectiv și substantiv, verb și adverb, întrucât, pornind de la acestea, lingvистa poate contura mai clar trăsăturile definitorii ale clasei adjectivului. Astfel, adjectivul funcționează ca modifier în grupul nominal, R. Brăescu evidențind de la început situația acelor adjective care nu se încadrează în tiparele generale ale clasei, considerată o clasă eterogenă. Poziția predicativă și compatibilitatea cu mărcile de gradare sunt alte două caracteristici definitorii.

Al doilea capitol tratează problema claselor semantice de adjective, lingvистa delimitând trei: adjective calificative, adjective relaționale și adjective de modificare a referinței. Acestea sunt discutate apoi cu referire la funcția semantică, respectiv la opozițiile:

intersectiv / nonintersectiv, obiectiv / subiectiv, linear/nonlinear.

În *Structura grupului adjectival* – al treilea capitol – este realizat un inventar al constituenților din jurul centrului adjectival. Constituentul „cel” ocupă un loc aparte în acest capitol, lingvista urmărind ocurențele acestuia în grupul nominal și făcând apoi distincție între „cel” – determinant emfatic, „cel” – formant al superlativului și „cel” – pronume semiindependent. Tot aici sunt inventariate și tipurile de mărci/modificatori ai centrului adjectival: intensificatori, aproximatori, modalizatori, categorizatori, negatori și comparatori; de asemenea, în acest capitol sunt incluse tipurile de complemente autorizate de centrul adjectival și adjuncții, complemente circumstanțiale care însoțesc acest centru.

Următoarele două capitole evidențiază pozițiile sintactice ale adjectivului/grupului adjectival. Funcția de modificare este caracteristică adjectivului în grupul nominal. Este surprinsă, astfel, „variația de topică a adjectivului (...) și fenomenul de serializare/modificare multiplă a centrului nominal”. Adjectivele cu topică liberă, mobile interesează din această perspectivă, a schimbării de poziție corelate sau nu cu o modificare semantică. Natura predicativă a adjectivului este comentată în cel de-al cincilea capitol, în care autoarea argumentează dependența predicativității de capacitatea adjectivelor de a fi intersective. Raluca Brăescu face un inventar al pozițiilor predicative: „matriciale (predicate primare și

nematriciale (predicate secundare)”. Astfel, adjectivul apare drept complement predicativ în grupul verbal (nume predicativ sau complement predicativ al obiectului), predicativ suplimentar și apozitie. Ultima parte se axează pe câteva interpretări controversate, de tipul: predicativ suplimentar/modificator nominal, predicativ suplimentar adjectival/adverbial.

Ultimul capitol – *Adjective substantivizate. Elipse nominale* – se axează pe diferența referențială dintre adjectiv și nume. Adjectivul nu beneficiază de referință proprie, subliniază explicit autoarea, în timp ce substantivul „este un concept care decupează ocurențe specifice în universul referențial”. Lingvista se oprește la elipsa nominală și adjectivele recategorizate, analizându-le pe acestea din urmă din punct de vedere semantic și morfosintactic. Două tipare sintactice rețin atenția în acest capitol final: construcția „*cel* + adjectiv” și construcția „ $N_1 + de + N_2$ ” (unde N_2 este un adjectiv substantivizat).

Studiul Ralucai Brăescu este unul binevenit în gramatica actuală, lămurind unele aspecte controversate ale clasei adjectivului, susținute, de altfel, și de eterogenitatea clasei în cauză. Obiectivul lucrării a fost unul declarat clar de cercetătoarea bucureșteană: „surprinderea comportamentului semantic și sintactic al adjectivului în varianta actuală standard a limbii române”.

Maria-Laura RUS

LIST OF AUTHORS

- BELEI Odeta Manuela, Assistant Prof., PhD, *Aurel Vlaicu* University of Arad
- BOLDEA Iulian, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- BOZEDEAN Corina, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- BUDA Dumitru-Mircea, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- BUTIURCA Doina, Associate Prof. PhD, *Sapientia* University of Tîrgu Mureş
- CHIOREAN Luminița, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- CIOANĂ Costel, PhD, Scientific and cultural coordinator of the *Ancient Western Art Museum* of the Romanian Academy
- CISTELECAN Al, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- CISTELECAN Alex, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- COȘER Cornelia, Professor, PhD, Humanistic and Social Sciences Department, *Aurel Vlaicu* University of Arad
- DEMANGEOT Fabien, Université de Bourgogne, Université de Caen
- DRĂGULESCU Radu, Associate Prof. PhD., Universitatea *Lucian Blaga* of Sibiu
- HAN Bianca-Oana, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- IMRE Attila, Associate Prof. PhD, *Sapientia* University Tîrgu Mureş
- LAKO Cristian, Assistant PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- LIRCA Corina, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- MURAR Anca, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- NISTOR Eugeniu, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- POPESCU H. Dan, Associate Prof., PhD, *Partium* Christian University, Oradea
- RĂDULESCU Mihaela Șt., Professor, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest, Department of Foreign Languages and Communication
- RUS Maria-Laura, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- ȘTEFĂNESCU Dorin, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- ȘTEFANOVICI Smaranda, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş