

STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

11

TÂRGU-MUREȘ

2011

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

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

COLEGIUL DE REDACȚIE

Director: Prof. univ. dr. Iulian Boldea
Redactor șef: Prof. univ. dr. Al. Cistelean
Secretar de redacție: Lector dr. Ramona Hosu

Prof. univ. dr. Cornel Moraru
Conf. univ. dr. Smaranda Ștefanovici
Conf. univ. dr. Luminița Chiorean
Conf. univ. dr. Eugenia Enache

Tehnoredactare: Korpos Csilla

ISSN 1582-9960
Nr.11/2011

Published by
Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, România, 2011
Str. Nicolae Iorga, nr. 1.
540088, Târgu-Mureș, România
Tel./fax 0265/211838
e-mail : vbolos@upm.ro
dumitrubuda@gmail.com

STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

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

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii și articole

Al. CISTELECAN, <i>O liră patrioată (Maria Flechtenmacher) / The Patriot Lira (Maria Flechtenmacher)</i> ...7	
Iulian BOLDEA, <i>Alexandru Macedonski. Structuri ale imaginarii și arhetipuri simbolice / Alexandru Macedonski. Structures of the Imaginary and Symbolic Archetypes</i>13	
Dorin ȘTEFĂNESCU, <i>Lucian Raicu. Orizontul hermeneutic al întrebării și calea fenomenologică / Lucian Raicu. The Hermeneutic Horizon of Question and the Phenomenological Way</i>27	
Andrei TERIAN, <i>Despre imaginarul critic. Câteva ipoteze de lucru / On the Critical Imaginary. Few Working Hypotheses</i>34	
Luminița CHIOREAN, <i>Operatori de tip conotativ. Construcții cu predicativ suplimentar / Connotative Operators. Additional Predicate Constructions</i>42	
Doina BUTIURCĂ, <i>The Humboldtian Foundations of the Intercultural Dialogue</i>55	
Eva Monica SZEKELY, <i>Jocul de - și al recontextualizării. Câmpul text(e)– context(e) – cititor(i) / The Game Of Recontextualization. The Text(s) – Context(s) – Reader(s)</i>61	
Valerica SPORIȘ, <i>Hipercorectitudinea în limba română / Hypercorectness in the Romanian Language</i>74	
Silvia PITIRICIU, <i>Onomastica dansurilor populare românești / The Onomastics of Romanian Folk Dances</i> .82	
Emilia ALBU & Alexandra SILVAȘ, <i>Două Zâmbete de Irvin D. Yalom -comentariu literar psihologic- / Two Smiles by Irvin D. Yalom –A Literary Psychological Comment -</i>85	
Eugeniu NISTOR, <i>Domeniul relațiilor publice. Definiții alternative și complementare / The Public Relations Domain. Alternative and Complementary Definitions</i>90	
Carmen NEAMȚU, <i>Întrebări nereușite sau cum poți rata un interviu? / Unsuccessful Questions or How One Can Fail an Interview</i>98	
Maria Dorina PAȘCA, <i>Apa ca semn al identității cognitive în poezia blagiană / Water as a Sign of Cognitive Identity in the Poetry of Blaga</i>105	
Dumitru-Mircea BUDA, <i>Literatura exilului / Exilul literaturii. Sensuri și implicații / The Literature of Exile. The Exile of Literature. Senses and Implications</i>109	

Adela DRĂUCEAN, <i>Demonicul de factură populară în opera lui Ion Creangă și a lui I. L. Caragiale / The Folk Demonic in the Work of Ion Creangă and of I. L. Caragiale</i>	114
Maria-Laura RUS, <i>Izotopia. Definiție și caracteristici / Isotopy. Definition and Characteristics</i>	122
Cristina RADU-GOLEA, <i>Gramatica termenilor cromatici românești / The Grammar of the Romanian Chromatic Terms</i>	126
Simina-Maria TERIAN, <i>Complementul secundar – o poziție sintactică problematică în GALR / The Secondary Object. A Problematic Syntactic Position In GALR</i>	139
Corina BOZEDEAN, <i>Le questionnement éthique chez Henry Bauchau : le geste lapidaire</i>	148
Clayton MACKENZIE, <i>Adapting Novels for the Stage: New Clothes or New Emperors?</i>	154
Smaranda ȘTEFANOVICI & Andreea-Maria SÂNCELEAN, <i>Blanche Dubois - The Vicious Woman Caught between Death and Desire</i>	161
Sorin IVAN, <i>Foreign Languages in Higher Education: Open Gates to Elite Education, Culture and Knowledge</i>	167
Iustin SFÂRIAC, <i>Billy Budd and the Transpersonal Self</i>	182
Attila IMRE & Attila BENÓ, <i>Possibilities For Can in Translation Environments</i>	188
Bianca Oana HAN, <i>Despre Traducerea în spațiul românesc din secolul al XX-lea (II) / On Translation in the Romanian Environment in the 20th Century (II)</i>	196
Nicoleta MEDREA, <i>The Reconfiguration of the Identity Discourse in the Writings of Salman Rushdie, V. S. Naipaul and Kazuo Ishiguro</i>	201
Cristina NICOLAE, <i>Love, Creation, Change in Virginia Woolf's Orlando</i>	208
Dana RUS, <i>Elusiveness and Ambiguity in the Concept of the American Frontier</i>	217
Oana BADEA, <i>Sinonimia în terminologia biomedicală de origine engleză / Synonymy in the English Biomedical Terminology</i>	222
Corina Alexandrina PUȘCAȘ, <i>Mischievous Communication or the Cat-And-Mouse Game of Autobiographical References in the Fiction of Philip Roth</i>	230
Daniela DĂLĂLĂU, <i>General Considerations on the Traditional and Cognitive Approach to Metaphor</i>	235
ZOLTÁN Ildikó Gy., <i>Through Fire and Water</i>	241

Recenzii

Al. CISTELECAN, Constantin Hârlav, <i>Despre Caragiale. Încercări de precizie... istorico-literară</i> , Editura Karta-Graphic, Ploiești, 2010.....	249
Iulian BOLDEA, Monica Lovinescu, <i>Jurnal esențial</i> , Editura Humanitas, București, 2011	251
Dorin ȘTEFĂNESCU, Nicolae Balotă, <i>Calea, Adevărul și Viața. Meditații religioase</i> , Editura Dacia, 1999	254
Iulian BOLDEA, Mircea Popa, <i>De la Est spre Vest. Priveliști literare europene</i> , Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010	257
Dumitru-Mircea BUDA, Monica Lovinescu, <i>Diagonale</i> , Editura Humanitas, București, 2010	260
LISTA AUTORILOR	263

O LIRĂ PATRIOATĂ (MARIA FLECHTENMACHER)

The Patriot Lira (Maria Flechtenmacher)

AI. CISTELECAN¹

Abstract

The article describes the cultural activity of “literary actress” Maria Flechtenmacher, focusing on the metamorphosis of her poetry as well as on her feminist definition of identity in the social background of the second half of the 19th century.

Keywords: Flechtenmacher, femininity, Romanticism, theatre, activism.

Maria Flechtenmacher vine dintr-o melodramă romantică absolut. Trista ei poveste e prezentată amănunțit de Vasile Gr. Pop, în *Conspect*-ul său². (De acolo extragem și noi rezumatul biografic). Părinții (mama, Ana, „supranumită Duduca”, era fiica unui paharnic sărac - Pangratie; tatăl – Costache – din familie înstărită, a Mavrodinilor), luați de mare patimă, s-au căsătorit într-ascuns și-n mare secret, întrucât Mavrodinii nu voiau o noră fără nici o lețcaie, „care nu aducea altă zestre decât frumusețe”.³ Peste toate, nora clandestină se mai și îmbolnăvește și se retrage la ai săi; mirele, ca să nu-și mai amărăscă mama, se mută și el tot acolo, dar în 1838 se îmbolnăvește „de buba neagră” și moare subit. Mavrodinoaia, „care nu știa încă nimic despre cununia fiului său, îl înmormintă ca pe un flăcău, cu 12 fete îmbrăcate în alb, cu brad, muzică, și cal de călărie”.⁴ De zăcut va fi zăcut probabil acasă, la ai săi, întrucât, zice Vasile Gr. Pop, nevastă-sa nu știa de moartea lui, dar a avut un „presimțământ” teribil: când cortegiul funerar trece pe sub fereastra ei – rută obligatorie -, deși bolnavă, se ridică din pat „și dă un țipăt: *Costache a murit!*”. După trei zile, moare și ea, „lăsând în urmă o mamă nebună și două copile”⁵ : pe Cleopatra, de 3 ani – și care va muri curînd – și pe viitoarea poetă, Maria, de șase luni (născută în anul morții părinților). Orfanele nu pot conta pe bunica bogată, întrucât Mavrodinoaia refuză să le recunoască și-și lasă averea (moare și ea după „doi sau trei ani”)⁶ Mitropoliei. Fetele sînt crescute de „epistatul de moșie” Dumitru, omul de încredere al lui Costache. Maria, așadar, „a crescut printre străini pînă la etatea de 8 ani”, după care bunul Dumitru a înscris-o la „pensionatul Știrboaica”, unde și-a făcut cele patru clase primare⁷ – singurele studii regulate, de altfel. Mai tîrziu, după căsătoria cu Alexandru Flechtenmacher și după nașterea singurului lor fiu, „se decise a-și începe educațiunea de la etatea de 20 de ani prin

¹ Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Vasile Gr. Pop, *Conspect asupra literaturii române și literațiilor ei de la început și pînă astăzi, în ordine cronologică*, Ediție critică, studiu introductiv și note de Paul Lăzărescu, Editura Eminescu, București, 1982.

³ Vasile Gr. Pop., *op. cit.*, p. 154.

⁴ Idem, *ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Idem, p. 155.

⁷ *Ibidem*

sineși”.⁸ A reușit destul de bine de vreme ce va ajunge profesoară și va conferenția la Ateneu. Dar mai întâi se face actriță: „a fost pusă în teatru pe la anul 1850”, zice Pop, iar „primul său debut artistic l-a făcut în orașul Brăila”,⁹ la doar 12 ani. Se mută apoi, pentru trei ani, la teatrul din Craiova (aici își ia numele de Mavrodin; identitatea de nume cu altă poetă nefericită, Maria Mavrodin, va fi cauza confuziei pe care o face Ecaterina Săndulescu în *Evoluția scrisului feminin în România*,¹⁰ încurcându-le celor două – și amestecându-le - biografiile și bibliografiile). A fost mutare norocoasă, întrucât aici îl cunoaște pe Alexandru Flechtenmacher, adus de craioveni, „cu mari sacrificii”¹¹, de la Iași; se va mărita cu el în 1853, cam repede, după standardele de azi. După cum zice Rodica Oană-Pop, Maria „devine cea mai prețioasă colaboratoare a muzicianului”¹², scriindu-i versurile multor cîntece. E o familie de artiști mobili și activi, lucrînd pe la toate teatrele Regatului (București, Iași, Craiova) și cu toate trupele; păreau sub o zodie fericită, dar în 1872 le moare, la 17 ani, unicul fiu, despre care Pop zice că se distingea „printr-un talent genial la muzică”.¹³ Le rămîne fiica adoptivă, Marioara, pe care au găsit-o, la 20 februarie 1866, pe treptele Bisericii Sf. Dumitru.¹⁴ Deși celebri, compozitorul și actrița n-o duceau prea bine, căci la 21 august 1877 sînt nevoiți să dea o reprezentație pentru ca fiica lor „să urmeze studiile într-un internat din Capitală”.¹⁵ Poeta moare la 14 august 1888, nemaipucînd să vadă întreaga tragedie a familiei: compozitorul se stinge la 28 ianuarie 1898, „în cea mai cumplită mizerie, într-o casă umedă din fundul Capitalei”, după spusele lui N. Petrașcu,¹⁶ iar Marioara se sinucide în același an.¹⁷ Chiar fără să mai participe la aceste tragedii, ultimii ani ai poetei, zice Lelia Nădejde, au fost „întunecați de boală, suferință și lipsuri.”¹⁸

Maria Flechtenmacher e „prima noastră actriță literată”¹⁹, deși realizatorii masivei antologii *Actori poeți – poeți actori*²⁰ n-o bagă-n seamă. Nu sînt singurii, de altfel. Ca actriță a avut roluri importante (pe scena Teatrului cel Mare, din București, unde a jucat vreme de 18 ani, debutează în rolul Luizei din „Intrigă și amor” a lui Schiller)²¹ și va fi avut și faimă, dar jocul ei nu e niciodată remarcat decît în termeni generali și amabili. Cel puțin Lelia Nădejde se plînge că n-a găsit nici o cronică în care jocul să-i fie personalizat.²² De

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Marg. Miller Verghy, Ecaterina Săndulescu, *Evoluția scrisului feminin în România*, București, Editura Bucovina, 1935.

¹¹ Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 155.

¹² Rodica Oană-Pop, *Alexandru Flechtenmacher, viața în imagini*, București, Editura muzicală, 1964, p. 29.

¹³ Vasile Gr. Pop., *op. cit.*, p. 180.

¹⁴ Rodica Oană-Pop, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵ Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică, volumul II (1860-1880)*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 476.

¹⁶ Apud Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 643.

¹⁷ Rodica Oană-Pop, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸ Lelia Nădejde, *Studii și cercetări de istoria artei*, Tom 12, nr. 1/1965, p. 67.

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ *Actori poeți – poeți actori*, Antologie de Lucia Nicoară și Cristina Gavrîlă, după o idee de Mircea Ghițulescu, Prefață de Cristina Gavrîlă, Timișoara, Editura Brumar, 2008.

²¹ Lucia Nădejde, *op. cit.*, p. 67.

²² Idem, *ibidem*.

orgolioasă era însă peste măsură: în 1877, zice tot Lelia Nădejde, se retrage din comitetul Teatrului Național pentru că Ion Ghica a pus-o pe locul doi,²³ după Eufrosina Popescu (făcuse parte din primii societari ai Teatrului Național, alături de Eufrosina Popescu, Matei Millo ș.a).²⁴ E însă inimoasă și de inițiativă; înființează ea însăși o companie, Teatrul Junimii, cu gândul de a-i lansa pe tineri (aici debutează Grigore Manolescu), și nu se dă în lături de la sacrificii (de nu va fi exagerând), căci iată cum își prezintă proiectul: „Venindu-mi ideea de a forma o nouă generațiune de artiști tineri, instruiți, fără pretenții și plini de talent, mi-am luat bucașica de pîine din gura copiilor mei și mi-am vîndut tot de prin casă pentru îndeplinirea acestei idei.”²⁵ Nu e singurul gest de implicare. Prin 1871, înființează un comitet pentru ridicarea unei statui a lui Mihai Viteazu²⁶, dar municipalitatea aplică alt proiect. În orice caz, nu s-a atins de banii adunați, căci aceștia erau încă la bancă prin 1875 (după cum zice Vasile Gr. Pop), așteptînd ideea altor proiecte.²⁷ Regina Elisabeta o răsplătește, pentru activitatea de actriță, cu un medalion de „35 galbeni”, iar Carol I îi acordă Medalia de aur pentru activitatea de profesoară (de declamație) la Azilul Elena Doamna.²⁸

E, desigur, și luptătoare pentru emanciparea femeii și scoate în această cauză bisăptămînalul *Femeia română*, între 1878-1881. „*Femeia română* - zice Paraschiva Cîncea -, revistă cu o orientare burgheză progresistă, acorda o deosebită atenție instruirii femeii, posibilităților sale de a se integra în diverse profesii și drepturilor sale civile”.²⁹ De combătut, Maria combate cu nerv și pe oricine: în *Lăsați femeia să cîrpească*, de pildă, polemizează (e un fel de a zice, căci, de fapt, e o punere la punct) cu A. D. Xenopol. Cauza feministă era însă îmbrățișată mai dinainte, de pe vremea conferințelor de la Ateneu (din 1866), unde, zice Gh. Cardaș, “cu puțină ei cultură autodidactică”, ține “două frumoase conferințe”,³⁰ sau două „discursuri”, după Vasile Gr. Pop, „unul *asupra învățămîntului femeii și educațiunii copiilor*, și al 2-lea *în privința limbii și a muzicii*.”³¹ Cel dintîi e publicat în prima ediție a volumului *Poesii și prosă*.³² Și nu s-ar zice că n-are o retorică de scenă rezolută: „Emulațiune! Emulațiunea, doamnele și domniile mei, este îndemnul imitărei; este viața sau moartea unei națiuni, este alțarea sau degradarea omului! /.../ La lucru, dar, să învețe femeia!...însă cum, și ce fel, trebuie să învețe? Aci este cestiunea,

²³ Ibidem.

²⁴ Cf. Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 385.

²⁵ Idem, p. 333.

²⁶ Gh. Cardaș, *Poezii munteni pînă la Unire (1787-1859)*, Antologie și studiu, Editura Alcalay, București, /1937/, p. 497.

²⁷ Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 155.

²⁸ Idem, p. 156.

²⁹ Paraschiva Cîncea, *Mișcarea pentru emanciparea femeii în România, 1848-1948*, Editura Politică, București, 1976, p. 48.

³⁰ Gh. Cardaș, *op. cit.*, p. 497.

³¹ Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 155.

³² *Poesii și prosă* de Maria Flechtenmacher, Dedicat pensionatelor din România, București, Tipografia Națională C. N. Rădulescu, 1871. E singurul volum pe care-l menționează cercetătorii și dicționarele, dar Mihai Iovănel (cărui-a-i mulțumesc pentru bunăvoința cu care mi-a făcut rost de opera Mariei Flechtenmacher) a găsit la Biblioteca Academiei și o ediție a II-a „revăzută și adăugită”, apărută în 1879. Exemplarul e incomplet, dar sumarul e diferit: ediția din 1879 începe cu o serie de prelucrări după Lamartine și abia apoi reia piesele apărute în 1871.

precum zicea marele poet Șecspear”. E, în totul, o declamație de idei pozitive pentru emancipare și responsabilizare (cu propuneri concrete: trebuia început prin darea afară a guvernantelor).

Nu se putea, firește, să n-o preocupe, în toate felurile, teatrul. Nu doar că publică, în „Românul”, articole despre Teatrul Național³³, dar în 1877 scoate și o broșură despre *Situațiunea Teatrului Național sub direcțiunea d-lui Ion Ghica*.³⁴ Se străduiește să alimenteze și repertoriul (îndeosebi școlar; a scris pentru elevele de la Azilul Elena Doamna vodeviluri și piese educative; *Geloșia orfanei*, pe care o include în volum, e eminent educativă: „iubirea care merge pînă la neîncredere este un turment pentru acel care o încearcă și cea mai mare injurie pentru acel care o inspiră”, declamă o elevă în concluzia vodevilului), ba cu traduceri (din Eugene Scribe), ba cu compoziții personale. S-a încercat, zice Ioan Massoff, și într-o revistă, *N-ai cuvîntul* (replică la *Ai cuvîntul* a lui Pantazi Ghica, replică, la rîndul ei, a *Cer cuvîntul* a lui Matei Millo, singura însă, din cele trei, cu succes).³⁵

Ca poetă debutează glorios și-n împrejurări glorioase: „Nutrind – zice Pop - în pieptul ei încă de copilă simțăminte nobile pentru poporul, care o crescuse și-i insuflase caracterul onoarei și al umanității, se dezvoltă în sufletul său focul patriotic, și la 1859, unirea țărilor surori îi inspiră primele versuri adresate *Românilor uniți*,” a recitat poezia la teatru, „lucru ce făcu mare entuziasm.”³⁶ „Focul patriotic” arde, ce-i drept, în aproape toate poeziile, multe din ele ocazionale și festive (și puse pe muzică pe Alexandru Flechtenmacher). Putem primi liniștit, drept concluzie acurată, vorbele Stănuței Crețu: “versurile, banale și naive, imnuri mai ales, elogiază evenimentele politice de reală importanță /.../ și evidențiază, fără calități literare, patriotismul sincer al autoarei.”³⁷ Lui Vasile Gr. Pop i-au făcut, desigur, ceva mai bună impresie: „Limba, în care scrie, este curată, mai mult populară, stilul destul de curent, versurile bune, rima puțin neregulată, cadența ușoară”.³⁸ Deși cu liră eminent patrioată, altele visa Maria Flechtenmacher: să scrie ca Lamartine: „O Doamnel! Nu vreau aur, nu vreau împărăție/ La tronul tău gîndirea-mi aș vrea numai să vie/ Să soarbă o secundă din suflul tău divin!// Nu vreau să-mi dai avere, junețe pieritoare/ Ce trec ca vijelia la razele de soare;/ Vreau numai o secundă să cînt ca Lamartin!”.³⁹ (Lui Lamartine îi traduce *Lacul* și-l „imitează” în deschiderea ediției din 1879 – cu *Omul către Dumnezeu, Dumnezeu către om, Moartea creștinului și Noaptea Crăciunului*). Între poetesele vremii, toate îndrăgostite extra-conjugale, e singura fidelă și devotată soțului, pe care-l și omagiază în cîteva rînduri (în vreo cinci, inclusiv un acrostih). Versurile sînt cum sînt, dar simțămintele domestice sînt frumoase și exaltate religios: „Frumoasă-i luna cînd se reflectă/ În ochiu-ți dulce, viu amoros,/ Frumoasă-i

³³ Stănuța Crețu, *Dicționarul general al literaturii române*, E-K, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005 (tot ea, aceleași lucruri, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei, București, 1979), p. 162.

³⁴ Cf. *Enciclopedia Cugetarea*.

³⁵ Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 329.

³⁶ Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 155.

³⁷ Stănuța Crețu, *op. cit.*, p. 162.

³⁸ Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 156.

³⁹ *Lui Lamartine*, în ediția a II-a.

buza-ți când îmi repetă/ Cîntul iubirei tainic duios.//...// Plane dar vesel și lumineze/ A tale raze pe sînul meu/ Și cu amorul fă să-nceteze/ A mea viață și cursul tău.// Plane dar vesel lumina-ți dulce/ Pe lumea-ntregă și sînul meu,/ Și cu amorul fă să se urce/ A mea viață la Dumnezeu” (*Stimabilului meu soț*). Cum soții nu prea au parte de omagii și declarații, ale Mariei, orișicîtuși, pot trece drept notă aparte (dacă nu lirică, măcar morală; poezia Mariei e extrem morală și moralizatoare). E caz de tot excepțional ca figura casnică a soțului să prindă valențe de Zburător, dar măcar Maria a încercat. Cel mai frecvent ea se avîntă în lirica de mobilizare și exaltare a virtuților române (strămoșești sau reînviată recent), celebrînd istoria (ca eveniment și prin personalități: Unirea, Cuza, Carol etc.) în poeme solemne sau cantabile. Exaltări o cuprind și cînd vine vorba de femeia română, în special de fecioarele din popor: “Căci copile sprinteoare/ Ca noi nu mai sînt,/ Nici în lună, nici în soare/ Nici preste pămînt//...//Așa trebuie să fie/ Fiica de român,/ Unde calcă să se-nmoaie/ Pămîntul străbun” (*Hora fetelor*).⁴⁰ Dar de tot exaltată devine poeta cînd cîntă de renașterea țării: „Saltă liber Românie/ Ora mîndră a sunat!/ Din vis rău, vis de sclavie/ Fiii tăi s-au deșteptat.//...// Mergi atunci și dă de svîntă/ Că ești june și voinic/ Mergi, și țara-ți desmormîntă/ Din ghiare de inamic.// Și te-ntoarce apoi în urmă/ Vesel, mîndru și cîntînd/ La iubita-ți ș-a ta mumă,/ Ce vor liber un pămînt” (*Vocea animei*). În mare, e un desen de idilă istorică: țară jună cu principii providențiali, timp vitejesc, fecioare patriote și flăcăi capabili deopotrivă de jertfă eroică și de dragoste. Pe acest desen Maria pune doar paie de entuziasm, cît pasional, cît educațional. În sufletul ei va fi fost poate o pasională, dar de fiecare dată întoarce totul în morală, în sfaturi pozitive. Are și cîteva poezii cu dramă (și atunci drama devine absolută: „E oare cu putință să mai existe-n lume/ Vreun adevăr, vreun bine, vreun farmec de amor?/ Sau toate sunt minciună! Un joc ce n-are nume/ Prin care se turmentă sărmanul muritor.//...// Ce poate dar femeia cu frageda-i ființă/ A căria protector natura te-a ales,/ De cît să-ți dea răsplata prin dor și suferință,/ Rîzînd de-a tale chinuri, de sufletu-ți pervers.// Ferește dar copilă de-amor ce-aduce moartea/ Ferește-te soție de lașe desonori,/ Feriți-vă voi mume d-a nu încrede soartea/ Fetițelor candido, *copiilor din flor?*” - *Bastardul*), dar e numai dramă de psihologie (aici din cauza unui ingrat în amor) folosită în educațiune. Suferința e bruscă și teribilă („Ca ora fericirii periși de lîngă mine!/ Și n-avusei curagiul spre tine-a mai privi./ Căci vai! Decepțiunea n-a mai lăsat vreun bine/ În pieptu-mi încă tînăr ce-amarnic îl strivi!” – *La o vizuină*), dar poeta, pozitivă structural, n-o prea frecventează, chemată mereu de temele patriote. Deși cea mai bună poezie a ei, un *cv*, îi pune toată viața sub semnul amărăciunii și deziluziilor: „Trecut-am prin durere și ea prin al meu suflet/ Și urme-adînci și negre în pieptu-mi a lăsat./ Amarnica-i suflare negrită al meu cuget/ Căci soarta făr'de milă cu mine s-a giucat.// Pe trei-zeci ierne negre aproape sunt să număr/ Momente, zile, ore, din anii-mi ce-au trecut,/ Și fără să pot zice că n-am știut să sufăr/ O zi de fericire eu încă n-am avut” (*Decepțiune*). Dar și aici morala (de orfană) bate tema: „O! Voi, drage fetițe, a căror soartă-n lume/ Vă mai păstrează încă acel Angel ceresc,/ Iubiți-l, cu înfocare iubiți a voastre mume/ Și respectați din suflet căminul părintesc!// Și voi soții

⁴⁰ Poezia nu figurează în volume, dar o antologhează Gh. Cardaș.

iubite ce ați jurat credință/ În față cu altarul la care vă-nchinați,/ Iubiți cu adorare și cu recunoștință/ Unica fericire ce-n lume mai aflați.// Căci vai! e de femeia, când are o soțioară/ Și-un copilaș pe brațe ce-o mângâie, zîmbind/ Să caute aiurea plăceri care omoară,/ Sau care per ca visul lăsînd un piept sdrobot”. (Maria nu vorbește chiar așa de popular cum credea Vasile Gr. Pop, căci nu se ferește niciodată de neologisme). Mai mult educatoare decît poetă, firește, Maria Flechtenmacher a fost o femeie de inimă, o animatoare cu gînduri bune. Dacă ne amintim că Rimbaud scria în paralel cu ea, îi facem, desigur, o prea mare nedreptate.

ALEXANDRU MACEDONSKI. STRUCTURI ALE IMAGINARULUI ȘI ARHETIPURI SIMBOLICE

Alexandru Macedonski. Structures of the Imaginary and Symbolic Archetypes

Iulian BOLDEA¹

Abstract

Alexandru Macedonski's literary works grow, as it has been already noticed, from a tragic awareness of the antagonism between illusion and reality, as the poet constantly swings between lucidity and chimera, will and fatality, evasion in the absolute spheres and regression in his own self. The set of themes operating in his works are those of a visionary, vitalist and artistic poet, a spirit that is tempted by a superior refinement of emotion in the space of contemplation. A poet and a theoretician at the same time, Macedonski accomplishes a fusion of tradition and modernity, being the one who sets the basic principles of Romanian Symbolism.

Keywords: Macedonski, Symbolism, modernity, tradition, Poetics

Preliminarii. Macedonski – teoretician al poeziei

Reprezentant de seamă al simbolismului românesc, Macedonski a fost, înainte de toate, un teoretician fervent al noii mișcări literare. Activitatea de teoretician al literaturii a lui Macedonski începe încă în 1878, când, într-o conferință la “Ateneul Român” cu titlul *Mișcarea literaturii în cei din urmă zece ani*, poetul se întreabă, retoric, dacă mișcarea literară a momentului ”a încetat sau dacă din contră există, se rotește și merge din ce în ce crescând?” Macedonski recunoaște că tânăra generație a momentului nu e comparabilă cu marea pleiadă a poezilor de la 1848, lipsindu-i “unitatea în acțiune”. Viziunea asupra literaturii care se desprinde din textul conferinței se situează undeva între cea a lui Eminescu (din *Epigonii*) și a lui Titu Maiorescu, care optează pentru “direcția nouă” în literatura română. Astfel, Macedonski se desparte de înaintași, recunoscându-le totuși meritele incontestabile. Macedonski se declară adeptul poeziei noi, al poeziei născută dintr-o expresie modernă, inedită a lirismului. Astfel, încă în articolul *Despre logica poeziei (1880)*, Macedonski observă: “Scara alfabetică (...) constituie o adevărată scară muzicală și arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicii”. Preferința pentru noua poezie, evidentă în scrierile lui Macedonski cu aspect programatic dar și în creațiile literare propriu-zise, poate fi pusă în legătură cu afinitățile poetului față de lirica franceză, însă resortul primordial al căutărilor și experimentelor macedonskiene constă în intenția de a crea *altfel* decât până la el, de a inova substanța și expresia lirismului românesc. Macedonski recunoaște, însă, și valoarea literaturii populare, prin poeticitatea ce se degajă din unele producții folclorice: “Cântecele noastre populare sunt dovada cea mai pipăită că nu ne înșelăm și valoarea acelor cântece nu o poate tăgădui nimeni, fiind apretuite ca niște adevărate pietre scumpe de toată lumea adevărată literară”. Pe de altă

¹ Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

parte, reacția împotriva raționalismului în poezie e evidentă, Macedonski observând că “Logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este, prin urmare, însuși absurdul”. Macedonski pledează, astfel, pentru inefabilul poeziei, atât în forma, cât și în conținutul acesteia, considerând că poezia nu poate fi redusă la expresia rațională, tipizantă: “Poezia are aceeași putere suverană, tainică și neschimbată, convingând prin însăși esența ei divină, domnind în toți timpii și peste toate inimile, fără ca cineva să-și poată da seama de modul ei de înrâurire. Accentele ei se impun inimii și rațiunii fără a pleda și omul cel mai împietrit se înmoaie în fața lor”.

Efortul teoretic al lui Macedonski se îndreaptă însă și spre delimitarea poeziei de proză, tocmai în scopul circumscrierii cu deosebită acuitate, a specificului estetic al poeziei. Scriitorul precizează, în *Poezia viitorului* (1892) că “poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii”. “Din datele definițiunii, continuă Macedonski, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bâlci ale *antitezei* și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei, și pe care burghezia sufletelor, nearipate către aristocrația în arte, nu va ajunge din fericire pentru poezie să-l înțeleagă niciodată”. E limpede, în aceste notații, refuzul romantismului retoric și ironia la adresa cititorilor care receptează cu comoditate poezia, după cum se poate releva antiteza, pe care o marchează Macedonski, între “burghezia sufletelor” și “aristocrația în arte”, o opoziție ce funcționează nu în plan social, ci, desigur, estetic. Într-un alt articol, *Despre poemă*, Macedonski deplânge soarta scriitorilor într-o literatură care nu și-a consolidat încă structura și pozițiile estetice: “Orice s-ar zice, sarcina unui scriitor este foarte grea într-o literatură în care principiile abia sunt schimbate”. Veleitarismul, confuzia valorilor, promovarea unor produse literare mediocre fac obiectul ironiei tăioase a poetului-teoretician, în același articol, în care Macedonski critică “un public hrănit cu poezii de dor și pentru care ultima *ratio* a unei poeme este să vadă întreșute, ca culme a cutezanței, sărutări... înfocate, și ca sublim al deznodământului moartea amantei pe al cărei mormânt să se înjunghie îndoliatul ipochimen”. Tocmai pentru a preveni o astfel de invazie a mediocrității, a imposturii și a kitschului în literatură, Macedonski promovează noua poezie, noua direcție a lirismului românesc: “Poezia, ca și cugetarea, va fi sau nu va fi, după cum simțurile vor exista sau nu. Dacă s-ar face abstracțiune de ele, n-ar mai fi nimic. În adevăr, ideea colorării nu ne-o dă decât simțul vederii. Fără ajutorul ochilor, creierii n-ar mai primi senzațiunea luminii, prin urmare forma și colorarea lumii existente n-ar exista. Sunetul este fiindcă auzul este. Și tot așa cu mirosul, cu gustul, cu senzațiunile tactile, pe care le primim de la obiecte (...). Cugetarea și simțirea sunt astfel niște simple rezultate ale impresiilor pe care anumiți nervi sunt susceptibili să le primească. Rolul pe care simțurile îl au în poezie este dar de căpetenie. De la buna lor condițiune atârnă poezia însăși, se poate zice că poezia nu este decât o exagerare a lor”. Relația strânsă între senzații, percepții și lirism îl va conduce pe Macedonski la descoperirea instrumentalismului, formula poetică ce exploatează și valorifică forța de sugestie a

sunetelor limbii. Creându-și “un limbaj al ei propriu”, poezia viitorului “nu va mai fi decât muzică și imagine – aceste două eterne și principale sânguinți ale ideii”. Într-un alt articol, *În pragul secolului* (1899), Macedonski definește caracteristicile curentului simbolist: crearea unei limbi specifice poeziei și artei, deșteptarea de imagini, senzații și cugetări cu ajutorul formei, crearea de ritmuri noi, flexibilitatea și înnavușirea formelor existente, spre a se ajunge la “muzică, imagine și culoare, singura poezie adevărată”.

Creația lui Alexandru Macedonski se hrănește, cum s-a spus de atâtea ori, din conștiința tragică a antagonismului dintre iluzie și realitate, poetul oscilând mereu între luciditate și himeră, între voință și fatalitate, între evaziunea în sferele absolute și regresivitatea în propriul sine. Temele și motivele operei sunt ale unui poet vizionar, vitalist și artist, un spirit care tinde către rafinarea superioară a emoției în spațiul contemplației. Poet și teoretician deopotrivă, Macedonski realizează fuziunea tradiției cu modernitatea, instituind, de fapt, principiile simbolismului românesc. Ceea ce îl deosebește pe Macedonski de simbolisții francezi e energetismul, realizat în sinteza *Vis-voință*. Erotica lui Macedonski e expresia unui vitalism configurat într-o autentică beatitudine a simțurilor și spiritului. Aspirația spre ideal coexistă, însă, în multe dintre poemele lui Macedonski, cu conștiința lucidă a inaccesibilității sale. Valorificând preocupările sale teoretice, Al. Macedonski va scrie poezia *În arcane de pădure*, care este, după cum observă autorul, “întâia încercare simbolistă în românește”. Apreciată în ansamblul ei, poezia lui Macedonski nu e pur simbolistă, pentru că în substanța ei se îmbină tendințe dintre cele mai diverse: *romantice* (ciclul *Noapților*, caracterizate de sarcasm și ironie), *romantic – parnasiene* (*Noaptea de decembrie*), *simboliste, parnasiene* (*Rondelurile*). Din structura afirmativă, rece și ardentă, fantastă și senzuală provin și tonul poeziei sale, și alura ei sonoră, impetuoasă, declamatorie, preocupările foarte terestre, pe de parte, și deplin ideale, pe de altă parte, reliefurile aspre al vocabularului, materialitatea expresiei. Poetul oscilează adesea între disperare și încredere, între aspirația romantică spre absolut și oroarea față de mediul neprielnic în care trăiește. O sinteză a lirismului macedonskian e *Noaptea de mai*, poezie în care reflecția și emoția se înalță, în spirit romantic, până la viziunea contemplativă a unui univers împlinit în sine, iar limbajul se purifică până la incantație și muzicalitate feerică. În ciclul *Noapților* pornirea idealist – romantică e dominantă: poetul își uită poziția mizeră, postura marginală și, contemplând feeria naturii, se contopește cu frumusețea sa magică. Foarte semnificativi sunt cei 11 *Psalmi moderni* ce pot fi socotiți un singur poem, orchestrat pe câteva teme fundamentale modelate cu măiestrie. Tonul se adaptează acum cu naturalețe la starea de suflet fundamentală, aceea de lamentare sau cântec elegiac. Prin *Flori sacre* și *Poema rondelurilor* – Macedonski se situează la nivelul cel mai de sus al împlinirilor sale artistice. Sunt creații aparte, în care plasticitatea cuvântului evocator e preeminentă, iar tonalitatea se caracterizează prin armonie și echilibru al acordurilor lirice. *Noaptea de decembrie* are un loc privilegiat în cadrul poeziei macedonskiene, sintetizând o tema obsedantă: aceea a geniului, cum observă A. Mariano. Poezia “simbolizează drama geniului, într-o evocare de mari proporții, reprezentativă pentru întreaga concepție a poetului și, poate, și mai mult, pentru drama propriei sale existențe, fascinată de vis,

himeră și ideal, irealizabil ca orice absolut”. *Rondelurile* reprezintă stadiul unui perfect echilibru al lirismului macedonskian, unde asperitățile dramatice se îmblânzesc, melodia e mai închegată, mai unitară, iar inflexiunile vocii lirice capătă o postură mai rafinată, privirea poetului închipuind un univers mai familiar și mai grațios, mai apropiat de cotidian, de universul mărunț.

Arhetipuri și antinomii

Lirica lui Macedonski e, cum s-a spus, una situată la întretăierea mai multor orientări; romantismul, simbolismul și parnasianismul își dispută, poate cu egală îndreptățire, ființa lirică a autorului *Poemei rondelurilor*. Atras și de alegorie, dar și de simbol, de sinestezii simboliste dar și de retorismul romantic, Macedonski vădește în versurile lui o sensibilitate fascinată de muzicalitatea cuvântului, de ornamentul metaforic ori de inovațiile formale, dar, în același timp, captivă aspirațiilor spre ideal, spre un absolut al simțirii și al trăirii estetice. Poezia *Valțul rozelor* face, poate, trecerea de la ciclul *Noapților* la cel al *Rondelurilor*, așadar de la grandilocvența imagistică specifică elanurilor romantice spre absolut la o lirică a miniaturalului și picturalului în care senzația e fixată în imagini grațioase, în contururi delicate de stampă. Poezia a apărut în revista *Literatorul* în numărul 4, aprilie 1883, după care a fost republicată în mai multe reviste și inclusă în ediția din 1897 a volumului *Excelsior*. Din estetica romantismului, poezia păstrează doar scenariul alegoric, marcat de o anume narativitate a derulării imaginilor. Încadrate într-un astfel de scenariu lirico-narativ, ideile poetice capătă culoare și relief, dar primesc și incrustațiile bine precizate ale parabolei delicat desenate. Expunerea lirică se efectuează la persoana a treia, iar timpurile verbale sunt cele specifice narațiunii (imperfect și perfect simplu), cu detalierea, în registru liric, a cadrului poetic, a succesiunii temporale și a în-scenării “subiectului”, toate acestea cu scopul de a alcătui o alegorie a destrămării florilor de trandafiri, o destrămare ce n-are în ea nimic tragic, ci mai curând, se înscrie într-o dimensiune a iluziei atotputernice și a mirajului înaltului spre care tind rozele. Prima strofă e o introducere într-un anume spațiu poetic, o încadrare a unei atmosfere, la început calme, apoi din ce în ce mai trepidante, cu un ritm ascendent și o mișcare centrifugală. “Măceșul singuratic” și “vântul serii” capătă toate atributele unor eroi lirici ce-și asumă anumite roluri și sunt angrenați într-o “poveste” în care tentația idealului, fascinația înaltului, a unei lumi de dincolo de cea reală capătă semnificații simbolice. Două realități se confruntă aici, una terestră (“măceșul”), fixată în tipare prestabilite, dominată de statornicie și de toate trăsăturile contingentului și cealaltă aparținând unui alt registru al imaginarului (“vântul”), caracterizat de nestatornicie și evanescență, stăpânit doar de inconstanță și de spirit ludic.

Între cele două domenii ale imaginarului, terestru și aerian, relația pare a fi, la prima vedere, una de opoziție, de excludere reciprocă. Cu toate acestea, cele două contrarii se atrag. Dansul florilor e, în fond, o alegorie a aspirației spre înalt, spre frumos și spre desăvârșirea artei pe care o resimt ființele atașate teluricului. Fascinația înaltului se

insinuează treptat, ca o tentație în care vocea capătă modulații ale șoaptei iar gestul primește irizări ceremoniale, transformându-se într-un ritual jumătate ludic, jumătate grav. Sunetele și imaginile se îmbină aici pentru a conferi cadrului poetic un anume fast al înscenării tentației la care recurge “vântul serii”, vorbindu-le florilor “cu voce lină”. Suspînul e, poate, un alt mijloc de amăgire, așadar e din specia măștii și a insinuării înșelătoare: “Pe verdea margine de șanț/ Creștea măceșul singuratic,/ Dar vântul serii nebunatic/ Pofti-ntr-o zi pe flori la danț./ Întâi pătrunse printre foi,/ Și le vorbi cu voce lină,/ De dorul lui le spuse-apoi,/ Și suspînă – cum se suspînă...// Și suspînă – cum se suspînă...”. Strofele a doua și a treia dezvoltă acest leitmotiv, al tentației, al amăgirii și al dansului ca prag de trecere spre o altă lume. Imaginile disimulării, ale artei mistificatoare în fond, pentru că acest “danț al rozelor” poate fi asimilat și cu vobletele grațioase ale artei pure, sunt aici numeroase și de o relevanță incontestabilă. Imaginile carnavalescului, cu schimbări iuți de decoruri și măști sunt extrase din repertoriul de teme al barocului, în care lumea era reprezentată ca un vis ori ca un teatru, iar realitatea căpăta toate contururile fluctuante, în veci schimbătoare ale visului. Și la Macedonski realul are inconsistența imaginii onirice, e reprezentat sub specia jocului inconstant, amăgitor și părelnic. Alegoria capătă aici note și accente noi, fiind transcrisă în imagini fluctuante, în care calofilia și masca se regăsesc reunite, iar toposul carnavalului și al dansului primește reflexe erotizante, un eros însă purtând în sine de asemenea reflexele minciunii, ale amăgirii și iluziei (“mângâierile-adierei”, “dulci simțiri”, “de vântul serii sărutate” etc.). Ultima strofă aduce cu sine o exacerbare a mișcării, o dinamizare paroxistică a ritmului, o desăvârșire a “seducției”, în timp ce ultimul vers ne pune în fața unui final deschis, ce sporește ambiguitatea poetică, punând încă o dată în oglindă metaforică cele două realități, de această dată conciliate în mișcarea “valțului”: “Scăldate-n razele de sus,/ Muiate în argintul lunei,/ S-au dat în brațele minciunei,/ Și rând pe rând în vânt s-au dus./ Iar vântul dulce le șoptea,/ Luându-le pe fiecare,/ Ș-un valț nebun se învârtea,/ Un valț – din ce în ce mai tare,// Un valț – din ce în ce mai tare”. Situându-se între senzorialitatea de cea mai acută prezență și jocul iluzoriu, mistificator al metaforei calofile (“brațele minciunei”, “argintul lunei”), Macedonski ne oferă, în *Valțul rozelor*, o parabolă discretă, caligrafiată în imagini suave, a jocului dintre teluric și transcendență pe care îl presupune orice alcătuire poetică. Macedonski ne oferă, prin *Noaptea de decembrie*, o etică a poeziei și, în același timp, o poezie despre etica omului de geniu, despre conduita pe care trebuie să și-o asume acesta pentru a-și desăvârși condiția, pentru a-și împlini destinul artistic. *Noaptea de decembrie* e o poezie structurată pe mai multe planuri lirice, care nu trădează altceva decât pornirile antitetice din sufletul autorului. E, mai întâi, un plan al realului de o concretitudine strivitoare, în care ființa își presimte alienarea, înstrăinarea de sine, de ceilalți, de artă. Spațiul hibernal sugerează tocmai zbuciumul sufletesc al autorului, înghețul imaginației sale, inerția imaginativă declanșată de lipsa inspirației, acea forță aproape nepământească ce are darul de a transfigura realul imund, de a ridica la puterea artei mântuitoare cele mai prozaice date ale existenței. Poezia debutează cu imaginea camerei – spațiu claustrant și alienant, în care poetul își resimte propria nimicnicie:

“Pustie și albă e camera moartă.../ Și focul sub vatră se stinge scrumit...-/ Poetul, alături, trăsnet stă de soartă,/ Cu nici o schinteie în ochiu-adormit.../ Iar geniu-i mare e aproape un mit...”. De la acest spațiu finit, izolat, se efectuează apoi trecerea la exterioritate, la câmpia “pustie și albă” ce conotează, în fond, ostilitatea mediului exterior față cu sensibilitatea extremă a poetului, inadecvarea supremă dintre real și ideal. De remarcat că, dacă în descrierea atmosferei spațiului închis poetul recurge preponderent la mijloace cromatice, în cazul circumscrierii spațiului exterior se apelează la imagini auditive, ce au darul de a spori impresia de concretețe a acestui spațiu neprielnic, redus la materialitate stearpă: “Și nici o schinteie în ochiu-adormit./ Pustie și albă e-nținsa câmpie.../ Sub viscolu-albastru ea geme cumplit.../ Sălbatică fiară, răstriștea-l sfâșie -/ Și luna-l privește cu ochi oțelit...-/ E-n negura nopții un alb monolit...// Făptura de humă de mult a pierit./ E moartă odaia, și mort e poetul... -/ În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit/ Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,/ Un tremol sinistru de vânt-năbușit.../ Iar crivățul țipă... - dar el, ce-a greșit?/ Un haos, urgia se face cu-ncetul”. Dacă, lipsit de ardoarea și însuflețirea inspirației, poetul pare a idoma naturii înghețate de frigul iernii, în momentul în care își recapătă forța creatoare, sub impulsul purificator al inspirației, în el se produce o adevărată renaștere. Inspirația e privită, astfel, ca o forță cvasidivină ce subjugă ființa, dar, în același timp, îi redă întreaga libertate de a plâsmui lumi imaginare, eliberând-o de inerție și încremenire stearpă. “Arhanghel de foc”, așadar din specia supraterestrului și a fabulosului, inspirația e dintre acele făpturi daimonice care fac legătura între divin și uman, aducând mesaje obscure din spațiile nelămurite ale transcendenței, pe care poetul singur le poate traduce în vers, în imagine și sunet. Prin intermediul inspirației, se produce o miraculoasă transmutare a realului neconvenabil, abuziv într-o suprarealitate având toate datele ficțiunii și mitului. Imaginația e, în viziunea lui Macedonski, cea care eliberează lucrurile de ponderea lor malefică, redându-le condiția originară, ori ridicându-le la puterea mântuitoare a artei. Poetul capătă, prin intermediul imaginației, o nouă identitate, aceea a emirului “avut și puternic”, reînvie așadar, sub puterea acestei forțe nepământești ce transfigurează concretul imund în culori somptuoase și în forme de un fast indescriptibil: “«Arhanghel de aur, cu tine ce-ai aduci?»/ Și flacăra spune: «Aduc inspirarea.../ Ascultă, și cântă, și tânăr refii...-/ În slava-nvirei încearcă oftarea.../ Avut și puternic emir, voi să fii»./ Și flacăra spune: «Aduc inspirarea» -/ Și-n alba odaie aleargă vibrarea.../ Răstriștea zăpezei de-afară dispere.../ Deasupra-i e aur, și aur e-n zare,-/ Și iată-l emirul orașului rar.../ Palatele sale sunt albe fantasme,/ S-ascund printre frunze cu poame din basme,/ Privindu-se-n luciul pârlului clar”. Bagdadul, orașul în care își duce existența emirul, e configurat de poet din perspectiva unui cadru feeric, având toate atributele armoniei și perfecțiunii. Regăsim aici predilecția lui Macedonski pentru ținuturile îndepărtate, pentru exotism, pentru magia orientului, somptuoasă, aproape neverosimilă, o lume policromă și nestăvilită, aflată, parcă, “dincolo de bine și de rău”.

E vorba, aici, de un univers ideal, mai curând simbolic decât strict referențial, în care feericul și irizările fantasticului se întrepătrund. Florile roze, havuzele care cântă, cerul

galben și roz, sălile de alabastru, bolțile de argint și azur, lumina de o strălucire aproape supranaturală, viața “dulce”, grădinile înmiresmate – configurează un tărâm al tinereții nepieritoare și al frumuseții eterne, al fastului și bogăției: “Bagdadul! Bagdadul! Și el e emirul...-/ Prin aer, petale de roze plutesc.../ Mătasea-nflorită mărită cu firul/ Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc...-/ Havuzele cântă...- voci limpezi șoptesc.../ Bagdadul! Bagdadul! Și el e emirul.// Și el e emirul, și are-n tezaur,/ Movile înalte de-argint și de aur,/ Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;/ Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite -/ În grajduri, cai repezi cu foc în copite,/ Și ochi împrejur-i – ori spuză, ori flori.// Bagdadul! Cer galben și roz ce palpită,/ Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,/ Argint de izvoare, și zare-aurită -/ Bagdadul, poiana de roze și crini -/ Djamii – minarete – și cer ce palpită”. Condiția emirului, cel ce stăpânește toate aceste bogății, este așadar una de excepție. Emirul e ființa ce se ridică deasupra celorlalți, cel ce are acces la putere și bogăție, și este dotat cu calități ce-l scot din rând: frumusețe, tinerețe, vitejie, har. Înzestrat cu toate aceste calități ce-l conduc aproape de desăvârșire, eroul lui Macedonski e prezentat în culori vii, într-un relief pregnant, accentuat de apelul la repetiții (“Și el e emirul, și toate le are.../ E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu”). E simbolizată în poezia lui Macedonski condiția ființei geniale, ce are acces la adevărurile ultime ale lumii, ce descifrează în propriul destin o chemare supremă, o aspirație chinuitoare de a-și depăși propria condiție. E vădită aici poziția, postura eroului romantic, demonic și titanian în același timp, purtat de avânturi de nestăvilat spre orizonturi noi, perpetuu nemulțumit de locul pe care îl ocupă într-o lume ce nu-i înțelege elanurile, mereu căutând să-și asume o altă identitate decât aceea fixată de un destin prestabilit. În cazul emirului, ieșirea din condiția ce îi pare mărginită, nedesăvârșită, e mirajul cetății Meka. Atingerea acestui ideal presupune însă jertfă, efort, expunerea propriei ființe chiar. Ideea călătoriei se transformă, treptat, într-o obsesie chinuitoare, într-o atracție irezistibilă spre cetatea sfântă: “Dar zilnic se simte furat de-o visare.../ Spre Meka se duce cu gândul mereu,/ Și-n fața dorinței – ce este – dispare -/ Iar el e emirul și toate le are.// Spre Meka-l răpește credința – voința,/ Cetatea preasfântă îl cheamă în ea,/ Îi cere simțirea, îi cere ființa,/ Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea -/ Din tălpi până-n creștet îi cere ființa”. Spre a-și atinge însă idealul, spre a ajunge în Meka, emirul are de străbătut însă pustia “imensă”, are de surmontat dificultăți ce întrec puterile unui om obișnuit. De altfel, poetul stabilește, cu mijloacele epitetului și ale metaforei, o antiteză foarte vie între Bagdad, orașul mirific și feeric în care domnește emirul și pustia, plasată “în zarea de flăcări – departe”. Insistența pe această antiteză are rolul de a accentua și mai mult dificultățile pe care le are de depășit emirul, renunțările la care procedează ființa superioară ce-și asumă “calea cea dreaptă” pentru a-și atinge idealul superior, inaccesibil oamenilor comuni: “Dar Meka e-n zarea de flăcări – departe -/ de ea o pustie imensă-l desparte,/ Și pradă pustiei câți oameni nu cad?/ Pustia e-o mare aprinsă de soare,/ Nici cântec de păsări, nici pomi, nici izvoare -/ Și dulce e viața în rozul Bagdad”.

Călătoria emirului spre Meka e asemeni unui drum inițiativ, ce trebuie străbătut prin jertfe și renunțări, prin suferințe și trecerea unor probe rituale. Dacă emirul străbate

deșertul pe drumul drept, suportând toate greutățile unei astfel de opțiuni ce stă înscrisă în chiar cifrul destinului său, “drumețul pocit” alege calea ocolită, aceea a compromisurilor de tot felul, a itinerariului sinuos, dictat de o logică a comodității și neexpunerii. S-ar putea interpreta, reluând o ipoteză a lui Tudor Vianu referitoare la *Luceafărul* eminescian, cele două personaje lirice (emirul și drumețul pocit) ca două roluri ale poetului însuși, ce se închipuie pe sine în dublă ipostază: ca ins cu individualitate comună, ce trebuie să-și asume tribulațiile cotidiene, și ca individ superior, al cărui destin e legat de un ideal de neatins altfel decât prin sacrificiu și suferință. În fapt, cele două personaje lirice încorporează două etici aflate la rândul lor într-o relație antitetică: etica omului superior (simbolizată de “calea cea dreaptă”) ce presupune jertfă de sine, abandon al corporalității și al habitudinilor și etica omului comun (sugerată de drumul ocolit) bazată pe compromis și lașitate existențială, pe meschinărie și ipocrizie. Calea dreaptă pe care înaintează emirul are ca dominante simboluri ale focului și arșiței, dar și sugestii ale sângelui. Flacăra, împreună cu epitetul “dreaptă”, devin acum leitmotive ale suferinței și patimii exacerbate. Imensitatea pustiei, dogoarea copleșitoare, fac din călătoria emirului o expresie a dorinței de libertate, de ieșire din labirintul lumii aieva. Călătoria e suprema tentativă a omului de a-și tenta și aprofunda limitele – interioare și exterioare – de a estompa cezura dintre sine și lume: “În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă.../ Și el ‘naintează și calea e dreaptă -/ E dreaptă – tot dreaptă – dar zilele curg,/ Și foc e în aer, în zori, și-n amurg -/ Și el ‘naintează, dar zilele curg.../ Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...-/ Și el ‘naintează sub flăcări de soare.../ În ochi o nălucă de sânge – în gât/ Un chin fără margini de sete-arzătoare.../ Nesip, și deasupra, cer roșu – ș-atît -/ Și toți ‘naintează sub flăcări de soare”. Fascinația depărtării, pe care o găsim în versurile lui Macedonski, imprecizia spațială, nostalgia limitelor ce nu se dau înfrânțe și glisarea conturilor apropie călătoria de simbolică fluctuantă a visului, fapt ce conferă o și mai mare ambiguitate imaginilor lirice. Călătoria emirului are totodată și funcția unei *katharsis*, ce mântuie ființa damnată de a nu-și putea păstra locul impus de destin, de a căuta mereu o cale de recuperare a sinelui său adânc.

Evaziunea în depărtare, magia cetății Meka au așadar un rol mântuitor, sporit de jocul perspectivelor spațiale, în care dinamica distanțelor produce un efect de ambiguitate. Emirul călătorește așadar spre un soi de “meta-lume”, o transcendență simbolică ce investește propria sa ființă cu o aură de exemplaritate. În fond, prin călătoria sa inițiativă, emirul nu face nimic altceva decât să se caute neîncetat pe sine, să încerce să-și regăsească adevărata sa condiție, aceea marcată de însemnele geniului și ale exemplarității. Cetatea Meka e așadar un miraj al închipuirii fastuoase a emirului, o iluzie a sufletului său însetat de ideal: “Rămâne nălucă, dar tot o zărește/ Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint,/ Și tot către ele s-ajungă zorește,/ Cu toate că știe prea bine că-l mint/ Și porți de topaze, și turnuri de-argint.../ Rămâne nălucă în zarea pustiei/ Regina trufașă, regina magiei,/ Frumoasa lui Meka – tot visul țintit (...)”. Moartea emirului “sub jarul pustiei” reprezintă sacrificiul suprem al celui ce și-a dedicat viața unui ideal de neatins altfel decât prin renunțare și prin apelul la drumul drept. Dacă drumețul pocit trece pragul Mekăi

pământești, emirul accede la condiția – simbolic superioară – a Mekăi celeste, echivalență sugestivă a idealului estetic superior. O dată cu moartea emirului, se revine la imaginea inițială a odăii triste și reci, la spațiul exterior neprielnic. De altfel, poetul pune în opoziție lumea aievea și lumea imaginată cu concursul inspirației și prin reliefarea a două dominante termice: frigul – ce desemnează realul inacceptabil și căldura – ce pune în evidență forța fanteziei de a crea lumi ficționale, de a transpune concretul în transfigurare simbolică: “Și moare emirul sub jarul pustiei -/ Și focu-n odaie se stinge și el,/ Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,/ Și frigul se face un brici de oțel.../ Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie/ De lupi care urlă, - ș’acea sărăcie/ Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,/ Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,/ Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,/ Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...-// Murit-a emirul sub jarul pustiei”. Drumul emirului poate fi, cum arată Ioana Em. Petrescu un fel de “eufemizare a «pustiei» interioare”, dar și expresia impulsului de dez-mărginire ce animă gesturile eroului liric, inadapdat prin definiție, inapt pentru compromis, supus doar imperativelor propriului ideal estetic. Un cu totul alt Macedonski decât cel din *Noaptea de decembrie* ni se arată în ciclul *Rondelurilor*. Rondelul e, cum se știe, o poezie cu formă fixă structurată pe treisprezece versuri de opt-zece silabe, grupate în trei catrene și un vers independent. În rondeluri, primele două versuri sunt identice cu versurile 7 și 8, iar versul independent e identic cu primul vers. Versificația e fundamentată pe două rime. Primele două versuri, în care e sintetizat motivul liric, sunt reluate, astfel, ca refren, mai întâi la mijlocul, iar apoi la sfârșitul poemului. În ultimul volum, publicat postum (*Poema rondelurilor*), Macedonski se dovedește un poet ce-și constrânge simțurile și afectivitatea la rigurile forme fixe, un poet al neliniștilor estompate și al durerii trăite în penița cu caligrafie reținută a artei pure. Nu mai găsim în aceste versuri impecabile ca formă, cu imagini turnate în tipare fixe, afecte involburate romantic, exaltări ce trădează antinomii ireconciliabile ori aspirații nedomolite spre infinit. Toate aceste trăsături ale unui suflet romantic se resorb într-un vers cu contururi calme, cu expresivitate dozată în imagini ale miniaturalului și grațiosului.

Paradoxurile imaginarului liric

O probă suficient de elocventă a unui astfel de lirism impregnat de calofilie și marcat de inervații ale livrescului e cunoscuta poezie *Rondelul cupei de Murano*. Am putea vedea în această creație expresia laturii parnasiene a creației lui Macedonski, prin înclinația predominantă spre picturalitate, prin cultul forme desăvârșite, prin transparența versurilor, cu tăietură precisă și, totodată, somptuoasă, sau, la nivelul inspirației, prin predilecția pentru peisajul exotic, pentru o lirică a depărtărilor ce transformă mirajul în obsesie. Poetul mizează, în rondelul său, pe nuanța captată cu minuție de simțurile sale rafinate, pe stările de spirit impersonale, pe afectul abstras în imaginea de o limpezime deosebită. De altminteri, vocea poetului e purificată de orice trăire subiectivă, descripția delicată obiectivează viziunea până la a-i da aspectul unei stampe din care tresăririle afective sau cutremurul lăuntric sunt aproape cu totul absente. “Cupa de Murano”

expune, în fond, un simbol al artei “pure”, lipsită de contact cu realitatea contingentă, a artei ce-și extrage sensurile și finalitățile din chiar propria alcătuire, dar și din “avântul deplin” al lumii așezat în chenarul imaginației ce transcende realitatea de toate zilele. O astfel de artă nu “spune”, nu enunță adevărurile în mod apodictic, nu demonstrează, cât, mai curând, recurge la sugestie, la expresia minimală, la imponderabilul șoaptei pentru a revela dimensiunile ascunse ale existenței, sensul ei profund, “încăpător”, ca și îndreptățirile originare ale ființei umane. Într-un astfel de vas, cu străluciri ale desăvârșirii și cu incrustații de mister și de fabulos (“O-ntind grifonii ce-o susțin”) se regăsesc aromele nemuririi și reflexele depărtărilor. Aproapele și departele se află îngemănate în limpezimea miniaturală a cupei, ca într-un soi de conciliere a contrariilor, în timp ce imaterialitatea pare a fi calitatea esențială a acestui obiect ce-și pierde orice finalitate practică, pentru a-și asuma doar o dimensiune a spiritualității și artei (“Nu e de aur: e de raze”). “Schinteierea de topaze” a vinului și spumegarea talazelor se regăsesc deopotrivă în alchimia discretă a versului macedonskian, vers cu reflexe schimbătoare și cu dinamică reținută, caracterizat de un flux și un reflux al imaginarului, când tentat de spații infinite ori măcar nedefinite, când atras de mirajul apropierii, de miniatural, de nedefinitul nuanței prinsă în filigranul imaginii poetice, ori în volutele metaforei rafinate. “Arta pură, fără fraze” semnifică un crez estetic și, totodată, o redimensionare a poeziei macedonskiene, reconstruită în funcție de o nouă concepție estetică. O concepție estetică ce renunță la retorismul romantic pentru a se dedica limpezimii și infinitezimalului, nuanței suflate și imaginii de picturalitate. Imaginația însăși e restrânsă, pusă să transcrie cu delicatețe obiecte rare, să caligrafieze o sensibilitate a suavității și reveriei fundamentate artistic: “E arta pură, fără fraze,/ E cerul tot de soare plin./ Talaze largi, după talaze,/ E sufletesc-adânc deplin,/ Nu e de aur: e de raze”.

Fără a refuza freamătul existenței ori vitalismul, poetul le încadrează în chenarul purificator al artei, propunându-ne un model de a trăi și de a scrie de origine și de esență parnasiană. Rigoarea formală, pasiunea detaliului circumscris cu minuție artizană, devoțiunea picturală în fața formelor lumii, cultivarea miniaturalului ca valoare exorcizantă a existenței, cultul exotismului și a mirajului depărtării fac din rondelul lui Macedonski o adevărată bijuterie poetică. Un rondel în care afectele par să aibă o pondere mult mai însemnată e *Rondelul rozelor ce mor*. Aici aspectul decorativ este lăsat oarecum în umbră, eul liric expunându-și cu mai multă pregnanță metaforică și expresivă trăirile, mai acute ori mai delicate. Sentimentul dominant al poemului e acela al stingerii inexorabile, al destrămării ființei în fața timpului necruțător. Există, în țesătura poeziei lui Macedonski un amestec semnificativ de frumusețe și de tulburătoare agonie; de parcă în filigranul expresiv al rozelor, în trecătoarea lor somptuoasă s-ar întrevădea chiar fiorul sfârșitului, lenta lor trecere, chemările de dispariție ce le surpă ființa adâncă. Atras de mirajul florilor, precum Anghel, Macedonski pune față în față două realități: una exterioară, ținând de un anume decor (“grădini”) și una lăuntrică. Sentimentul atât de tulburător al precarității, traducând în modulație modernă cunoscutul topos al lui *ubi sunt*, este translat, așadar dinspre exterioritatea realului spre interioritate, spre universul de senzații, de trăiri și de

stări sufletești al unui eu liric ce-și presimte la rându-i structura perisabilă. Stingerea nu este însă una brutală, o cutremurare stihinică a naturii, ci, mai curând, e de ordinul delicateții, al suavului. Nu e atât o ruptură ori un rapt, ca în lirica argheziană, cât o trecere ușoară de la ființă la neființă, o descompunere nefiresc de domoală. Ca și cum moartea s-ar insinua din chiar elementul vital, iar boala ar adăsta în corpul în aparență sănătos, dezagregându-l și măcinându-l într-un ritm de o lentoare nu mai puțin copleșitoare însă (“E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, și mor și-n mine -/ Ș-au fost atât de viață pline,/ Și azi se sting așa ușor”). Nu se poate însă nega un fel de artificializare a senzației de jale, de tristețe ce cuprinde întreaga natură. Sentimentul sfârșitului e, oarecum, exorcizat prin transcriere în expresie poetică, e ridicat la statura frumosului, și capătă, astfel, irizații ale decorativului. De aceea, poate, senzația transmisă cititorului nu e una de sfâșiere lăuntrică, de angoasă existențială, de derută ontologică. Există aici o impresie de melancolie difuză în fața legii inexorabile a stingerii, impresie întărită și de unele cuvinte ce evocă un univers eterat, sugestiv, conturat în nuanțe imponderabile mai degrabă decât în culori brute (“fior”, “jale”, “suspine”, “duioase”). Predominante sunt, în acest rondel, imaginile vizuale, transpuse într-o dinamică a lentorii și a nuanței, după cum poate fi regăsit aici și principiul corespondențelor dintre elemente ale naturii dintre cele mai disparate ce sunt legate între ele prin mii de fire nevăzute. Obiecte ale lumii reale și stări sufletești dintre cele mai diverse comunică și-și răspund într-un univers în care legea analogiilor și a sinesteziilor funcționează în mod efectiv. Stingerea e deopotrivă în lumea rozelor, dar și în sufletul poetului, amurgul lumii corespunde unei progresive și line degradări a eului. Eul și lumea, supuși legii ineludabile a destrămării sunt ilustrarea aceluiași destin al suferinței și agoniei universale: “În tot se simte un fior/ O jale e în orișicine./ E vremea rozelor ce mor -/ Mor în grădini, și mor și-n mine”.

Stilistic vorbind, *Rondelul rozelor ce mor* e caracterizat de un anume dinamism al vizualității, dat de frecvența foarte sugestivă a verbului, element gramatical prin definiție motoriu (“mor”, “au fost”, “se sting”, “se simte”, “curg”, “vine”, “își pleacă”). Toate aceste verbe sugerează, fără îndoială, ideea de curgere, de trecere, de evanescență a unui univers heraclitean, în care identitatea lucrurilor e greu de fixat iar tiparul fragil al ființelor se degradează progresiv. Nimic nu durează în această lume, nimic nu capătă formă, totul se dezagregă sub forța tiranică a timpului. Epitetele, ce dau relief imaginilor poetice, sunt mai curând abstracte (“întristător”, “marea”, “ușor”), fapt ce imprimă de asemenea versurilor tonalitatea difuză, capacitatea de sugestie, ori de revelare a unor stări sufletești vagi, nedefinite. Un spor de pregnanță a senzației agonice aflăm în ultimele versuri, în care tendința de hiperbolizare e mai accentuată, iar tăietura imaginilor lirice capătă un relief mult mai apăsător: “Pe sub amurgu-ntristător/ Curg vălmășaguri de suspine,/ Și-n marea noapte care vine/ Duioase-și pleacă fruntea lor... -/ E vremea rozelor ce mor”. Ilustrativ pentru ultima perioadă a creației autorului, *Rondelul rozelor ce mor* conține atât elemente simboliste, cât și procedee parnasiene, într-o sinteză edificatoare pentru sensibilitatea poetică a lui Alexandru Macedonski. Darul lui Macedonski de a preface în poezie tot ce atinge până să se străvede și în *Rondelul rozei din Cișmeși*, creație în care sunt

vizibile toate trăsăturile liricii sale din ultima perioadă de creație: gustul pentru somptuozitate și livresc, cultivarea formei în ea însăși, frecventarea procedurii corespondențelor, reveria îndelungă în fața naturii privită ca obiect estetic etc. Poezia face parte din volumul *Poema rondelurilor* din 1927 și impune în primul rând prin muzicalitatea sa, grea de sunete aproape oculte (*pembe, orgie* etc.) dar și prin revelarea sinesteziei ca normă a percepției universului. Tabloul rozelor e întrevăzut ca o dezlănțuire de culori dintre cele mai pasionale, într-o lume labirintică, absconsă, nedeterminată (“oriunde”) ce nu se lasă descifrată decât în regimul purificator al artei ori al visului cu contururi fluctuante, greu de prins în tipar raționalizant: “De flăcări, de aur, pembé, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde,/ De bolți agățate, pe ziduri urcate,/ Și printre frunzișuri de pomi ce le-ascunde”. În strofa a doua sinestezia capătă o încărcătură livrescă. Expresivitatea cromatică a rozelor pare să aibă ponderea semantică a unor “ritmuri persane”, nuanțelor le corespund sunete de inefabilă desfășurare melodică, culoarea se însoțește de impresia de dinamism, tot mai accentuată. Toate acestea pentru a spori senzația de risipă a culorilor, mireasmelor și sunetelor pe care ne-o oferă spectacolul acesta orgiastic al rozelor ce-și destramă ființa în nenumărate reflexe cromatice. E ca în lirica de sursă barocă, în care strălucirea, efectul spectacular, carnavalescul imagistic nu sunt nimic altceva decât o prefigurare a sfârșitului, o abia presimțită senzație a agoniei ce cuprinde firea (“Pe ritmuri persane în strofe-așezate,/ Melodic, culoarea, culoarei răspunde.../ De flăcări, de aur, pembé, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde”). Strofa finală transpune spectacolul natural în undele lipsite de consistență ale visului, alternând imaginea așa-zicând reală cu cea ipotetică. Între visul utopic și așezarea sa în real stă “magul grădinei uitate”, cel ce a imaginat întreagă această feerie de culori, sunete și ritmuri, toată această risipă de armonii din cele mai variate domenii ale senzațiilor: “Un neamț a fost magul grădinei uitate./ Răpit fu de visul cu tainice unde,/ Și dându-le viață ce-n suflet pătrunde,/ Lăsatu-le-a-n urmă, în roze-nchegate,/ De flăcări, de aur, pembé, argintate”. Impresia de dinamism, de accelerare a ritmului e dată și de determinările multiple ale imaginilor (“De flăcări, de aur, pembé, argintate”), dar și de procedul hiperbolizării la care poetul apelează adesea (“Nebună orgie”). *Rondelul rozei din Cișmeği* e încă o expresie a naturii transpusă în grilă estetizantă de primul nostru poet modernist.

Pe balta clară, apărută în volumul *Excelsior* (1895) e o poezie a chemărilor spre depărtări exotice, a rătăcirii în imaginar și a unui peisaj ambiguu, în care teluricul și acvaticul se împletesc până la indistinție. “Domeniul simțurilor” (Tudor Vianu) e asimilabil aici cu o poetică a matinalului, transcrisă în versuri de o transparență indiscutabilă. Între cadrul exterior și cel interior corespondențele sunt multiple, după cum senzațiile capătă irizări abia intelectualizate. Dacă amurgul e momentul zilei ce favorizează suspendarea timpului real și intruziunea unui element cvasifantastic, momentul auroral, matinalitatea e un timp al expansiunii vitaliste și al prospețimii de a trăi, un timp al suavității și al desenului delicat al lucrurilor și ființelor. Claritate, neprihană, acuitate a simțurilor, promisiune a înaltului și departelui – toate acestea se regăsesc din plin în poezia lui Macedonski. Pe de altă parte, se poate vorbi, și în această creație, de un fel de substituție a realului cu artisticul, ori

măcar de o estetizare a realității, prin recursul la evocarea ușor mitizantă, dar și prin apelul la resursele imaginative ale visului, prin care e transcrisă halucinantă reînviere a naturii. Evaziunea spre tărâmurii îndepărtate pe care ne-o sugerează “barca molatică”, magia depărtării creează parcă o lume deposedată de repere, în care subzistă doar iluzia spațiului, un spațiu “atopic”, precum acela instaurat în oglindă sau în vis. Teatralitatea ușor mistificatoare a cuvântului evocator (“albeți neprihănite”, “visul ce șoptea”, “crinii suavi”, “balta clară”), narcisismul versului contras în ceremonial și magia senzitivă – toate acestea contribuie la impresia unui pelerinaj în imaginarul depărtării, dilatând dimensiunile spațiale și temporale și transferând datele realității într-un decor de spectacol interior, purificator și extatic. Stau mărturie, pentru toate aceste remarci, versurile finale, în care predilecției pentru acvatic, pentru evanescența și metamorfoza *apei* – ca figură a imaginarului – îi corespunde și o revelație a interiorității, a unei identități ce-și află sensurile din îngemănarea trecutului și a prezentului ființei.

Acest paralelism exterioritate/ interioritate, această punere în oglindă a lăuntrului și a lumii ar putea rezuma poezia la cele două versuri: cel inițial și cel final, versuri între care se dezvoltă o întreagă poetică a evaziunii și a departelului: “Pe balta clară barca molatică plutea” și “Oh! Sufletul – curatul argint de-odinioară”. Între aceste două enunțuri lirice paralelismul este cât se poate de evident, versurile expunând, în fond, sufletul poetului oscilând între valorile propriei interiorități și realitatea dinafară, ușor mitizată și aceasta. Poezia *Pe balta clară* mărturisește încă o dată înclinația lui Macedonski spre reverie și spre vis ca spațiu fluid al unei realități simbolice, arhetipale. Imaginile genezice și cele ce transpun liric mirajul depărtării nu fac altceva decât să întărească ipoteza unui poet artist, ce-și făurește viziunile nu atât din plasma lumii concrete, cât din resursele imaginarului mântuitor.

Romantic și simbolist în același timp, poetul își trădează și aici temperamentul supus unor porniri antinomice, greu de rezolvat ori de conciliat; avântul spre ideal și dezamăgirea în fața unei realități neconvenabile, de o banală convenționalitate, cultul artei autentice, necoruptă de compromisuri și de eroziunea lașităților – toate acestea se regăsesc îngemănate în textul poemei.

Bibliografie critică selectivă:

Al. Macedonski interpretat de, Ed. Eminescu, București, 1975; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Livius Ciocârlie, *Negru și alb. De la simbolul romantic la textul modern*, Ed. Cartea Românească, București, 1979; Daniel Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Ed. Junimea, Iași, 1988; Dana Dumitriu, *Prefață*, la volumul *Al. Macedonski, Poezii*, Ed. Minerva, București, 1972; Florea Firan (coord.), *Comentarii macedonskiene*, Ed. Minerva, București, 1971; E. Lovinescu, *Scrieri*, I, EPL, București, 1969; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed.

Paralela 45, Pitești, 2008; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1967; Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1966; Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1984; I. Negoșescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; Perpessicius, *Lecturi intermitente*, Ed. Dacia, Cluj, 1971; Al. Piru, *Varia*, I- II, Ed. Eminescu, 1972-1973; Elena Tacciu, *Mitologie romantică*, Ed. Cartea Românească, București, 1973; Laurențiu Ulici, *Recurs*, Ed. Cartea Românească, 1971; Laurențiu Ulici, in „România literară”, nr. 27, 1975; Tudor Vianu, *Opere*, vol. 2, Ed. Minerva, București, 1972; Mircea Zăciu, *Glose*, Ed. Dacia, Cluj, 1970; Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Ed. Minerva, București, 1971.

LUCIAN RAICU. ORIZONTUL HERMENEUTIC AL ÎNTREBĂRII ȘI CALEA FENOMENOLOGICĂ

Lucian Raicu. The Hermeneutic Horizon of Question and the Phenomenological Way

Dorin ȘTEFĂNESCU¹

Abstract

If interpretation means the comprehension of what the text reveals in its own hiding, comprehension receives a complex of significations which appear as questions, asking for an explicit answer. Such a hermeneutic horizon is the task assumed by Lucian Raicu's phenomenological criticism. If everything, in the interpretation of a text, begins with a question, everything appears once more in the revelation of another possibility, because what tells more about what we really are is the luminous centre from where our own creativity springs.

Keywords: hermeneutic horizon of the question, phenomenological interpretation, paradox of comprehension, revealing intuition

A interpreta înseamnă a descifra și a pune în evidență, a înțelege ceea ce se arată în propria ascundere, ceea ce vorbește nu doar prin simpla sa apariție, ci prin și cu ceea ce semnifică *în adevăr* ca experiență revelatoare, ca prezență a unui sens existențial. Ce înțelege înțelegerea? Un complex de semnificații care i se pun ca întrebare, solicitând-o să dea un răspuns lămuritor, ceea ce presupune – precizează Gadamer – că „sarcina hermeneutică își asumă de la sine natura unei interogări care vizează temeiul obiectiv”: „interpretarea conține întotdeauna o referință esențială la întrebarea care ne este pusă. A înțelege un text înseamnă a înțelege această întrebare, dar trebuie să o înțelegem ca un răspuns”.² Prin această situație, orizontul hermeneutic al întrebării ocupă o poziție privilegiată, căci comprehensiunea nu e operantă cu adevărat decât racordându-se la dialectica subtilă a chestionabilului. Înțelegerea trebuie să știe să dea glas întrebării textului, să o rostească însă deja ca răspuns la ceea ce nu încetează să întrebe, conform uneia din ipostazele cercului hermeneutic. „Întrebarea justă” e înțelegerea adecvată doar atunci când răspunsul pe care îl implică în ea însăși adăpostește ivirea în lumină a semnificației. Relația care se schițează în întrebare este o relație absolută cu Altul, întâlnire cu noutatea radicală a unei apariții. „Nu asta înseamnă întrebarea? Relația absolută cu altul – nelimitată de același – la Infinit – , transcendența nu ar echivala cu o întrebare originară?”.³ Orizontul întrebării deschis de semnificațiile textului este transcendent oricărei înțelegeri, oricărei experiențe în care interpretarea s-ar putea adăposti. Ea e obligată să iasă din câmpul deja-cunoscutului, să părăsească datele experienței dobândite, pentru a se expune unui necunoscut deconcertant. Și atunci, încercând să depună mărturie în legătură cu ceea ce i se arată și îi vorbește drept un *cu totul altceva* al întrebării,

¹ Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976, pp. 107, 216.

³ Emmanuel Lévinas, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, Ed. All, București, 2000, p. 80.

ea nu mai pleacă de la experiență, ci de la transcendență, nu de la lumea ce îi este familiară, propria lume stăpânită, ci din neînțelesul unei lumi străine, spre care își croiește o cale de acces.⁴

Hermeneutica fenomenologică pe care o practică Lucian Raicu își alege o astfel de cale de acces care pornește, de cele mai multe ori, de la o „întrebare bine ținută”,⁵ din acel punct ipotetic al mirării care deschide înaintea sa un întreg orizont. A întreba opera nu înseamnă doar a o provoca să se dezvăluie într-un răspuns, ci a revela, în tine însuși, ceea ce ea arată. Or – spuneam – opera se arată la rândul ei ca întrebare, ca ceea ce nu poate răspunde decât în înțelegerea întrebătoare a interpretării. Astfel că, întrebând opera, te întrebă totodată cu propriile sale întrebări care devin ale tale, mirându-te că viața adevărată, inclusiv a ta, este mai degrabă întrebătoare decât răspunzătoare. Opera nu răspunde de sine, ci doar la întrebarea pe care o trezește în cel care o citește. (*Mă*) *întreb, deci sunt* – iată prima axiomă a ontologiei lecturii: „Mai ai puterea de a întreba, de a te întreba, mai ești în stare, după câte au fost și ai trăit, să te miri și să provoci mirarea altora? Iată *întrebarea*. Și dacă poți răspunde, cu toată convingerea, afirmativ la întrebare: iată *mirarea* (de, încă, a fi)”. Întrebare deloc comodă, întrucât ținta ei nu se arată decât pentru a se ascunde în propria arătare, sustrăgându-se oricărei încercări de înțelegere logică. Dacă „adevărurile refuză traducerea logic-discursivă, și pe acest refuz se întemeiază posibilitatea operei”, înseamnă că întrebarea este exprimabilă doar în măsura în care ea vizează indicibilul sau ineputabilul operei, miezul refuzului de a dezvălui taina existenței sale.⁶ De aici „dificultatea *accesului* la autenticitate”, căci „opera își apără secretul (...) și poate că asta se întâmplă pentru că secretul e *dincolo*, în zonele amorfe, de sărăcie și neputință, de tăcere, de gol și de disperare; și de mărturisire”. În chiar învăluitul operei, *ce* întrebă și se întreabă dacă nu tocmai ceea ce se ascunde și nu se arată decât ca ascuns? Nimic nu atrage mai mult întrebarea decât ceea ce e dincolo de lucrurile mai presus de orice îndoială, decât transcendența unei absențe care tace dar *așteaptă* cuvântul mărturisitor.

Ca atare, „totul s-a născut dintr-o întrebare care a început să neliniștească”; totul, în înțelegere, se ivește dintr-o provocare asumată, dintr-un neînțeles care se *cere* luminat. Întrebarea începătoare este momentul inaugural al unei înțelegeri lăuntrice.⁷ Ea stă în fața operei „ca în fața unei taine care ne atrage, dar se cere pătrunsă, descifrată, luată în posesie”. A sta în fața unei taine (și a putea rămâne *în fața* neînțelesului) înseamnă a ceda

⁴ Este acea *realitate suplimentară* invocată de Jean Burgos drept miza unei posibile filosofii a criticii poeziei: „o astfel de critică se va atașa de tot ceea ce în textul făurind sens făurește și realitatea suplimentară și îngăduie astfel trecerea la Ființă. Ea se va erija, deci, în mod necesar în filosofie, și anume într-o filosofie practică” (*Pentru o poetică a imaginarului*, Ed. Univers, București, 1988, p. 471).

⁵ Cităm din volumul antologic Lucian Raicu, *Scene, fragmente, reflecții*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000.

⁶ „Literatura, spune L. Raicu, este *concretul* gândirii, al filosofiei, al moralei, al istoriei; nimic serios în afara acestei *situări*, deci nimic serios, când e vorba să gândești, să cauți un ax moral, în afara faptului (...) *literar*”. Iar aceasta pentru că în operele literare „rămâne ceva indestructibil, fără pereche, fără moarte, întrecând în valoare (pentru că întrec în „realitate”) filosofia de performanță” (*op. cit.*, pp. 148, 149).

⁷ O „impresie originală” care „este doar un punct de pornire: nu încerca să-l justifici, ci să-l înțelegi; atunci vei înțelege nu numai opera la care *rezisti*, dar te vei înțelege mai bine pe tine însuși” (Lucian Raicu, *Scene din romanul literaturii*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p. 19).

unei ispite care, pe neașteptate, nu mai e dincolo de tine, ci îți vorbește dintr-un dincolo al tău, absorbindu-te într-un punct luminos. Taina operei lucrează în propria ta întrebare, stârnindu-i apariția, așternând-o pe calea ce duce spre centru, spre acel *a fi* disimulat, după vorba lui Blanchot, în „vidul tăcut al operei”.⁸ Este o întrebare țintită, după cum am văzut, care „luminează în întuneric”, adecvată la ascunsul care se deschide numai în și prin operă. „Opera este opacă și ea trebuie să fie luminată *din interior* printr-o lectură adecvată, numai așa ajunge să ne vorbească” (lectură comprehensivă care nu este un metalimbaj, în măsura în care încearcă și reușește să-și aproprieze transcendența operei). Nu a dezvălui un de-la-sine-înțeles, ci a ridica la rostire un înțeles care se câștigă prin întâmpinarea lui, prin expunerea la lumina puterii sale de seducție și de fascinație. Comprehensiunea trebuie să fie așteptare,⁹ pândă a ceea ce e pe cale să apară, dar și ascultare interogativă, în stare să participe la însăși nașterea locului în care opera e cu putință. În fața operei, ea nu o dis-locă, ci dă loc întrebării, face loc unui cuvânt întemeietor, cuvântul începutului de la care toate pornesc.¹⁰ Dar orice loc locuit nu e doar început, la fel cum cuvântul care numește nu e doar întemeiere, ci și pornire, cale ce se deschide.¹¹ Începutul este un Dincolo fiindcă e un Deschis. Neînțelesul este tocmai transcendența oricărui început ce deschide locul și calea. Loc părăsit în cele *din urmă*, căci ceea ce vine să locuiască nu rămâne, nu stă ca dovadă, ci sur-vine ca urmă și urmare a ceea ce este. De aceea, opera nu se încheie niciodată; ea reîncepe mereu din același loc, pentru a se spune de fiecare dată într-un alt prezent al locuirii (lecturii).

Calea aceasta a înțelegerii înspre răsăritul înțelesului este, spuneam, una dificilă, deoarece nu e o simplă aducere la reprezentare, o reflectare nemijlocită a ceea ce se ascunde, ci, remarcă L. Raicu, „adesea o cale mediată, o cale sincopată, o cale frântă”,¹² și

⁸ Cale ce marchează „trecerea de la lumea unde totul are, mai mult sau mai puțin, un sens (...), către un spațiu unde nimic nu are încă propriu-zis un sens, către care totuși tot ceea ce are sens se întoarce ca înspre originea sa” (Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Ed. Univers, București, 1980, p. 127). Altfel spus, „profunzimea sensului constă în pasul înapoi – în retragere – pe care sensul ne conduce să-l facem față de el” (Maurice Blanchot, *Cartea care va să fie*, Ed. Est, Paris, București, Jérusalem, 2005, p. 326).

⁹ „Momentul așteptării ar trebui să se înscrie ca factor obligatoriu, de mediere și de contact, de aprofundare uneori polemică față de poziția inițială, în procesul oricărei judecăți de valoare” (L. Raicu, *op. cit.*, p. 18).

¹⁰ Dacă „esența construirii este oferirea de locuire”, cum spune Heidegger, adică atât o creație în care survine locul unui adăpost, al unei „ocrotiri” a existenței poetice, cât și o deschidere spre cel invitat să locuiască, o invitație la înțelegere, atunci construirea unui poem echivalează cu oferirea de locuire și cu locuirea ce se oferă. Poemul este acțiune vorbitoare, căci el vorbește în chiar procesul producerii de sine, fiind lucrător în propria apariție. Înseamnă că locul poetic e de aflat în vorbirea însăși, în cuvântul rostitor, în locul în care semnificațiile devin posibile. Ca loc de întâlnire privilegiat, cuvântul poetic „ctitorește” adevărul, în sensul că oferă, întemeiază, începe și mărturisește ceea ce îi e dat să păstreze și să lucreze adevăritor (*cf.* „Construire, locuire, gândire”, în Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Ed. Humanitas, București, 1995, pp. 175-197). „Abia creația poetică este cea care face ca locuirea să fie o locuire. Creația poetică lasă locuirea să survină în mod autentic. (...) Trebuie să gândim esența creației poetice ca pe o activitate care lasă să survină locuirea, ca pe o construire privilegiată, dacă nu chiar ca pe construirea privilegiată însăși” („...În chip poetic locuiește omul...”, în *op. cit.*, pp. 201-202).

¹¹ De aceea „întrebarea e *întotdeauna* (...) o cunoaștere în curs de a se produce, o gândire *încă* insuficientă a ceea ce e *dat*” (E. Lévinas, *op. cit.*, p. 79).

¹² „Nici nu mai seamănă cu o cale propriu-zisă și abia când nu mai seamănă cu ceea ce așteptăm să fie sunt ceva semne că ar putea deveni, în cele din urmă, productivă. În domeniile acestea, ale meditației, ale literaturii, imaginea dobândită prin refracție este mai serioasă, mai de încredere decât imaginea dobândită prin nemijlocită reflectare” (*Scene, fragmente, reflecții*, ed. cit., p. 204).

aceasta pentru că în operă „revelația adevărului nu poate avea loc direct”, nu oferă *loc* unui acces abrupt.¹³ Literatura are rolul de a intermedia între două orizonturi, cel al actului însuși prin care ceva întreabă și cel care se deschide, ca răspuns întrebător, în inima operei. Inter-mediere care înlesnește accesul, dar care, pe de altă parte, se configurează ca dezechilibru *necesar* al actului creator, ca neliniște ce începe odată cu întrebarea. Este evident că acest tip de înțelegere critică sparge limitele strict estetice și o face tocmai „pentru a neliniști spiritul”, pentru a-l pune în acea stare de criză proprie creativității.¹⁴ „Alarma spiritului” nu e astfel decât conștientizarea și acceptarea crizei, a rupturii care expune ființa dezvăluindu-i adâncul: „la originea scrisului se află un loc, mai exact spus: o *ruptură*”. „Scriitorul se supune cu admirabilă sinceritate stării de criză”, stare a sensului creației care nu ia lucrurile așa cum sunt ci, fisurându-le întrebător, le luminează din interior. Starea de criză este chiar starea de grație a spiritului creator, *starea-de-vedere* în care, după Plotin, „cel ce vede e înrudit cu ce e de văzut”.¹⁵ Este poate formularea care exprimă cel mai exact critica fenomenologică practică de L. Raicu. „Ce poate însemna critica, orice fel de critică, în afara postulatului acestei înrudiri? (...) Lumea operei nu e accesibilă celui ce n-o simte, mai întâi, în sine, emanând puternic”. Din această intimă corespondență, între privirea comprehensivă și ceea ce i se dă de văzut și de înțeles, se naște însăși *vizibilitatea* operei, inteligibilitatea ei în ceea ce Gadamer numește fuziunea orizonturilor. Locul în care opera devine „vizibilă” este chiar apariția sa comprehensibilă, fața vorbitoare și orbitoare a semnificabilului. Vorbitoare, pentru că ea întruchipează ființa limbajului ce zidește chipul unui loc, așază o locuire. Orbitoare, întrucât ceea ce apare drept cuprins al locuirii impune o prezență care transpare dincolo de limbaj, ca arătare a ceea ce nu poate fi arătat și numit. Între actul de creație și cel al înțelegerii, opera joacă rolul mijlocitor al unei ademeniri, dar și al unei celebrări, ca loc de întâlnire privilegiat. Paradoxul acestui mod de înțelegere rezidă în faptul că înrudirea amintită este cu adevărat posibilă doar în virtutea rupturii, fiind revelatoare numai în fisura ori în criza pe care o provoacă privirea întrebătoare. Am spune că ea nu vede decât în măsura în care ceea ce e de văzut se infiltrează, ca întrebare destabilizatoare, în ochiul care citește, înfățișându-i-se ca *lipsă*, ca neasemănare ce neliniștește sporitor.

Se distinge prin urmare, pe de o parte, înrudirea cu ceea ce opera arată, iar, pe de altă parte, absența asemănării cu această apariție. Relația critică se întemeiază pe apropierea de alteritatea operei, dar și – mai adânc – pe ceea ce înțelegerii i se revelează ca nouitate absolută. Or, nemaîntâlnitul operei – acea rostire nemaiauzită – se arată privirii critice ca fiind tocmai ceea ce îi lipsește, o prezență care abia ea ne ajută să ne dăm seama de ceea ce, până acum, fusese absent. Absența elocventă care este, așa cum am văzut, una

¹³ „Sfășiere în calea directă, rectilinie, a vizării intenționale pe care intenția o presupune și din care derivează în corespondența ei cu obiectul intențional” (E. Lévinas, *op. cit.*, p. 80).

¹⁴ „O inteligență critică, atât de pătrunzătoare încât, străpungându-și materia reprezentării, ajunge, dincolo de ea, la percepția golului, se trezește față în față cu neantul, cu totala inconsistență a lucrului reprezentat” (Lucian Raicu, *Reflecții asupra spiritului creator*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, pp. 217-218).

¹⁵ „Căci văzătorul trebuie să se dedice contemplării după ce s-a înrudit cu lucrul văzut și s-a identificat cu el. Căci n-ar putea vreodată un ochi să vadă soarele, de n-a căpătat el însuși chipul soarelui” (*Enn.* I, 6, 9, în Plotin, vol. I, *Enneade I-II*, Ed. Iri, București, 2003, p. 201).

vorbitoare; „un semn al elecțiunii, o revelație trezitoare, o privire proaspătă a spectacolului lumii”. *Minus*-ul revelator aduce la existență un *plus* rostitor, împlinindu-se în neasemănarea noastră semnificativă cu opera. Revenind la formularea plotiniană, putem spune că cel ce vede e înrudit cu ce e de văzut întrucât ce e de văzut (și ceea ce el vede efectiv) este *altceva*: un obstacol învins, o bruscă dezvăluire. La fel, în ceea ce privește actul de a scrie: „A scrie o carte adevărată nu este nimic altceva decât a ridica o barieră, a sparge *crusta* rigidă care se depune peste suflete (...). Vocația scrisului este expresia voinței de a vădi că această crustă nu există decât din vina noastră. Chinul creației vine din rezistența pe care o depune *crusta*. Învingerea rezistenței determină starea de vedere”. Nu vedem decât cu prețul acestei rezistențe învinse, nu înțelegem decât la limita ultimă în care se concentrează maxima neînțelegere.

Funcția acestui demers interpretativ constă în *a converti* ascunderea deschisă a operei în orizontul comprehensiunii. Calea fenomenologică se îmbogățește cu o deschidere hermeneutică, desfășurându-se „sub semnul unei prezențe fulgerătoare și revelatorii a adevăratului sens”, însuflețită de „elanurile unei înțelegeri cu totul noi a lucrurilor, o înțelegere surprinzător de proaspătă, de mirare absolută, de revelație matinală”. Semnul prezenței sensului survine pe neașteptate; absența ce îl caracteriza semnifică acum în înțelegere ca semn ce își revelează prezența, ca înțeles al unei apariții inedite. Aici începe starea de vizibilitate a neobișnuitului, și tot aici survine rostirea vestitoare a noutății rostirii. A înțelege despre ce este vorba în operă înseamnă a înțelege ceea ce opera vorbește și se dă ca bruscă ivire a înțelesului. Astfel că „puterea de înțelegere” (sau „pasiunea înțelegerii”) reprezintă un răspuns la întrebarea: „cum este cu puțință?”; cum de putem înțelege taina lucrătoare a operei care, pe neașteptate, creează compensatoriu în propria noastră ființă, arătându-ne un chip cu totul nou? În lumina acestei semnificări, critica este – trebuie să fie – actul viu al unei *insolitări*, nu atât înțelegerea a ceea ce este, cât mai degrabă a ceea ce (mai) poate fi, a lui *cum e posibil altceva*.¹⁶

Am văzut că prin fisura creată de întrebare începe să se strecoare *altceva*, și anume acel *altcum* al operei care suplinește o lipsă și se manifestă ca minus revelator. Este o descoperire care *se creează* pe urmele a ceva ce se ferește și este, ca atare, di-ferit.¹⁷ Brusca apariție a acestui neînțeles (căci neasemănător) este convertită însă în prezența înțelegerii; „acest altceva știm ce vrea să însemne”, pentru că este el însuși un semn vorbitor, mărturisitor al rupturii nu de ceea ce nu suntem, ci de ceea ce, în adâncul nostru, se rostește ca esență a ceea ce suntem. Nu e vorba, spuneam, de o teorie estetică, „e vorba cu totul de altceva”, de acel *ceva* care accede la un *alt* nivel al cuvântului pentru a se rosti pe sine. Acel altceva nu este însă doar de natură pur lingvistică (un fel de *altă* natură care cere dreptul să cuvânteze); e, în primul rând, manifestarea unui adevăr esențial, un altceva

¹⁶ De exemplu, jurnalul de însemnări al unui mare scriitor „satisfacă nevoia noastră de cunoaștere, adică de raportare, de relație, nevoia de a ne referi la ceva pentru a înțelege altceva, deseori cu totul altceva. Vrem să știm cum de a fost *asta* cu puțință” (*Scene, fragmente, reflecții*, ed. cit., p. 205).

¹⁷ Reducția fenomenologică „reface tulburarea Identicalului de către un Altul care nu se absoarbe în Identical – și nu se ferește de altul” (E. Lévinas, *op. cit.*, p. 93).

definitiv „de o esență mai tare, de o esență incoruptibilă”. Este chiar menirea artei de a aduce la lumina reprezentării ceva cu totul altfel, ceva în și prin care înțelegem alt-ceva, un altfel de a fi cu putință (nu spusese Heidegger că opera este un spațiu deschis „în a cărui deschidere totul este altfel ca de obicei”?). „Altceva; distincția este esențială”, căci, iată, opera face cu putință și un alt fel de a fi. „Cu totul altceva”, întrucât ea vorbește prin ceea ce noi suntem în cea mai mare măsură – prin ceea ce am putea fi și ne e dat să fim – , dând glas unei esențe altfel de neînțeles.

Actul critic este ca atare o intuiție revelatoare, o trezire la existență a ceva esențial care începe să vorbească, să *ne* vorbească. „Pentru a măsura fecunditatea inexplicabilă a punctului de pornire”, înțelegerea trebuie să suprime distanța care o separă nu atât de operă, cât mai degrabă de spiritul ei creator care, în actul producerii de sens, descoperă din nou, pe cont propriu, valorile, principiile fundamentale ale vieții. „Revelația aceasta este esențială”, pentru că ea trezește dintr-o dată la realitate esența unui adevăr care abia acum se poate manifesta. Dar ea nu este posibilă și nu dobândește un sens decât atunci când „începe să se extindă spre un orizont abisal”, când ceea ce se revelează este chiar apariția în lumină a ființei înseși. Este un șoc revelator care antrenează „toată ambiguitatea tulburătoare a actului literar”; câtă vreme astfel de revelații sunt încă posibile, „scrisul *creator* este cu putință”. Este cu putință întrucât este necesar; „nevoia de a ne referi la ceva pentru a înțelege altceva, deseori cu totul altceva” reprezintă însăși condiția de posibilitate a creației literare, acel efort neistovit însuflețit de credința într-un alt orizont care ni se deschide. „Aura revelației”, „iradierea solară a revelației” nu sunt simple metafore critice; ele traduc în limbaj dorința de a afla și de a înțelege sensul unei alte lumini, al unei apariții ce luminează lucrurile în natura lor *ultimativă*.¹⁸ „Revelația lucrurilor ultime”, problemele gândite „în ultimele consecințe” – iată un răspuns la întrebarea „cum se poate face critică literară când există moarte, când există problemele ultime?”. Răspuns, acum, firesc: „Fără a te sustrage problemelor ultime”.

Este poate cea mai adâncă (deci cea mai adevărată și mai frumoasă) lecție pe care ne-o propun reflecțiile lui L. Raicu. Exercițiul critic se dovedește a nu fi doar o luminare estetică a operei; fiind „o parte din procesul ontologic al reprezentării”, așa cum preconiza și Gadamer,¹⁹ estetica trebuie să se împlinescă într-o hermeneutică, să se depășească pe sine, ca teorie descriptivă și explicativă a ceea ce este, într-o fenomenologie a spiritului creator care caută să înțeleagă ceea ce este *cu putință*. Iar aceasta întrucât ceea ce ajunge la reprezentare, revelându-se ca frumos luminat de adevăr, nu vorbește decât acelei intuiții spirituale care înțelege lucrul artei ca și cum nu i-ar fi dat și pe care îl interpretează ca pe un *altceva*, definitiv și irepetabil, al experienței umane. Expusă libertății mărturisitoare a creației, interpretarea trebuie să fie conștientă că ceea ce îi e dat să aducă la lumina gândului nu este un răspuns, o soluție lămuritoare definitivă, ci mai degrabă zvonul unei întrebări, o neliniștitoare dar fecundă punere pe gânduri. Dacă totul

¹⁸ Și în natura lor *durabilă*, inepuizabilă, cum scrie Paul Claudel: „Înțelegem (în sensul poetic al cuvântului) trecând peste ceea ce trece”, cufundându-ne „în adâncul definitului pentru a afla în el inepuizabilul” (*Réflexions sur la poésie*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 98, 146).

¹⁹ *Vérité et méthode*, ed. cit., p. 43; cf. și cap. „Sarcina hermeneutică: reconstrucție și integrare”, pp. 94-99.

s-a născut dintr-o întrebare neliniștitoare, totul se naște a doua oară în revelația, la fel de neliniștitoare, a aceluia *altceva posibil*. Totul trebuie „să se centralizeze într-o unică și puternică revelație”, căci nimic nu spune *mai mult* despre ceea ce suntem decât centrul luminos din care izvorăște propria noastră creativitate. Spiritul creator ajunge astfel la deplina expresie de sine, nu însă atât într-un act de facere, cât de prefacere – de ruptură și de criză – care îi dezvăluie, dincolo de limitele sale „mundane”, o esență vie, *neverosimil* de adevărată pentru că ea aduce la manifestare însăși universalitatea adevărului.²⁰ Creația este prin urmare „marele act de revanșă a omului (...) împotriva lumii întocmite, a fatalei nedreptăți, a fatalei morți. Nu ne alegem cu nimic, nu se alege cu nimic...poate doar *asta*, poate doar *atât*. Nu e puțin. Nu văd, nu se distinge altceva”.

Bibliografie:

- Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, Ed. Univers, București, 1980
Blanchot, Maurice, *Cartea care va să fie*, Ed. Est, Paris, Bucarest, Jérusalem, 2005
Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Ed. Univers, București, 1988
Claudel, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, Paris, 1979
Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976
Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Ed. Humanitas, București, 1995
Lévinas, Emmanuel, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, Ed. All, București, 2000
Plotin, *Enneade I-II*, Ed. Iri, București, 2003
Raicu, Lucian, *Reflecții asupra spiritului creator*, Ed. Cartea Românească, București, 1979
Raicu, Lucian, *Scene din romanul literaturii*, Ed. Cartea Românească, București, 1985
Raicu, Lucian, *Scene, fragmente, reflecții*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000

²⁰ „Scriind, ne « regăsim » ? Aș spune, mai corect, că ne găsim, ne facem, ne constituim. Nu descoperim mai niciodată ceva dinainte existent” (L. Raicu, *Scene din romanul literaturii*, ed. cit., p. 20).

DESPRE IMAGINARUL CRITIC. CÂTEVA IPOTEZE DE LUCRU

On the Critical Imaginary. Few Working Hypotheses

Andrei TERIAN¹

Abstract

This paper investigates the literariness of the critical discourse, by analysing what could be called its imaginary dimension. More specifically, we have advanced the hypothesis that there is an imaginary typical to literary criticism, which, although closely tied to the imaginary of the works examined, cannot be trimmed down to the latter. Our hypothesis has been then verified by the comparative analysis of two critical studies concerning the same author: *Opera lui Mihai Eminescu [Mihai Eminescu's Works]* (5 vol., 1934-1936; second edition, 2 vol., 1969) by G. Călinescu and *Poezia lui Eminescu [Eminescu's Poetry]* (1967) by I. Negoïtescu. Therefore, we have shown that, whereas G. Călinescu projects himself in his own critical discourse as an archaeologist, I. Negoïtescu envisages his own approach as the result of an alchemist's operations, an alchemist who no longer seeks The All, but the original. The conclusion of our paper is that a critic's imaginary shapes the configuration of a literary representation to the same extent as his method.

Keywords: critical imaginary, literariness, G. Călinescu, I. Negoïtescu, representations

1. *Critica literară vs. critica literară*

În varianta sa cea mai simplă, paradoxul „fatalității topologice” formulat de Roland Barthes se enunță astfel: „a vorbi despre limbaj implică recunoașterea situației în limbaj”¹. A vorbi despre limbaj – dar cum? sau, mai bine zis, prin ce *alt* limbaj? Când limbajul-obiect poartă numele de „literatură”, acesta contaminează în mod necesar metalimbajul criticii. Consecința acestei interferențe nu vizează doar metoda de lucru; urmele textuale ale „hibridizării” creează o retorică și o mitologie prin care existența criticului transpare în text ca semn. Altfel spus, criticul e obligat să se transsubstanțieze, să pătrundă în spațiul semiotic, *in fabula*, prin intermediul unei „mășți” care să-i marcheze prezența latentă².

În general, literaritatea criticii a fost fie ignorată, fie abordată tangențial, fiind considerată, după caz, o modalitate de edulcorare a aridității aparatului argumentativ sau o probă de virtuozitate stilistică. Critica literară a fost citită, de cele mai multe ori, ca o *critică* literară și rareori ca o critică *literară*. Studiul de față își propune să reinterpreteze discursul critic dintr-un punct de vedere literar, adoptând ca metodă de lectură poetica imaginarului³. Mai exact, susținând că literaritatea criticii nu se reduce la simplele „flori retorice”, vom analiza critica în calitatea ei de structură literară, cu scopul de a arăta astfel că o asemenea proprietate nu este un fenomen adiacent, ci o condiție a instituirii acestei practici discursive.

Sintagma „imaginar critic” poate genera confuzii. Nu este vorba aici despre o accepțiune „regională” a termenului – înțeles ca „zonă” a imaginarului delimitată de imaginarul altor activități (politic, istoric etc.) –, ci de una structurală. Imaginarul ca atare

¹ Lect. univ. dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu.

fiind un patrimoniu universal, imaginarul critic se definește printr-o *con-figurare* a unor unități simbolice (imagini, simboluri, scheme, mituri etc.) într-o structură, de către un critic, în cadrul unei practici discursive specifice⁴. În principiu, imaginarul critic este individual – putem vorbi despre un imaginar al criticii lui Roland Barthes la fel cum putem vorbi de unul al operei lui Baudelaire –, dar, așa cum vom arăta spre final, se poate susține și ideea unui imaginar fondator, a unui imaginar al Criticii, văzut ca repertoriu de *topoi* privilegiați.

Ca entitate autonomă, imaginarul critic contractează relații cu alte structuri, cum ar fi sistemul argumentativ al criticului (relație logică), imaginarul literar investigat (relație metalogică) sau imaginarul Criticii (relație metaforică). De altfel, demersului de față i s-ar putea obiecta că imaginarul critic nu e decât un efect al emergenței imaginarului-obiect (literatura), însă acest reproș își dovedește falsitatea tocmai prin diversitatea imaginarelor critice puse în relație cu același imaginar literar⁵. Există, totuși, o condiționare constitutivă a imaginarului critic, care ține de faptul că actul exegetic se poate reduce la o schemă destul de simplă, conținând doi actanți și un predicat: un critic citește o carte. Bazându-se pe interacțiunea text/lector ca sursă de narativitate imanentă, comentariul critic se desfășoară ca o „fabulă” simbolică ce face din critic un personaj, din interpretare o călătorie și din text un teritoriu care se cere investigat⁶. Determinarea structurală nu duce însă la stereotipie, căci matricea originală se poate diversifica prin inserarea unor „scenarii” diferite ca surse de variație a actului critic.

Investigarea imaginarului critic e relevantă din cel puțin trei motive: în primul rând, acest aspect reprezintă vârful de lance al receptării, constituind cea mai eficientă modalitate de a impune în conștiința publică o anume „figură” a autorilor și a operelor⁷; apoi, datorită faptului că imaginarul ne spune uneori mai multe despre un critic decât propria sa metodă⁸; și, nu în ultimul rând, el constituie o probă decisivă a literarității criticii. Vom încerca să ilustrăm în continuare aceste afirmații prin analiza comparată a două exegeze consacrate aceluiași autor: *Opera lui Mihai Eminescu* (5 vol., 1934-1936; ed. a doua, 2 vol., 1969) de G. Călinescu și *Poezia lui Eminescu* (1967) de I. Negoitescu.

2. G. Călinescu – scriitura totalității

Pentru G. Călinescu, actul critic are de la bun început semnificația datoriei, a sarcinii incomode, a misiunii (auto)impuse. Ca urmare a lipsei edițiilor critice și a unor exegeze de calibrul, opera eminesciană stătea sub semnul haosului și al neînceputului. Criticul e obligat, în consecință, să se ipostazieze într-un arheolog tenace, „unind cu linii, ca în restaurările pompeiene, figurile mozaicurilor sparte”⁹. Arheologul este și un cartograf, astfel încât opera însăși se profilează ca un vast continent, ca o *Terra incognita* ce trebuie defrișată, explorată, „civilizată”. Cel puțin în intenție, demersul călinescian este unul raționalizant și de aici teama care îl cuprinde pe critic atunci când își revede prima variantă, scriere zgrunțuroasă, fără un „plan general”, cu „o înfățișare oarecum haotică”¹⁰.

Reconstrucția se realizează prin trei mișcări relativ simultane. Mai întâi, există în

imaginarul călinescian o schemă a parcurgerii, a cuceririi, ce echivalează cu acapararea și posesiunea, „pornind simultan din centru și de la periferie”¹¹. Această traversare a teritoriilor se manifestă în principal printr-un imperialism al privirii: ochiul ciclopic își supune obiectele unei scrutări necruțătoare, iar perspectiva vizionar-monarhică provoacă o plasticizare a fenomenelor. Picturalitatea însăși se fondează pe obsesia spațiului și a reprezentării; chiar și istoria este spațializată, nemaifiind privită ca o devenire fluidă, ci ca o succesiune de tablouri¹². Asimilarea vizuală generează și o hiperbolizare, de unde preponderența gigantescului și a colosalului, care l-ar recomanda pe Eminescu drept „un poet cu năzuința organicului și a grandiosului ca și Goethe”¹³. Cantitativul dobândește, fatalmente, și conotații calitative, cu condiția ca dezvoltarea să fie armonioasă și omogenă; în caz contrar, proliferarea excrescențelor riscă să readucă totul în haosul originar¹⁴.

Măsurarea spațiului permite reliefarea unor „zone” conceptuale, astfel încât arheologul întreprinde, în paralel, un demers de abstractizare a fenomenalului. De la imagine, Călinescu trece la concept, printr-un proces de ostensiune generalizată. Încadrarea se realizează prin denumire (metonimie), proces supravegheat de o activă conștiință cratyleană. Eradicarea heterotopiei permite astfel situarea „obiectelor”: somnul, visul, doma, apa ș.a.m.d. Categoriile și livrescul (celebrele *-isme* derivate din nume proprii) nu au la Călinescu semnificația unui voiaj intertextual; nu e vorba aici de o semioză infinită, ci de o încercare de ținere sub control, de dominare a arbitrarului¹⁵. Prin preeminența artefactelor, natura însăși e tehnicizată, culturalizată, umanizată¹⁶.

În fine, cea de-a treia schemă e a disocierii. Inducția e dusă până la capăt, iar arheologul vrea să preîntâmpine orice mezalianță. Finisarea (sau de-finirea) se relevă sub diverse aspecte: „rotunjire”, „divizare”, „curățire”, „trasare a hotarului”, „plivire” ș.a.m.d.¹⁷ Aceste operații traduc un deziderat al formei, iar în final opera devine figură (un simplu semicerc). Impuritatea este extirpată, totul este bine orânduit și așezat¹⁸. Ce-i mai rămâne de făcut interpretului? Ca orice bun demiurg, rămâne să-și contemple opera cu „un ochi odihnit”: „pentru mine, cel puțin, sentimentul geografic al poeziei eminesciene este o realitate și nu mai am superstiții și temeri de necunoscut”¹⁹.

Perspectiva „scientistă” – „arheologia” călinesciană – nu exclude, însă, autoproiecția mitică a criticului. Titanismul îi conferă exegetului o statură prometeică, de Erou civilizator; el rămâne nomothetul, individul exemplar care pune ordine în haos, lumina care străpunge bezna primordială²⁰. Imaginarul călinescian se configurează astfel ca o structură antitetă și hiperbolică, susținută de maniheismul haos/ordine. Scenariul epic, dispus după „structurile eroice”²² și guvernat de „regimul antitezei”²², rămâne unul combativ, care pune în scenă o luptă între Bine și Rău ce sfârșește prin cucerirea (civilizarea) totală a universului. Discursul însuși vehiculează o scriitură a totalității, a Întregului privit în extensiune.

3. I. Negoïtescu – scriitura profunzimii

Cunoscutul eseu din 1967 al lui I. Negoïtescu se raportează în mod explicit la viziunea călinesciană, recunoscându-i predecesorului său meritul de a fi dezgropat „magnificele ruinuri eminesciene”²³ și consacrand astfel ipostaza de arheolog a lui Călinescu. Volumul e străbătut, însă, de o notă polemică, atât la nivel argumentativ, cât și în planul imaginarului. Pe de o parte, prin acreditarea figurii eminesciene ca *Ianus bifrons*, Negoïtescu reabilitează tocmai valorile refulate de interpretarea călinesciană (haosul, dezordinea, neantul, iraționalul etc.); pe de altă parte, el opune cartografiei imperiale o critică a „profunzimilor”, care își propune „să descifreze sensurile lirismului eminescian pur”²⁴. Criticul adoptă astfel ipostaza alchimistului, a unui profet care nu mai caută Totul, ci originarul.

Pentru această nouă călătorie, delimitarea reprezintă doar un pas preliminar și nu punctul ei terminus. Opera eminesciană a fost deja parcursă în întregime, însă cecitatea precursorilor i-a făcut să rateze adevăratele surse de lirism (poemele „plutonice”). Disocierea însăși nu mai constă, la Negoïtescu, într-o trasare a hotarelor, ci devine filtrare, distilare a esențelor, iar permutațiile criticului urmăresc să obțină puritatea absolută a materiei. Ca operații cognitive, se menține aici antiteza polemică (neptunic/plutonic), însă aceasta nu se mai preocupă de anihilarea alterității, ci mai degrabă de prezervarea (chint)esenței identitare; pe această schemă primară se grefează apoi oximoronul (neptunicul ca „băutură amețitoare și dulce malefică”²⁵) și chiasmul (valorile de „pur” și „impur” sunt reinvestite într-un neîntrerupt joc al contrariilor).

Acțiunea alchimistului nu mai este una extensivă, ci intensivă. În locul luptei virile apare acum o coborâre lină, eufemizată și feminizată²⁶. Lectura se erotizează, iar criticul pare că se mișcă într-un vast labirint. Obiectele nu mai trebuie catalogate și aranjate; ele sunt deja acolo, însă trebuie găsită calea printre metamorfozele tectonice. Imaginația nu mai este formală, ci materială, iar cosmosul i se revelează interpretului ca „nuntă a elementelor”²⁷. Mineralizării călinesciene i se opune un univers fluid, magmatic, al cărui simbol central e focul. Criticul își dorește acum apropierea, intimitatea, tactilul, și nu viziunea monarhică, ceea ce face ca mare parte a comentariului să se reducă la parafraza metaforizantă a textului poetic²⁸. Destinația este centrul, punctul de maximă esențializare; de unde și concentrarea operei într-un vers-cheie: „De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-și”, precum și abundența viziunilor seminale (sămânța, miezul, sâmburele, germenul și cosmosul ca „embrion imens”²⁹).

Schema finală consacră o *coincidentia oppositorum*. Lectorul practică o magie incantatorie cu rolul de a potența latențele versului. Muzica, erosul, nebunia, somnul și moartea sunt tentative de a desăvârși această alchimie gingașă care l-ar fi înfricoșat pe Eminescu însuși. Hermesul modern e nevoit să coboare în Hades pentru a primi acolo revelația infernală: „poezia devine tocmai revelația morții și uitarea ei în propria-i voluptate, ori doar somnul bogat, băutura de vrajă care adoarme și deci tot gustarea morții”³⁰. Universul întreg îi apare atunci ca un joc dionisiac, ca o geneză neîntreruptă, în

cadențe de moarte și renaștere. Transmutația arde inclusiv corpul interpretului, care se aneantizează: „Pe de o parte poematizarea, cântecul, e mistuire, combustione totală, act de importanță ultimă [...], un dureros amestec de voluptate și chin, înveninare dulce, iar pe de altă parte, o mântuire, o salvare”³¹. Împărtășania abisului face ca lectorul, redus la statutul de receptacol siderat al senzațiilor indicibile, să devină el însuși o parte a lui *Opus Magnum*. Sfârșitul lecturii consacră epifania sensului și încorporarea alchimistului în mirajul textului.

Tehnic vorbind, demersul lui Negoïtescu combină două tipuri de structuri: „mistice” și „sintetice”³², adică regimul „eufemistic” și cel „dialectic”³³. Opera eminesciană se prezintă astfel ca un vast Athanor în care interpretul se instruește „de lucrurile esențiale”. Însăși scriitura alchimistului³⁴ nu mai e una a totalității, ci a profunzimii; e o scriitură mesianică ce propovăduiește, prin combustia lecturii, transsubstanțierea infinită a criticului și a textului.

4. „Conflictul imaginarelor” și miturile criticii

Relația dintre cele două constelații imaginative descrise mai sus nu se înfățișează ca antinomie absolută; comună este reprezentarea poetului ca *Deus otiosus* care și-a părăsit creația, precum și o anumită demiurgie a criticilor care își propun să (re)creeze acest univers. Totuși, cele două abordări relevă nu doar o diferență de premise și de metode, ci profilează un veritabil „conflict al imaginarelor”³⁵. Acesta se realizează atât prin opunerea a două regimuri simbolice distincte (diurn *vs.* nocturn), cât și prin afilierea la două din miturile fundamentale ale Criticii: „totalitatea” și „profunzimea” (la care s-ar mai putea adăuga „obiectivitatea”, „adevărul”, „erudiția” și alte câteva).

Ca orice mit fondator, ele sunt expuse unei interpretări ambivalente și servesc, totodată, unei duble legitimări: pe de o parte, ca ideal nerealizat de niciunul dintre predecesori, ceea ce justifică necesitatea unei noi interpretări; pe de altă parte, ca scop urmărit în mod lucid și pentru prima oară realizabil. Ca produse ideologice, ele constituie o automistificare naivă, dar și sursa productivității oricărui excurs critic. De altfel, tocmai faptul că interpretările analizate mai sus nu semnaleză doar o dispută de „specialitate”, ci și o bătălie între două mituri (totalitate *vs.* profunzime) ce explică în bună măsură poziția privilegiată pe care aceste cărți o ocupă în câmpul criticii noastre literare.

Imaginarul critic constituie și un criteriu al valorii unei exegeze, însă nu atât prin „argumentarea” poziției respective, cât mai ales prin complexitatea și originalitatea sa. Intrate în circuitul receptării „profesioniste”, metaforele și simbolurile proiectate de imaginația critică uneori integrate în sistemul de referințe al teoriei și istoriei literare, devenind uneori concepte (neptunic *vs.* plutonic), altele simple clișee (e cazul celebrelor „Poetul nepereche” sau „Lucașul literaturii române”, la origine metafore extrem de fertile). Însă, în timp ce conceptualizarea se dorește a fi o soluție pentru o anumită problemă, clișeizarea trădează mai degrabă un blocaj generat de incapacitatea de a produce imagini noi. De aceea, deconstrucția sau ridiculizarea stereotipurilor existente rămân operații ineficiente atâta timp cât ele nu sunt dublate de o revigorare a imaginarului critic.

Parafrazându-l pe Gilles Deleuze, am putea spune că imaginarul nu e un teatru pe scena căruia defilează diferite simboluri, ci o uzină semnificantă ce produce reprezentări pentru consumul publicului. Orice mit ideologic – deci și miturile criticii – reprezintă astfel o marcă identitară necesară, care face ca un anumit construct socio-cognitiv să-și asume un profil specific³⁶.

Note:

¹ Roland Barthes, *Préface à «La parole intermédiaire» de François Flaubert* [1978], în *Œuvres complètes*, Tome V (1977-1980), nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris, 1995, p. 488.

² „Orice lectură critică este întotdeauna o reprezentare și o interpretare a propriilor proceduri interpretative” (Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, Univers, București, 1991 [1979], p. 194).

³ Metoda va fi mai degrabă hibridă, constând într-un dialog al „poeticii imaginarului” cu diferitele orientări ale metacriticii. Un precedent important în această direcție este acela datorat Mihaelei Ursa (*Scritopia*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010 [2005]).

⁴ Cf. definiția lui Gilbert Durand: „acel traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele pulsionale ale subiectului și în care, reciproc [...], reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale subiectului la mediul obiectiv” (*Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic, București, 1998 [1960], p. 37); definiția e preluată și de Jean Burgos, în *Pentru o poetică a Imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, prefață de Gabriela Duda, Univers, București, 1988 [1982], p. 107. Esențială e, în această viziune, ideea de *con-figurare* (textul și interpretul interacționează într-o geneză reciprocă).

⁵ În cazul lui Eminescu, pe lângă ipostazele analizate mai jos, am mai putea aminti următoarele „figuri”: Glosatorul (Edgar Papu), Cosmologul (Ioana Em. Petrescu), Străinul (Amita Bhose) etc.

⁶ În text mai pot apărea ca „măști” opoziții (i.e. ceilalți critici) și, eventual, lectorul virtual al „fabulei” interpretative.

⁷ E de prisos să mai amintesc că, la nivelul receptării medii, „conflictul interpretărilor” nu se prezintă ca o confruntare de idei și de metode, ci sub forma unei concurențe a reprezentărilor consacrate.

⁸ Imaginarul critic lasă să se întrevadă *persoana* criticului, în general ocultată de *persona* sa.

⁹ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, cuvânt înainte de Andrei Roman, tabel cronologic de Ecaterina Țarălungă, vol. I, Minerva, București, 1985 [1947], p. 7.

¹⁰ *Idem*, p. 2.

¹¹ *Idem*, p. 1. Criticul mai precizează că „am înnotat în cercuri concentrice tot mai largi în literatura universală” (*Idem*, p. 2).

¹² Referitor la ciclul mușatin, Călinescu avertizează că „se cer spații de timp mari” (*Idem*, p. 82).

¹³ *Idem*, p.7.

¹⁴ „descriind cu o extraordinară închipuire infantilă enormitatea zidurilor egiptene, Eminescu diformizează” (G. Călinescu, *op. cit.*, vol. III, p. 299).

¹⁵ Interpretarea călinesciană se reduce adesea la etichetă („romantism jeanpaulizant”, „rousseauism” etc.) mai degrabă din dorința de a fixa obiectul decât dintr-o plăcere pur speculativă.

¹⁶ O dovadă concludentă în acest sens o constituie pasiunea „arheologului” pentru arhitectură ca expresie a măsurării spațiului (doma, templul, piramida, castelul, casa etc.).

¹⁷ V. rememorarea procesul de revizuire a primei variante (G. Călinescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 2-5).

¹⁸ „nici monografia, nici istoria nu erau perfecte, dar erau *fundate* [s.m.]” (*Idem*, p. 1).

¹⁹ *Idem*, p. 5.

²⁰ Într-o subtilă *punere în abis* a acestui proces, G. Călinescu evidențiază solaritatea clasicului, care „sfâșie cu lumina lui divină cuibul nocturn al viselor”.

²¹ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, ed. cit., pp. 171-179

²² Jean Burgos, *Pentru o poetică a Imaginarului*, ed. cit., pp. 187-193.

²³ I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, Junimea, Iași, 1980 [1967], p. 9.

²⁴ *Idem*, p.5.

²⁵ *Idem*, p.8.

²⁶ Coborârea este descrisă astfel: „Pornind de la fenomenul original al poeziei eminesciene, de la plânsul demiurgic în sine, străbătând prin haosul somnului în sine, ajungem metaforic la moartea scufundată în sine, visându-se pe ea însăși și care este mai generală și decât haosul, și decât Demiurgos – și tot așa ca antica Ananke, dă lumii întregi amarul ton al plângerii” (*Idem*, p. 109).

²⁷ *Idem*, p. 27

²⁸ Criticul își mărturisește intenția de a-și plia comentariul pe textul eminescian, propunând astfel „o critică literară ale cărei valențe teoretice mai degrabă decât a îndemna la generalizări și abstracțiuni, o întorc asupra ei însăși, adică la obiectul particular al cercetării critice” (*Idem*, p. 6).

²⁹ Pentru Negoitescu, „viziunea seminală”, ce reprezintă „gândirea poetică, metaforic creatoare”, se opune „ideației solare” a Demiurgului (*Idem*, p. 22).

³⁰ *Idem*, p. 13.

³¹ *Idem*, p. 106.

³² Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, ed. cit., pp. 258-267 și 335-343.

³³ Jean Burgos, *Pentru o poetică a Imaginarului*, ed. cit., pp. 193-203.

³⁴ „Întoarcerea lui Hermes” pe filiera baudelairiană a „perfectul chimist” iradiază în toată literatura secolului XX, prin intermediul unor autori ca Gide, Hesse, Meyrink, Proust (cf. Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Nemira, București, 1998 [1992], pp. 238-239).

³⁵ Jean Burgos, *Pentru o poetică a Imaginarului*, ed. cit., p. 192.

³⁶ „Demascarea” sau „demitizarea” imaginarului reprezintă o operație inutilă, de vreme ce acesta rămâne o coordonată inerent oricărui discurs, fie el literar sau nu. De pildă, în ceea ce privește filosofia, Jacques Derrida a demonstrat prezența camuflată, îndărătul conceptelor cardinale ale metafizicii, a unei „mitologii albe”, sedimentate în jurul unor „tropi fondatori” (cf. *La mythologie blanche*, în *Marges. De la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 249-328). V. și interpretarea parțial congruentă a lui Gilles Deleuze și Felix Guattari (*Ce este filosofia?*, traducere din limba franceză de Magdalena Mărculescu-Cojocea, Pandora-M, Târgoviște, 1999 [1991], pp. 60-83), care au explorat relevanța în cadrul discursului

filosofic a „personajelor conceptuale” (Platon – „Socrate”; Marx – Capitalistul, Proletarul; Nietzsche – Dionysos, Zarathustra etc.). Prin urmare, cea mai eficientă cale de a contrabalansa influența anumitor mituri și imagini fondatoare este aceea de a le anula prin construcția unor reprezentări antitetice.

Bibliografie:

Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, Tome V (1977-1980), nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris, 1995.

Jean BURGOS, *Pentru o poetică a Imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, prefață de Gabriela Duda, Univers, București, 1988 [1982].

G. CĂLINESCU, *Opera lui Mihai Eminescu*, cuvânt înainte de Andrei Roman, tabel cronologic de Ecaterina Țarălungă, vol. I-IV, Minerva, București, 1985 [1947].

Gilles DELEUZE și Felix GUATTARI, *Ce este filosofia?*, traducere din limba franceză de Magdalena Mărculescu-Cojocea, Pandora-M, Târgoviște, 1999 [1991].

Jacques DERRIDA, *Marges. De la philosophie*, Minuit, Paris, 1972.

Gilbert DURAND, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic, București, 1998 [1960].

Gilbert DURAND, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Nemira, București, 1998 [1992].

Umberto ECO, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, București, 1991 [1979].

I. NEGOIȚESCU, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, Junimea, Iași, 1980 [1967].

Mihaela URSA, *Scritopia*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010 [2005].

Acknowledgements

We express our gratitude to the Romanian National Research Council (CNCS-UEFISCDI), which sponsored this research as part of the Project code PN-II-RU-PD-676/2010.

OPERATORI DE TIP CONOTATIV.
CONSTRUCȚII CU PREDICATIV SUPLIMENTAR
Connotative Operators. Additional Predicate Constructions

Luminița CHIOREAN¹

Abstract

The article. Operators of connotative type. The constructions with the supplementary predicative suggests a reinterpretation of the constructions with the supplementary predicative, a supplementary syntactic position, realized in a double binary structure. This structure has two hypostases: the predicative modifier of the object (CPO) and the predicative attribute of the nominal (APN), both included in different syntactic groups (a verbal group and a nominal group). Insisting on the definition and description of the two syntactic variants of the supplementary predicative (that have the same derivative history), we have noticed that both types of assistants have the function of a semantic predication, differently administered: CPO – virtual semantic predication and APN – evident semantic predication. Suggesting these definitions, we came to the conclusion that the supplementary predicative (CPO, APN) assumes the next functions: the semantic-pragmatic function of a discursive topical rendering, the function of an assertive integrator associated to a connotative function, that of individualizing the nominal referent; thematic functions determined by the connotative predication, such as: Qualitative, Qualifying, Appreciative, Characterizing, Identifier, Denominative. Even more, the predicative attribute of the nominal has a poetic function, recognized in the semiostylistic mark of the existence: APN is a connotative operator of the text-discourse that includes it. The stylistic function of the supplementary predicative consists in activating some metaseemes (personifying, transfiguring, revealing or/and metaphoric epithet, metaphor) or some metalogisms (personification, symbol). For this subject we had as scientific references the opinions of acknowledged linguists in Romania, representative personalities of the Linguistic schools from Bucharest (Gabriela Pană Dindelegan), Cluj-Napoca (G. G. Neamțu) and Iași (D. Irimia).

Keywords: syntactic groups, operator, supplementary predicative, thematic functions, semantic-pragmatic functions

0. *Predicatul semantic* se definește prin raportare la *predicatul sintactic* și *predicatul enunțiativ*. „**Predicatul semantic** reprezintă componentul propoziției care asociază unei entități o proprietate sau care stabilește o relație determinată între două sau trei entități.” (GALR 2005, vol. II, p. 238; 2008, p. 241) Reținem de asemenea că *predicatele semantic* au capacitatea de a-și atrage argumente: cele care exprimă proprietăți primesc un argument, iar cele care exprimă relații determinate primesc două sau mai multe argumente, implicate fie într-o relație de stare, fie într-o relație procesuală, dinamică sau pot primi un argument-eveniment (prin substituirea argumentului nominal-prototipic prin echivalentul propozițional). *Predicatele sintactice*, care pot deriva din cele *semantic*, „constituie centrul sau guvernorul unui grup sintactic așezat într-o poziție semantic predicativă/ centrul unui grup verbal (GV), dar și centrul unui grup aflat în poziție NP, PS sau apozitie izolată.” (GALR 2005, vol. II, p. 240) Adăugăm că, în cazul construcțiilor cu PS, *predicația sintactică* (sau relațională)

¹ Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

relaționează GV, ce conține *predicatul semantic*, cu GN, în structura căruia se află și poziția de PS. În acest caz, *predicația sintactică* e corelată cu asocierea actanților sau argumentelor care îndeplinesc unul sau mai multe din rolurile: Agent², Pacient, Temă, Experimentator, Sursă, Țintă, Locativ, Beneficiar, dar în special rolul de Atributiv³ sau Complement⁴.

În receptarea mecanismelor semantico-sintactice ale construcțiilor cu predicativ suplimentar (PS) ne interesează *predicatele semantice* implicate într-o *relație dinamică, procesuală*, exprimate prin adjective, substantive, verbe la moduri nepredicative, adverbe, interjecții, în poziția sintactică de PS cu variantele: atribut predicativ al nominalului (APN) și complement predicativ al obiectului (CPO – poziție sintactică asociată unui *semantism de identificare* a unei caracteristici pentru un nominal regent: identifică o particularitate, un specific, în fine, orice atribut semantic ce intră în sfera notelor caracterizante ale unui nominal).

Astfel, **predicația semantică** se referă la prezența în cadrul enunțului sau a construcției sintactice a unui **operator conotativ**⁵ al cărui mecanism **relațional**⁶ este dublat de altul semiostilistic influent asupra sensului textual și exercitat, printr-un paradox al influenței semantice al adjunctului, asupra regentului său, *nominal de fiece dată*, și asupra verbului cu rol de *predicat enunțiativ*. Este predicativitatea ce transpare dintr-o structură de bază (structură primară) într-alta derivată, impunându-și semantismul predicativ prin relaționare cu verbul-*predicat enunțiativ*, numit și *operator semantic*.

În cazul construcțiilor cu PS, se impune prezența unui „operator conotativ” odată ce verbul din structura de bază este *suport semiostilistic* al PS care impune sensul conotativ al text-discursului. De exemplu, de la enunțurile primare coordonate copulativ: **Apa sună** (1) și **apa este somnoroasă** (2) care au același referent: „apa”, prin contragere, obținem structura derivată: „**Apa sună somnoroasă** (3)”, în care termenul „somnoroasă”, aflat în raport de subordonare față de regentul-nominal „apa”, își exercită dominanța semantică și asupra verbului predicativ (*predicație enunțiativă*) „sună”, prin rolul stilistic de epitet personificator adverbial, astfel încât receptarea poetică constă într-un imaginar romantic al *somnului metafizic*. Mai mult: dominanța acestui termen lingvistic (aici, epitetul-adjectiv „somnoroasă”) devine echivalentul unei *predicații semantice*, încât receptarea este aceea că „apa este somnoroasă” (semnificație moștenită din structura primară). Explicația constă în faptul că obiectul de referință („apa”) este dinamizat prin relațiile sintactice angajate atât cu verbul predicativ „sună” din structura de bază, cât și cu „somnoroasă”: un atribut predicativ al nominalului (APN), din structura derivată, atributiv care conservă caracteristica

² L-am trimis pe Ion *inspector* în teritoriu. [structura semantică: Agent neexprimat + Pacient + Atributiv + Locativ]

³ Mama îl ține aproape sufletului ei. // Îl simt aproape. [structuri semantice: Agent + Pacient + Atributiv + Posesiv] // [Agent neexprimat + Pacient + Atributiv]

⁴ L-am botezat pe copil *Ion*. [structură semantică: Agent neexprimat + Pacient + Complement]

⁵ Alți operatori verbali: operator copulativ (verbele copulative din sintagma cu numele predicativ cu care formează predicatul nominal); operator pasiv (verbele auxiliare din construcțiile pasive); operator aspectual (*a începe, a termina*); operator modal (*a vrea, a putea*) – ultimii doi făcând construcții cu un suport semantic (verb la conjunctiv), structurile *predicativului complex*.

⁶ Predicatul de tip „relațional” stabilește o „relație” între argumente (GALR 2005, vol. II, p. 239).

nominalului prin convertirea numelui predicativ din structura primară (2) în APN – variantă a predicativului suplimentar (PS).

Reținem transferul atribuțiilor dinspre operatorul copulativ (frecvent, verbul „a fi”) din structura primară (2) către operatorul semantic – verb predicativ din structura derivată (3), aici, verbul „sună” –, care intermediază relația de subordonare dintre adjunctul „somnoroasă” (operator conotativ) – APN – și regentul-nominal „apa”, conferindu-i, prin intermediul epitetului personificator, *identitatea unui somn universal (metafizic)*.

Din comportamentul semiostilistic și sintactic al **predicației semantice** (numită și predicatie suplimentară), **prin conotația dominantă asupra sensului textual**, decurge și **relația ternară la nivelul construcțiilor cu PS**, frecvent vehiculată în definițiile construcțiilor cu PS, concepte care ne interesează în aprofundarea subiectului propus. În acest sens, „Construcțiile cu predicativ suplimentar” (p. 185-197), „Complementul predicativ al obiectului” (p. 290-294), respectiv „Predicativul suplimentar” (p. 295-312), paragrafe din GALR 2005, vol. II, le considerăm drept repere teoretice fundamentale în definirea *predicației semantice* și a funcției sintactice de *predicativ suplimentar (PS)*. Reținem, astfel, trei cadre de definiție pentru construcția cu PS, respectiv pentru CPO și PS:

- În GALR 2005, vol. II, se susține: „**Construcțiile cu predicativ suplimentar** sunt **construcții ternare derivate**, în manifestarea lor prototipică, un nominal la care se raportează două predicatii semantico-sintactice, una principală și una suplimentară. Ele se obțin prin reorganizarea sintactică a unor structuri bipropoziționale, care implică reducerea unei propoziții prin înlăturarea mărcilor predicației (de mod, timp, persoană și număr) și a unor elemente omisibile (recuperabile) semantic (verbul *a fi*, elementele introductive) și amalgamarea, într-o oarecare măsură, a elementelor structurii bipropoziționale de bază. Propoziția redusă ajunge să ocupe, în structura derivată, poziția de predicativ suplimentar.” (p. 185)

Notă. În construcțiile cu PS acționează două tipuri de relații: o relație sintactică manifestată prototipic prin *predicația enunțiativă* exemplară predicatului verbal (manifestat și în structura primară) și *predicația semantică* (așa-zisa *predicație suplimentară*, activă **doar** în structura derivată) exemplificată prin PS, care, sintactic, se va raporta la nominal și nu la verb.

- În GALR 2005, vol. II, „**Complementul predicativ al obiectului (CPO)**, funcție cerută de un centru verbal atributiv, noncopulativ, reprezintă o clasă de substituție având ca termen prototipic substantivul nepropozițional cu formă de nominativ-acuzativ, iar ca relație sintagmatică specifică, **o relație obligatoriu ternară**, implicând verbul-centru și un complement (de cele mai multe ori, direct, mai rar, indirect). CPO este cerut matricial de o subclasă de verbe trivalente, reprezentată prin verbe ca: (a) *a boteza, a chema, a denumi, a numi, a porecli, a spune, a zice*; (b) *a alege, a angaja, a desemna, a unge*; (c) *a lua [= a considera – nota n., L.C.]*.” (p. 290).

Notă 1. Într-adevăr centrul prototipic este substantivul cu forme de N-Ac. În plus adăugăm drept caz al recțiunii flexiunea secundă⁷ „în care este prezent substantivul formă de nominativ pro-datival – N pro-D” (*I-am spus profesor, doar azi, știind că i-ar plăcea*).

Notă 2. Inventarul operatorilor semantici angajați cu operatorii conotativi în izotopiile identificării, ale desemnării și ale aprecierii sau considerării constă în lista ce cuprinde următoarele categorii de verbe: verbe aprobative de tipul *a accepta, a admite, a primi*; verbe cauzative precum: *a face, a lăsa*; verbe apreciative: *a considera, a aprecia, a analiza, a caracteriza, a cataloga, a interpreta, a estima* (exemplificate pentru PS – GALR 2005, vol. II, p. 297).

• GALR 2005, vol. II specifică: „**Predicativul suplimentar (PS)**⁸ este o poziție sintactică *facultativă*, realizată în **structuri ternare** derivate, care se raportează sintactic și semantic *concomitent la un verb (sau o interjecție predicativă)* și la un nominal.” (p. 295)

Notă. Organizându-ne cercetarea pe principii analitico-descriptive de referință pentru organizarea sintactică a enunțului și tipologia relațiilor angajate, caracterizarea semantică, funcțională și pragmatilistică a construcțiilor cu PS, am demonstrat că relațiile existente în interiorul construcțiilor cu PS (atât CPO, cât și APN⁹) confirmă **modelul binar**¹⁰: „Sintagma este numai binară, din cauza linearității (unidimensionalității) lanțului vorbirii [...]” (Drașoveanu, 1977: 39)

1. Caracterizarea relațională a construcției cu PS

1.1. Din perspectiva **organizării sintactice a enunțului**, lexemele se asociază între ele și realizează sensul textual prin intermediul a două tipuri de relații, și anume: **relații sintactice și relații conotative (de sens)**, ultimele numite și „**afinități semantico-referențiale**” (GALR 2005, vol. II, p. 15). La nivelul discursului, se cunosc două tipuri de relații conotative: de *tip semantic* – restricții de rol tematic impuse actanților, respectiv de *tip lexical* – restricții selecționale (GALR 2005, vol. II, p. 47), ceea ce dă **coeziunea** textului, din care decurge dimensiunea lingvistico-semantică a discursului (**relații temporale, tematice sau referențiale**).

În vederea expunerii, caracterizării, susținerii sau a evidențierii obiectului de referință și prin acțiunea simultană a acestei relaționări duale, faptele de limbă vor înclina spre un anume tip de relație fără a neglija cealaltă relație, astfel încât interpretarea relațională preferențială va avea ca efect stilistic prezentarea „detaliului” semantico-sintactic, impus, în textul artistic, ca trop (frecvent, metasem și metalogism). Demonstrația se aplică și în cazul construcțiilor cu PS. De exemplu, în versurile: „[...] luna / nu micșorează, ci **tremurătoare** / [ea = subiect subînțeles] mărește și mai tare taina nopții...” (Blaga), lexemul „tremurătoare” (adjectiv, N² –

⁷ Neamțu 2007, p. 345.

⁸ Termeni folosiți pentru **PS** în volumele și articolele lingvistice: **element predicativ suplimentar** (GLR, p. 206 și urm.); **predicativ suplimentar** (Guțu Romalo 1973, p. 146 și urm.; GALR 2005, vol. II, p. 295-312); **atributiv** (Pană Dindelegan 1999, p. 73-77); **atribut circumstanțial** (Avram 1956, p. 158); **complement predicativ** (Irimia 1997, p. 486-491); **adjunct verbal derivat** (Drașoveanu 1967; Drașoveanu 1997; Neamțu 1982); **adjunct verbal conotativ** (Chiorean 1999) etc.

⁹ Chiorean 2009, p. 614-618.

¹⁰ D. D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, 1977, pp. 35-39.

flexiune secundă) angajează o relație sintactică de subordonare (dependență) față de nominalul-subiect neexprimat, subînțeles „ea” (echivalent semantic al „lunii”), dar, simultan, se află „în afinități semantico-referențiale” cu verbul-predicat „mărește”, proces căruia îi adaugă conotația misterului ascensional reținut prin sensul derivat al *predicației semantice* din structura de adâncime („a tremura”). PS „tremurătoare” devine epitet metaforic: mister al ființării lumii, un potențial ontic; aici: „lumina” divină.

1.2. Așadar, în cazul discursului ce conține una sau mai multe construcții cu PS, **coeziunea** constă în rezultatul unei petreceri simultane între *unități sintactice organizate*, cu grade diferite de autonomie, și, respectiv, *ansambluri coerente informațional*. Prin urmare, aici este prezentă **co-referențialitatea**, odată ce PS „tremurătoare” angajează ambele tipuri relaționale cu două lexeme: se află în relație de dependență sintactică față de regentul-nominal „ea”, adică „luna”, respectiv, într-o relație de supraordonare (redimensionare) conotativă față de verbul „mărește”.

Așa cum funcția coeziunii constă în *continuitatea informațională*, funcția coerenței constă în *interpretabilitate*. **Coerența** textului este susținută atât prin *temporalitate* și *referențialitate* ca dimensiuni fundamentale ale coerenței discursului, cât și prin *regulile de coerență*¹¹. Un discurs coerent este bine format, coerent tematic și referențial, având clar definite legăturile contextuale (intraenunțiale). *Coerența* se referă la proprietățile de interpretare ale discursului (proprietăți formale explicitate fie prin *relații intraenunțiale*, fie extralingvistic, prin *inferențe*, apelând la o premisă implicitară, la o ipoteză contextuală sau la o schemă-standard de acțiuni – *script, plan, scenariu*); *coeziunea* constă în dimensiunea lingvistică și semantică a discursului, iar prin *conexitate* se înțelege proprietatea realizării relațiilor intraenunțiale prin mărci lingvistice, de exemplu: *conectorii pragmatici* (gramatem, relatem). În exemplul nostru, conexitatea la nivelul construcției cu PS este marcată de flectiv (gramatem): „-e” = desinență, feminin, singular, N², prin acord cu nominalul-subiect „ea” („luna”). Din inventarul relatemelor¹², reținem distincția dintre relatele propriu-zise (elemente ale conținutului) – jonctiv, modalizator, conectiv – și gramateme (elemente ale expresiei) – categorizator, conector, flectiv, formant.

1.3. Ansamblul superior al discursului se referă doar la **enunț** (propoziție sau/și frază), la organizarea sintagmatică a acestuia în grupuri sintactice. **Enunțul este structurat binar**: fie GN + GV (propoziție), fie Principală regentă + Subordonată sau Regentă + Subordonată (frază).

Reprezentând unitatea lingvistică a comunicării, **grupul sintactic** este considerat ca un subansamblu al unei structuri ierarhice (cf GALR 2005, vol. II, p. 16), în sensul prezenței „componentelor care cumulează concomitent *statutul de centru* și *pe cel de adjunct*” (*ibidem*). Grupul sintactic este parte componentă a enunțului, cu o sintaxă proprie organizată în jurul unui termen (substantiv, verb, adjectiv sau / și adverb). Menționăm că grupurile sintactice sunt formate din **construcții**. Astfel sunt construcții relaționale (cu

¹¹ Reguli de coerență: metareguli de coerență (metareguli de repetiție/ de progresie/ de relație) și reguli de înlănțuire (sau restricții conversaționale) – cf Moeschler, Reboul 1999, p. 441-446.

¹² Chiorean 2009, p. 51-65.

jonctiv, adică: prepoziție sau locuțiune prepozițională)/ non-relaționale, cu substantiv și/sau pronume, construcții interjecționale.

Referitor la tipologia grupurilor sintactice, acceptăm existența doar a patru grupuri sintactice: GV, GN, GAdj și GAdv. Unele grupuri au în componența lor și subgrupuri; de exemplu, la nivelul GN, avem GN cu centru substantival, respectiv GN cu centru pronominal, subgrupuri non-relaționale sau/și relaționale, adică cu Prep¹³ (GPrep, cf. GALR 2005, vol. II). În cazul GV, avem două subgrupuri: GV cu centru verbal și GV cu centru interjecțional (GInterj, cf. GALR 2005, II). Demersul teoretic asupra tipologiei grupurilor sintactice poate fi explicat și argumentat prin situația **descriptorilor textuali ai discursului**; astfel, vorbim despre **GN** denumit printr-un **sens noțional** și celelalte grupuri exprimate la nivelul unui sens-notă: GV – sens procesual; GAdj – sens calificativ (sau „caracterizant”); GAdv – sens circumstanțial¹⁴.

Grupul sintactic se organizează semantic în baza construcțiilor ce prezintă „dimensiuni discursive”, precum: personală sau auctorială; spațio-temporală; socio-culturală și, respectiv, circumstanțială. **Grupul sintactic are structură binară, nu ternară, nici mixtă.** Relațiile cotextuale intra-/ interenunțiale asociate cu cele contextuale (referința și inferența) creează iluzia unei structuri ternare. Dar, de fiecare dată, relația se construiește doar între doi termeni, dintre care unul este regent (determinat), iar celălalt, adjunct (subordonat, determinant). GN este alcătuit dintr-un nominal cu rol de centru (regent) și din alți termeni direct dependenți sintactic de acesta, considerați adjuncți. Disponibilitățile combinatorii dintre cei doi termeni – nominalul-centru și adjunctul (termenul subordonat), validează proprietățile sintactice și compatibilitatea, afinitățile semantice („proprietățile selecționale”) ale centrului cu poziția sintactică din enunț.

În cazul construcțiilor cu PS, pe lângă **relația sintactică de dependență**, întotdeauna față de un regent-nominal, intervine și **conotația – relație semiostilistică** prin care se observă o **redimensionare a sensului textual**. Astfel, în interiorul GN, construcția cu PS este angajată într-o relație de dependență față de nominalul-centru al grupului (subiect, obiect direct, obiect indirect), respectiv domină semantic verbul predicativ (indiferent de funcția sintactică a acestuia: predicat verbal, complement circumstanțial etc.), verb aflat inițial în relație sintactică cu nominalul-regent al PS (relație de interdependență sau de subordonare). Relațiile de sens¹⁵ dimensionează sensul textual, rezultatul fiind impunerea stilistică a construcției cu PS, care va domina sensul întregului enunț. Spre edificare, oferim câteva exemple: „[...] *singur* plutea-n întuneric și dat-a / un semn Nepătrunsul” (Blaga) – singurătatea ca unicitate, primordialul divin domină discursul poetic. Sau: „El vine *trist* și *gânditor*”; „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede *trist*

¹³ Prepozițiile pot avea sau nu sens relațional. De exemplu: prep. *de* din construcția: „*carte de citire, carte de iubire*” are rol [+ Partitiv], față de construcția „*L-a luat de bărbat*” sau „*E ușor de scris*”, în care *de* este morfem comparativ, respectiv morfem de supin, specific doar structurii gramaticale a limbii române. GALR 2005, vol. II o interpretează ca *prepoziție calitativă* ce apare în predicția denominalizată din cadrul construcțiilor cu CPO (p. 292)

¹⁴ Drașoveanu, op.cit., pp. 21-22.

¹⁵ Vlad 2000, p. 59 și urm.

și **roș**” (Eminescu) – tristețea este inefabilul stării poetice eminesciene; trist, tristețe: trăire-limită a sufletului romantic; tristețea – linia mijlocitoare dintre lumi (intermundală); de aici, transpare o poetică a melancoliei.

Dintre modalitățile de realizare a relației de dependență a adjunctului PS față de regentul nominal reținem: la nivelul propoziției – acordul, recțiunea, joncțiunea și topica (subiectivă *vs* obiectivă); la nivelul frazei – topica și conectorii.

Construcția cu PS face parte din GN, odată ce, sintactic, acest PS îi este subordonat unui regent-nominal (subiect, obiect direct, obiect indirect). De exemplu, în enunțul: „**Soarele** [...], el *îl* vede **trist**...”, construcția cu PS „trist” (adjectiv) face parte din GN format din regentul-obiect direct „soarele” reluat prin cliticul pronominal „îl” plus adjunctul „trist” (PS). Morfosintaxa termenului „trist” este: adjectiv calificativ, variabil cu 4 forme flexionare, masc., sg., Ac₂ (acord cu „soarele”)/funcția sintactică de PS. Concomitent, „trist” se angajează într-o relație conotativă cu verbul predicat „vede”, al cărui subiect este „el” (pronume personal, N₁), și îl domină semantic, astfel încât stilistica textului impune o supraordonare a sensului textual deturnat dinspre subiect spre obiectul de referință „soarele” care este substituit prin caracteristica tristeții: „trist”. Prin urmare, construcția cu PS se va impune ca simbol în grila lectorială a poemelor eminesciene. Fără a schimba obiectul de referință („soarele”), dar accentuându-i-se o anumită caracteristică, aceea de „a fi trist”, construcția cu PS gestionează epitetul personificator care va genera metafora pe care, în fine, se va institui un imaginar poetic al melancoliei.

Prin urmare, PS nu se află în relație de subordonare față de verb, ci într-o relație conotativă, cu impact asupra sensului textual: „trist” (asociat regentului-nominal „soarele”) va fi activ în interpretarea limbajului poetic, și nu sintagma „vede trist”.

1.4. GN: construcție cu PS – descriere și funcționare. Corelând definiția GN ca „structură semantică supraordonată, care integrează un grup sintactic adjunct” (cf. GALR 2005, vol. II) cu, în cazul nostru, GN ce conține construcția cu PS, cu o dominanță co-referențială asupra enunțului, receptăm un GN cu o unitate semantico-sintactică complexă, care are ca centru principal un nominal comun, GN din care face parte construcția cu PS și unul sau mai multe centre secundare, care au același regent, situație în care se încadrează și construcția cu PS, care poate fi simplă sau, la rândul ei, complexă. Argumentăm prin exemple:

(a) „ș-**aprints** în valuri de lumină să joc **străfulgerat** de-avânturi nemaipomenite...”;

(b) *L-am botezat Ion.*

În (a) Enunțul = 2 grupuri sintactice:

• GN: cu centru neexprimat: „eu” (subiect inclus; eu liric) format din:

Gadj₁: „**aprints** (în valuri de lumină)”+ Gadj₂: „**străfulgerat** (de-avânturi nemaipomenite)”;

• Gadj₂: „să joc”.

[Gadj₁] și [Gadj₂] fac parte din [GN] – centru al enunțului; fiecare conține ca adjunct al nominalului, respectiv centru al GAdj, poziția sintactică de PS/adjectivele „aprins”¹⁶, respectiv „străfulgerat”, în N”₂, prin acord cu subiectul inclus – flexiune secundă.

Semiostilistic, predicativele suplimentare avute în vedere concurează preferențial în beneficiul luminii: „aprins” = patimă; „străfulgerat” = patos, sentimente intensionale, reflexe ale inteligenței (lirice) emoționale.

În (b) Enunțul = 2 grupuri sintactice:

- GN, cu centrul neexprimat (subiect inclus: „eu”);
- GV: cu centrul vb. tranzitiv „a boteza” + GN: cu centru pronominal: cliticul pron. „l” + PS (Ion).

Poziția sintactică de PS **nu** se subordonează față de verbul enunțării, fiind el însuși un „vestigiu” semantic al predicativității, contras dintr-o structură derivată, în care funcționa fie ca predicat verbal, fie ca nume predicativ al unei construcții verbale de tip nominal. **PS este subordonat doar nominalului cu rol de centru al GN, în care e inclus PS.**

În plus, față de construcția cu PS din exemplul (a), în care atributele „aprins (în valuri de lumină)” și „străfulgerat” (APN) sunt o evidență a nominalului-subiect (procese, acțiuni *active*), în exemplul (b), există exprimată *pasivizarea*: *L-am botezat Ion. = El a fost botezat de mine/ de noi Ion. = Ion a fost botezat de mine/ de noi ION, și nu altfel.*

Concluzii. Dependența construcției cu PS față de un nominal devine argument în favoarea denumirii ca *atributiv* (Pană Dindelegan 1974; 1999). Problema o ridică cealaltă relație petrecută simultan cu subordonarea, și anume *redimensionarea conotativă* (a sensului textual), pe care nu o putem interpreta sintactic.

Așadar PS are un regim special care combină două tipuri de relații, drept pentru care propunem denumirea de **APN – atributul predicativ al nominalului** (comparativ cu **CPO** – complementul predicativ al obiectului¹⁷), în sensul că păstrează originea predicativității din structura derivată (predicație semantică), dominând semantica verbului predicativ¹⁸, cu care se află în relații conotative (de sens), indiferent de funcția sintactică a acestuia (a verbului¹⁹), și, simultan, angajează relații sintactice cu un nominal-subiect, obiect direct, obiect indirect, aducând o caracteristică, un atribut în plus nominalului ce evidențiază categoric obiectul de referință al discursului.

¹⁶ „[Fiind] aprins”, la o lectură „absentă”, sintactic este un nume predicativ, dintr-o construcție verbală de tip nominal/complement circumstanțial de cauză, conotație care are ca efect „patosul” (sugerat de PS „străfulgerat”). Astfel, prin acceptarea mecanismului cauză-efect, imaginarul poetic ar fi reprezentat ca un lanț poetic cauzativ. Prin urmare, pentru a întreține, chir amplifica efectul poetic al stării dionisiace, preferăm semiostilistica PS pentru ambele epitete metaforice: „aprins” și „străfulgerat”.

¹⁷ În GALR 2005, vol. II apare fie termenul de *atributiv de bază* (împreună cu PS) (p. 290), fie *complement predicativ al subiectului pentru numele predicativ* (p. 292).

¹⁸ Reamintim că, în teoria lingvistică, verbul predicativ, la moduri nepredicative, nu-i echivalentul poziției sintactice de predicat verbal, ci se referă la dihotomia verb predicativ vs verb nepredicativ (categorie ce inventariază verbele copulative și verbele auxiliare).

¹⁹ Nu toate verbele se pot combina cu APN. O categorie aparte o formează semantica verbală a percepției, a reprezentării și a cunoașterii, fapt ce aduce un argument în plus pentru semiostilistica reflexivă a APN.

2. Caracterizarea semantică a construcțiilor cu PS. Note selecționale

În GALR 2005, vol. II se evidențiază că: „Predicativul suplimentar intră într-o *relație semantică dublă* cu nominalul avansat și cu verbul regent (a). Predicativul suplimentar reprezintă o *predicație semantică*, exprimând o caracterizare (în sens larg) a nominalului avansat, care este valabilă în intervalul temporal desemnat de verbul regent (b). Predicativul suplimentar are multe *valori semantice comune cu numele predicativ*, datorită istoriei derivative (c).” (p. 298).

Pentru a (in)valida cele trei referințe aplicative la semantica PS, vom analiza contexte reprezentative atât cu CPO, cât și cu APN.

a) Dubla relație semantică este susținută prin dominanța semiostilistică a PS atât în interiorul GN în care este inserat PS, cât și la nivelul verbului-centru din GV, verb aflat în relație de reciprocitate (inerență) cu nominalul-subiect din GN amintit. Importanța GN în discuție este a discursului (echivalent al mesajului). Fie exemplul: *El vine trist și gânditor* – în care avem un singur referent „el”, conținut în GN și GV: **EL** ... *trist și gânditor* – prin acord în gen, număr, caz, respectiv *vine* – prin acord, în număr și persoană; fie: Eu am văzut-o gânditoare, unde avem referenții: „eu” (*Eu am văzut...*) și „ea” (... *că ea este gânditoare*) – doar în GN avem referința mesajelor. Verbele din GV (*vine*, respectiv *am văzut*) doar *dirijează conotația* spre nominalul-regent.

b) Referitor la predicația semantic-conotativă, ambii referenți din exemplele cu APN sunt corelați cu o *predicație enunțiativă* (activă): sunt caracteristici reale, autentice, față de caracteristicile virtuale din construcțiile predicativ-suplimentare care exemplifică CPO. Acestea comportă două tipuri de caracteristici: una reală, conținută la nivelul construcțiilor active ale predicativității (cazul APN), și un al doilea tip: caracteristică virtuală, accesată în construcțiile pasive (cazul CPO).

Astfel, fie în cazul CPO, fie în cel al APN (ca variante ale construcțiilor cu PS), înregistrăm reprezentarea regentului dominant în poziția sintactică de subiect și, în măsură mai mică, de obiect direct, respectiv obiect indirect, obligatoriu fenomenalizat printr-un nominal: GN non-relaționale²⁰, cu centru substantival sau pronominal.

În exemplele:

(1.1) *A venit profesor*

(1.2) *L-am găsit profesor*

(2.1) *L-am numit profesor. // L-am botezat Ion*

(2.2) *I s-a spus profesor*

(2.3) *I-am spus profesor,*

avem următoarea dispunere co-referențială:

(1.1) **EL** *a venit* [*și el era*] *profesor*. → Subiect și referent unic („el”) comportă o caracteristică reală implicată în predicația activă.

²⁰ Cazurile nonrelaționale sunt cazurile 1, fără jonctiv (prepoziție sau locuțiune prepozițională). Dar PS poate fi exprimat prin cazuri relaționale și/sau nonrelaționale.

(1.2) *Eu l-am găsit [și el era] profesor.* → Subiecte diferite („eu”, „el”), referent unic („el”) implicat în predicăție activă dinspre care primește nota reală, autentică: aceea de (a fi) „profesor”.

(2.1) [Fiindcă] *Eu l-am numit [el este recunoscut ca/ drept] profesor.* // [Fiindcă] *Eu l-am botezat [el este botezat/ este recunoscut ca/ drept] Ion* → Două subiecte („eu”, „el”; un referent unic („el”), care ar putea fi orice, doar prin medierea agentului „eu”; „profesor”, respectiv „Ion” sunt caracteristici virtuale, efecte al predicăției pasive. „El” primește caracteristica de „profesor”/„Ion”, dar același „el” nu e obligatoriu să fi fost „profesor”/să se fi numit „Ion”; putea foarte bine să fie „inginer”, „consilier”/să se numească „Vasile”, „George” etc.

(2.2) [Fiindcă] *I s-a spus* (predicat impersonal, reflexiv-pasiv) [*el era (re)cunoscut ca] profesor*” (predicat pasiv) → Un agent necunoscut, construcție impersonal-pasivă și un subiect „el” promovează o semantică virtuală a caracteristicii „profesor”, echivalent cu CPO/substantiv, nominativ pro-datival (nonflexiune secundă: N pro-D”). Realitatea este că „el” ar fi putut fi orice altceva, altcineva. „Profesor” este o caracteristică virtuală, primită prin medierea unei construcții pasive. Agentul impersonal este decidentul caracteristicii. De aici, confuzia în descrierea funcțională (sintactică) pentru nominalul „profesor”: CPO/ Npro-D” sau subiect/N? Optăm pentru prima variantă: CPO/ Npro-D”, fiind evidentă conotația dirijată spre echivalența semantică dintre obiectul indirect „I” (forma de D, pron. pers. „el”) și nominalul „profesor”, nonflexiune secundă (Npro-D”), judecată verificată și prin următoarea construcție cauzativă:

(2.3) [Fiindcă] *Eu i-am spus [și el este cunoscut ca] profesor*, ca efect la numirii agentului (*El a fost numit profesor de către mine*).

c) PS are valori semantice comune cu cele ale numelui predicativ, situație motivată de istoria derivativă a construcțiilor cu PS. În ambele ipostaze sintactice (CPO și APN), PS contribuie la evidențierea (și particularizarea) caracteristicilor nominalului-regent printr-o retorică a identificării de tipul: ce este subiectul/ obiectul direct/obiectul indirect? cum este...? al cui este...? al câtelea este...? cât, -ă este...? Afinitatea predicăției nominale cu predicăția suplimentară vine din mecanismul descriptiv al operatorului copulativ, în primul caz, respectiv al operatorului conotativ, în cazul construcțiilor cu PS.

Din construcțiile cu PS (2.1., 2.2., 2.3.), reținem pasivizarea ca notă semantică particularizantă a CPO: un determinant cu rol al identificării nominalului, aici exprimat prin clitic pronominal (*L-am numit profesor, și nu altfel.* // *L-am botezat Ion, și nu altfel*) sau, în alte contexte, prin substantiv (*Pe om l-am numit profesor.* echivalent cu: *Omul a fost numit profesor.* // respectiv: *Pe copil l-am botezat Ion.* echivalent semantic cu: *Copilul a fost botezat Ion.*) Așadar, prin pasivizare – schimbarea diatezei verbale din activă în pasivă – , se păstrează sensul identificării nominalului, de fiecare dată. Atât APN, cât și CPO sunt variante ale PS. Dacă APN se remarcă printr-o echivalență semantică evidentă, CPO, de asemenea adjunct al unui nominal (sintactic fiind obiect direct sau obiect indirect), se manifestă doar ca predicăție semantică în construcție cu un verb cu predispoziție la pasivizare. Alte exemple interpretate:

(1.3) *El vine trist și gânditor.* (Eminescu) → Referent 1: **El** vine și **el** este trist și gânditor.

(1.4) *El îl vede trist și roș.* (Eminescu) → Referent 1: El; Referent 2 real (obiectiv): **Soarele**..., // *El îl vede și soarele e trist...*

(2.4) *Eu îi spun profesor.* → Referent real (obiectiv): el; Referent virtual (subiectiv): profesor.

Observație. În exemplele (1.3), (1.4), există un singur referent (obiect de referință) ancorat într-o *receptare obiectivă*, iar în exemplul (2.4) există două tipuri de referent și ambele trimit spre receptarea „filtrată”, o *receptare subiectivă* impusă de subiectul vorbitor.

3. Cadre definitorii pentru predicativul suplimentar

Predicativul suplimentar (PS), poziție sintactică *suplimentară*, realizată într-o **dublă structură binară**, cunoaște două ipostaze, și anume una de complement predicativ al obiectului – CPO – și alta de atribut predicativ al nominalului – APN.

Spre definirea funcției sintactice în discuție (predicativul suplimentar) cu variantele CPO și APN, reținem următoarele informații:

(1) **CPO** face parte din GV care conține un nominal-obiect direct sau indirect ce-l primește ca adjunct cu rol doar de *predicație semantică restrictivă, limitativă* (*L-am botezat Ion: Eu l-am botezat și El este Ion, doar fiindcă eu l-am botezat Ion*) – „răspuns, replică, identificare, numire” ale pasivizării (...*doar fiindcă eu l-am botezat Ion, și nu altfel*). La nivelul construcțiilor cu CPO, are loc o *predicație suplimentară* (semantică) cauzativă, enunțul conținând o *notă subiectivă, virtuală*, care este dată de nominalul-subiect echivalent agentului, într-o construcție pasivizată. Agentul este cel care validează *predicația semantică virtuală* a CPO.

(2) **APN** face parte din GN ce conține un nominal-subiect (*Ea trece visătoare: ea trece și Ea este visătoare, fiindcă așa e ea*), manifestând o dublă (sau multiplă) *predicație*: una de tip propozițional – predicativă, și o *notă obiectivă, reală* manifestată printr-o *predicație semantică evidentă* (sau mai multe *predicații* semantice) – prin evidență subliniem „atributul” obligatoriu, „substanța, natura” evidente ale nominalului (*Ea este visătoare, fiindcă așa e ea și nu este altfel*).

(3) CPO și APN (adjuncți PS) au funcție semantico-pragmatică de **actualizator discursiv**, prin extensia semantică a nominalului regent și prin asocierea co-referențială, în sensul că același referent primește două *predicații*: una propriu-zis semantică (canalizată de operatorul semantic, adică *predicatul enunțiativ*) și alta conotativă (diseminată de operatorul conotativ postat în funcția sintactică de PS).

(4) Astfel, adjuncții PS pot cumula funcția de integratori enunțiativi cu o funcție conotativă, de individualizare a referentului nominal sau/și de cuantificare cantitativă sau calitativă²¹ a acestuia (adjuncți cuantificatori: numerale, pronume nehotărâte, relative, interogative, modalizatori etc.), introducând o precizare de ordin cantitativ (*Ele mergeau trei pe stradă*).

²¹ Neamțu 1982, p. 346.

(5) Rema enunțurilor cu PS dezvoltă continuarea tematică printr-o inferență propusă de semnul de tip rematic pentru interpretant: un semn de posibilitate **calitativă, calificativă, denominativă, apreciativă, identificatoare** etc.

(6) Rolurile tematice angajate de *predicația conotativă* la nivelul construcțiilor cu PS, fie cazul APN, fie cel al CPO, sunt: **Calitativ, Calificativ, Apreciativ, Caracterizant, Identificator, Denominativ**.

(7) În plus, APN are și rol **Poetic**, recunoscut prin nota semiostilistică a **Ființării**²², în sensul că însuși APN are rol de **operator conotativ** al text-discursului, enunțului sau construcției ce-l conține. De aici, în limbajul artistic, rolul stilistic al poziției sintactice de PS constă în activarea unor metasememe: epitet personificator, transfigurator, revelator și/sau metaforic, metaforă sau a unor metalogisme: personificare, simbol.

(8) **Complementul predicativ al obiectului (CPO)** intră în construcții cu operatori semantici dispuși *identificării propriului regent*. Astfel, ca operatori semantici activi, reali (autentici), numim verbe precum: *a boteza, a numi, a denumi, a chema, a porecli, a(-i) spune/zice* (= a avea nume); *a alege, a desemna, a unge* (= a numi); *a(-l) lua drept...* (= a considera); *a(-l) face* (= a-i spune, a-l considera), respectiv operatori semantici pasivi, cu intermediere personală sau impersonală, operatori virtuali, potențiali, precum verbe de tipul: *a se chema, a se numi, a se alege, a se desemna, a se unge* etc.

(9) **Atributul predicativ al nominalului (APN)** este poziția sintactică *suplimentară*, realizată într-o **dublă structură binară**, petrecută *simultan*, prin care se raportează sintactic *la un nominal regent*, centru al GN, dublat rematic, și, *concomitent*, raportat semantic *la un verb (sau o interjecție predicativă)*, cu rol de **operator conotativ** (sens poetic)²³, fiind evidentă conotația dirijată a predicativității suplimentare.

Bibliografie:

Avram 1956 = Mioara Avram, *Despre corespondența dintre propozițiile subordonatoare și părțile de propoziție*, în SG, I, p. 141-164.

Chiorean 1999 = Luminița Chiorean, *Adjunct verbal conotativ – definire. Descriere semantică și stilistică*, în StUBB, XLIV, 1999, nr. 3-4, p. 19-25.

Chiorean 2009a = Luminița Chiorean, *Construcții cu prepoziție: una sau două funcții sintactice?*, în *Limba română. Abordări tradiționale și moderne*. Actele Colocviului Internațional din 19-20 oct. 2007. Editori: G. G. Neamțu, Șt. Gencărașu, A. Chircu, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2009, p. 51-65.

Chiorean 2009b = Luminița Chiorean, *Annotations to the Grammar of the Supplementary Predicative. Relational description – Adnotări la gramatica predicativului suplimentar. Descriere*

²² Cf *Poetica Ființei* în cazul discursurilor lirice la Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Nichita Stănescu.

²³ De aici, opțiunea noastră inițială în definirea elementului predicativ suplimentar ca *adjunct verbal conotativ* (cf. Chiorean 1999).

relațională, în *Proceedings on the International Conference „European Integration. Between Tradition and Modernity”*, Tg. Mureș, 2009, p. 614-618.

Drașoveanu 1967 = D. D. Drașoveanu, *Despre elementul predicativ suplimentar*, în CL, XII, 1967, nr. 2, p. 235-242.

Drașoveanu 1997 = D. D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997.

GLR = *Gramatica limbii române*, ediția a doua, vol. II, București, Editura Academiei RSR, 1963.

GALR 2005, 2008 = *Gramatica limbii române*, II. *Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2005. Tiraj nou, revizuit, București, Editura Academiei Române, 2008.

Guțu Romalo 1973 = Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973.

Irimia 1997 = Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Iași, Editura Polirom, 1997.

Moeschler, Reboul 1999 = Jacques Moeschler, Anne Reboul, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, traducere de Elena Dragoș, Ligia Florea, Ștefan Oltean, Liana Pop, Dorina Roman și Carmen Vlad; coord. traducerii: Carmen Vlad și Liana Pop, Cluj, Editura Echinoc, 1999.

Neamțu 1982 = G. G. Neamțu, *Un nominativ prodatival*, în CL, XXVII, 1982, nr. 1, p. 55-59.

Neamțu 2007 = G. G. Neamțu, *Teoria și practica analizei gramaticale. Distincții și ... distincții*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.

Pană Dindelegan 1974 = *Sintaxa transformațională a grupului verbal în limba română*, București, Editura Academiei RSR, 1974.

Pană Dindelegan 1999 = Gabriela Pană Dindelegan, *Sintaxa grupului verbal*, Brașov, Editura Aula, 1999.

SG = *Studii de gramatică*, vol. I-III, București, Editura Academiei RPR, 1956, 1957, 1961.

Vlad 2000 = Carmen Vlad, *Textul aisberg*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000.

THE HUMBOLDTIAN FOUNDATIONS OF THE INTERCULTURAL DIALOGUE

Doina BUTIURCĂ¹

Abstract

Weltanschauung is a kind of implicit “vision” of the world that does not necessarily reveal itself at first sight but manifests itself in terms of depth of the language. At this level of arriére-plan linguistic phenomena, names are marked by certain existential, metaphysical categories. These are the groups considered by the linguist from a dual perspective: as elements that update the history of a language on the one hand, and the history of a mentality, a cultural aspect, philosophical...on the other side.

Keywords: Weltanschauung, world vision, language, metaphysical categories, history of language

0. The knowledge of the principles and mechanisms of interpersonal, and particularly cultural communication, has become instrumental in discussing the concept of *Weltanschauung*. If in the past people used to communicate spontaneously, today we are more and more facing the situation that we have to reflect upon the numerous words, expressions, omnipresent structures within the cultural dialogue. What used to be part of the normality of the everyday language, and as such did not mobilize the attention of the ones involved, has become an object for research for linguists and anthropologists. Due to the fact that it is not produced merely spontaneously, it needs a conscious study effort, including a theoretical and investigating one. The present study is an attempt to answer this imperative.

1. The fact that the philosopher Immanuel Kant was the first to use the concept of *Weltanschauung* in the European culture is unanimously accepted, through which in his *Critique of Practical Reason* (1790) he defined the general idea of “vision” upon existence and thus emphasized the power of the perception of the world which is acquired empirically. Literally the world *Weltanschauung* (neuter noun) means “worldview”. The *Marele Dicționar de neologisme (The Great Dictionary of Neologisms)* defines the concept as the assembly of knowledge on thought, feelings, will and human behaviour, on experience; the view of the world and human existence as a whole. [Pr. velt-án-șa-ung] (from the Germ. *Weltanschauung*)

http://www.webdex.ro/online/marele_dictionar_de_neologisme/sentimentele

The concept spread from within German intelligentsia in the English-American culture, where it is used as “world view” since 1868. Let’s see what David K. Naugle writes: „This concept, indeed, had legs. Given its prominence, it was impossible for it to remain isolated on the Continent for long. Soon it crossed the channel to Great Britain and made its way across the Atlantic to the United States.” Under the influence of romanticism, the

¹ Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

period after 1930 offers the concept a psychoanalytical significance: intelligence is productive in a double way - considered Shelling - either used blindly and unconsciously, or freely and consciously; it is unconscious in *Weltanschauung* and conscious in the “productivity factor.” For Heidegger *Weltanschauung* is a “world view”, opposed to scientific philosophy - the latter being the only one capable to contribute to the research of phenomena, of manifestation. In the anthology of Carl Gustav Jung’s works published by Suzana Holan in 1994, the author mentioned the fact that the term of *Weltanschauung* could not exactly be translated in another language, this meaning that it has a strictly psychological aspect as well (it does not refer only to a certain concept of the world, but also a way to see life): “The word philosophy - writes the translator - has a similar but exclusively intellectual connotation, while the word *Weltanschauung* refers to all possible attitudes towards the world, including towards philosophical attitude” (Suzana Holan, 1994: 13). In culture one can identify a religious, idealistic, esthetical, realistic, romantic, practical, linguistic etc. *Weltanschauung*. The common note of this typology of such complexity is the idea of “attitude” Suzana Holan calls “formulated conceptual attitude.” David K. Naugle discusses in his study entitled *Original Worldview Thinkers in Protestant Evangelicalism* the significance of the concept in the context of protestant religion, emphasizing the contributions made by Orr and Abraham Kuyper. James Orr (1844-1913) - Scottish Presbyterian theologian, apologist, minister and Abraham Kuyper (1837-1920) - Dutch theologian and neo-Calvinist statesman introduced the term *Weltanschauung* in the Reformed Christian thought, which they take over from the European intellectual background. The research in the religious field made it possible for Orr to conjugate through his works the Christian religion and the “world vision” - in general, and upon the Christian world, in particular. The apologist considered that the notion of *Weltanschauung* made it possible for him to formulate a Christian definition of reality and to validate all fundamental elements of Christianity in a coherent system.

Carl Gustav Jung analyzes the term from the perspective of analytical psychology, making all the necessary differentiations in the context of a complex relationship: the relation between attitude - idea - *Weltanschauung*; the relation between conscious - unconscious - collective unconscious (in the translation of the German version Suzana Holan points out the difference between *conscious* - part of the physical dimension and *consciousness* in the philosophical sense. He uses the term of *consciousness* also referring to the state of being conscious of the subject or object). With the world view the thinking man creates for himself, *Weltanschauung* contributes to the profound metamorphoses of being, in Jung’s vision: “...it is not immaterial what sort of *Weltanschauung* we possess; because it is not just a matter of our creating an image of the world, since retroactively it also changes us” (C.G. Jung, 2006: 145).

2. The human being cannot participate in the cognition of the world, of its own identity outside the language. This was demonstrated by Humboldt in the descendance of Hegelian idealism. In a letter addressed to his friend, Wolf, the Prussian philosopher, he wrote: “... I found the key with which I can explore all the depths of the

universe: language.” A long time before studying in France he built an unprecedented philosophy for a new science of man. This anthropology proposed a view of being seen through the prism of its structural duality: external, referring to senses (sight, hearing, body and language) as well as internal (referring to passions and imagination). The revelation the philosopher describes resides in the fact that language - far from being a simple instrument as it was initially classified - needs to be defined in an intrinsic perspective. On this internal structural level an idiom cannot participate in the cognition of the world, of its own identity outside the thought. Totally parting from the logicist-instrumentalist perspective dominant in the European linguistic tradition, Humboldt asserts the primacy of the *intellectual-creative* power of language. Detaching himself from the tradition of Giambattista Vico, he supports the concept of a *primary energy*: language is not a mechanical and static state (Ergon), “... but an activity (Energeia) [...]. The fact in itself to qualify languages as activities of the soul (Energeia) is a perfectly just and adequate expression because the being of the soul is an act and it cannot be conceived as anything else.” As an interior form of a language *energeia* is anterior to any kind of articulation. It is the primary, indestructible principle of any being. The act of speaking (*die Rede*) has also a primordial character regarding language.

The revelation of the philosopher is that of the infinite creative aspect of language - both from the grammatical and the lexical points of view - through which the limited resources of the speaker can be amplified and refreshed. This was the innovative idea that later on awakened the interest of generative linguists who placed Humboldt at his worthy place.

We started by speaking of *energeia* and *ergon* and not of *Weltanschauung* and we avoided asking one question: is language a way to permanently shape reality and a creative “vision” on the person and on the world? Thought in its internal articulation, *energeia* is the inherent creative capacity of the speaker - listener. Conceiving the language not as “an instrument of reflection of reality and of interpersonal communication, but as an essence of the human nature and a unique manifestation of the humane” is one of the “fecund elements” of the Humboldtian heritage, pointed out by Eugen Munteanu” (E. Munteanu, 2009: 63) was ignored by European linguists for a long time. From a general perspective and idiom becomes a *Weltanschauung* in the situation in which the speaker formulates in a conceptual or instinctive way its own system of thought, while the contents of the language are oriented towards a certain finality. In the Humboldtian concept “the evolution of the linguistic organism is not determined in a causative and mechanical way by material conditions... but always by a final cause, that is an actual aim of the speaking human being of that of the community it belongs to” (E. Munteanu 2009: 64). It is a process built upon a notion. In the absence of this notion that individualizes the human being, a poem, a piece, a literary trend within the field of culture, the register of the imaginary would not have the intellectual-creative force conceived by Humboldt and it would not promote a “world vision.” The motive is of a psychological nature in Jung’s concept (“... a man cannot see the world without seeing himself” - writes K.G. Jung in his *Analytical psychology* - To have a *Weltanschauung* means to make an image of the

world and of oneself, to know what the world is and who I am). It may be of an aesthetic nature in the conditions in which on a higher level of the intellectual - creative activities, primary energy gives birth to art, mythology, literature, etc...

We speak of a *conscious Weltanschauung* in language, based on some reasons selected from the same Humboldtian source. 1.) There exists in our being an energy different from that of animals, due to the human's speech faculty. There is an energy which is manifested in speech, which bursts in the man "Godly free". Articulate language "is pulled out of the chest - writes Humboldt - in order to awaken an echo in another individual, which returns to the ears." This linguistic energy differentiates man from other living organisms, which remain definable within the limits of some primary forces. Through articulate language our spiritual energy becomes functional, exteriorizing the concept on the world, the mentality of a nation. Kant bore in mind "poetic imagination" without correlating this state of being with language in one way or the other: "The different sensations of agreeable or disagreeable are based not only on the appropriation of exterior things they provoke, but on the sentiment of pleasure or un-pleasure they awaken, which are specific to every man" - wrote the philosopher. For the first time this "poetic imagination" finds its natural foundations in language, in Humboldt's work for whom every other way of the subjective perception of objects is transferred in constituting and using the language. 2.) Humboldt directs his attention especially on the "internal form of the language" (*das innere Sprachform*) in relation with matter. The passive material for the formal organization of language is represented by sounds. This *innere Sprachform* is the semantic and grammatical structure that encompasses the imposed models and rules, the crude material of speech belongs - on one hand to man, and on the other it represents the unique and non-repeatable "identity" of a language. Eugen Munteanu resumed the concept of "internal form of language" theoreticized by Humboldt, highlighting in the tradition of the studies carried out by E. Coşeriu, the three acceptations: 1.) the specific modality to understand reality; 2.) a particular report of a "historical language" with the extra-linguistic reality; 3.) the internal and unique formative principle which gives a language individuality.

3. Humboldt wrote in his well-known study *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (1836) that speech [the German *Sprache* means both "language" and "speech"] did not appear from the need to communicate with the Other, but from the interior need to "procure" the intuition of things. The character of language is not purely instrumental. Conscience contacts things only through language, thus languages are the "identities" that build reality; the phenomenon is produced differently from one culture to another. This is the reason why, on the level of intercultural dialogue, communication suffers distortions imposed by the different culture of the speakers or by the type of representation. Preserving the same Humboldtian tradition, a language is not an aggregation of words and grammatical rules, but a way to reconstruct a world ("The limits of my language means the limits of my world" - writes Ludwig Wittgenstein, 1991: 102).

In intercultural communication the aspects regarding language as *Weltanschauung* become much more complex due to the fact that the transmitter is subject to a triple condition: toward the nature of its own “intellectual-creative” force, toward the linguistic code normed by laws (phonetic, lexical and semantic, morphological, orthographical and orthoepic), limiting in itself, as well as toward the specific culture of the speakers. In every language there is a multitude of untranslatable syntagms. Which are the “perfect” equivalents of the term *Weltanschauung* in the English, Romanian or Hungarian language, and those of the words “doină”, “dor”, “bucium”, those of the idiom “a lua rost” in German and English? Emil Cioran (E. Cioran 1995: 259) did not find the proper translation into French of the word “noimă”, of the verb “mă frământ” etc. In Arabic the word *kalim* means “interlocutor”, but also “wounded”. What is dialogue in Arabic mentality if not reciprocal “wounding”, “marking” of the speaker-receiver with his/her own language? As a semantic relation *synonymy* is though only partially another source of individualisation of the “vision” upon the world. Nadia Angelescu emphasized a few linguistic “curiosities” of the Arabic culture. For “lion”, “camil”, “sword” etc. the Arabic language has an impressive number of synonyms originating from multiple cultural sources (lexical elements from the Quran, words from archaic poetry, from the archaic Bedouin environment etc.) These are words from different ages, belonging to different idioms. According to the principle of iconicity, one “object” needs to have one single name. By virtue of the enounced principle the majority of the “relative synonyms” could be considered from the perspective of cultural anthropology. The noun “house” is marked in the Romanian and French language by different typological and/or cultural categories: 1. home, house, residence, shelter; 2. building, real estate, construction; 3. family, dynasty, kin; 4. undertaking, company. If we consider only these examples, we can notice that the vocabulary includes some terms that synthesize forms of culture, typologies specific to a given geographical area/a determined historical time etc. and it encompasses the untranslatable terms that unify thought and metaphysical concepts. It is a type of implicit “vision” upon the world that does not appear necessarily at first sight, but is manifested in the deep plan of the language, the one that Whorf called (in the same Humboldtian tradition) “cryptotypes.” On this level of arrière-plan linguistic phenomena names are marked by existential, metaphysical categories. These are categories the linguist will approach from a double perspective: as elements that individualize the history of a language on one hand, the history of a mentality, of a cultural and philosophical aspect on the other hand. The values differ from one communicational difference in a momentary relation with the present, to the etymological dimension, where the profound senses of things and those of the world become unique. It is the primordial stratum, in which Plato inferred “the native language” (“the language of gods”) in the *Cratylus* dialogue, a language he differentiated from that of man’s.

There is also a high number of “cryptotypes” offered by morphology. The primordial stratum of the Latin Indica language indicates the masculine for nous such as: „agricola”, „nauta”, „poeta”, although the Latin of the grammars included it in the

paradigm of female declension I. The name of trees were feminine in the “world vision” of the Latin person living in a perfect symbiosis with the universe, even if the “the derived language” indicates the masculine and the II declension. Whorf offered as an example the English language grammatical gender, marked especially in the case of pronouns *he, she, it* designating animals belonging to different categories, without having an explicit motivation. The linguistic forms on “time” in the Hopi language are included in the same category with “cryptotypes.” The Hopi language does not mark grammatical tenses of past-present and future, as the aspectual values (momentary, continuous, repeated actions). Neither logic, nor etymology justifies the reasons for this classification, only the existential, metaphysical value of the name - which cannot be marked with grammatical tools. In Plato’s words, and above any protochronist idea, every language has its own *daimon*. These are the aspects Humboldt referred to in 1836 when he stated that “the traits of the national character can be deduced from all languages.”

Bibliography :

Angelescu, Nadia, *Langage et culture dans la civilisation arabe*, Romanian translation by Viorel Vişan, l’ Harmattan, Paris, 1995.

Cioran, Emil, *Scrisori către cei de-acasă*, Editura Humanitas, Bucharest, 1995.

Humboldt, Wilhelm von, *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității*, Romanian language version, note on the translation, chronological table, bibliography and index by Eugen Munteanu, Humanitas, Bucharest, 2008.

Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului*, anthology, chosen and translated from German by dr. Suzana Holan, Anima, Bucharest, 1994.

Kant, *Despre frumos și bine*, selection, foreword and notes by Ion Ianoși, Minerva, Bucharest, 1981.

Munteanu, Eugen, *Câteva reflecții asupra receptării ideilor humboldtiane în opera lui Alexandru Philippide*, in *Philologica Jassyensia*, V, nr.1(9), Iași, 2009.

Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Eminescu, Bucharest, 1987.

Bucharest Tonoiu Vasile, *Obstacolul limbii*, Editura Academiei Române, Bucharest, 2006.

Wald Lucia și Nadia Angelescu, *Teorie și metodă în lingvistica din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea. Texte comentate*, Universitatea București, 1984.

Whorf, B.I., *Linguistique et anthropologie: Les origines de la sémiologie*, French translation by C. Carme, Denoël, Paris, 1969.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Editura Humanitas, Bucharest, 1991.

Dictionaries :

Marcu Florin, *Marele dicționar de neologisme*, Saeculum, Bucharest, 2008.

JOCUL DE - ȘI AL RECONTEXTUALIZĂRII.
CÂMPUL TEXT(E)– CONTEXT(E) – CITITOR(I)
The Game of Recontextualization. The Text(s) – Context(s) – Reader(s)

Eva Monica SZEKELY¹

Abstract

A semiotic approach of the reading experience is largely expressed through the hexad of the logical opposition promoted in Didactics by O. Clouzot. We shall try a situational analysis of reading, through which we hope to emphasise the complex structure of the constituents of the signification. According to these premises, the meaning must be revealed in three levels of perceiving through the author-text-reader interaction, which implies the passing of the points of view from the sphere of syntactic-semantic elements towards the pragmatic level. Thus the topic of the critical consciousness and of the judgement values emerge and imply a mediation, and receiving becomes a sense negotiation. This negotiation will help the reader to build his own identity and his self image in his interaction with otherness in the role of the author/ character/ critic/ colleague/ anonymous/ teacher.

Keywords: semiotic approach, Didactics, analysis of reading, signification, identity

1. Delimitări conceptuale

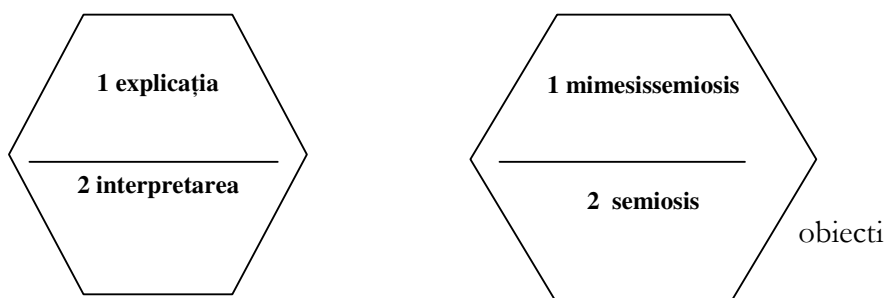
Două dintre efectele teoriei relativității, stabilind analogii între modelul cuantic și modelul semiotic își vor găsi complementarele în modelul interacționist de receptare a textelor, care privilegiază punerea în situație /context(e). În primul rând, “echivalența dintre masă - energie e traductibilă, în domeniul nostru, în *câmpul text - cititor – intertext*” (2005, Mircea Muthu, în *Lectura. Repere actuale*, p. 50). Altfel spus, **text(e) și cititor(i) trăiesc într-o simbioză**, sunt o concentrare de masă /energie sau alcătuiesc niște constelații diferite de sens(uri) ca în matricile semantice din anexe, dar constituite din aceleași instrumente de discurs (cuvinte, simboluri, imagini) cu coerențe variabile. Iată o primă motivație a abordării intertextuale (v. Anexe 40b, 47), **contextul creației și cultura autorului**, precum și **contextul receptării și cultura cititorilor** întâlnindu-se într-o **unitate de câmp**.

O altă analogie, *complementaritatea dintre electronul corpuscul și undă* determină în cazul modelului nostru de (re)lectură *dubla natură a textului, deopotrivă mimetică și semiotică*, adică **preferința epistemologică pentru un univers închis, dar nu și limitat: discursul devine “câmp curb” definit prin echivalența dintre un cuvânt (lume, om, realitate) și un text sau între un text și un altul; procesul de transformare, de prefacere a acestor echivalențe / poliizotopii se înfăptuiește după principiul dublu, al expansiunii textului** (având ca expresie analogă *undă*), respectiv al *conversiunii* acestuia, trimițând la *electronul-corporuscul*).

În consecință, observa Paul Sporn, *mimesisul, în măsura în care el emite mici fragmente cu informație, seamănă cu o descriere corpusculară; semiosisul, în măsura în care el repetă aceeași*

¹ Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

informație, e ca și o undă” (referiri la Paul Sporn în Solomon Marcus), modelul interacționist de (re)lectură integrând și relaționând prin axa Referent / context – Mediere / strategii cele două momente, *mimesisul* (orientat de semnificatul obiectiv / extensiunea semantică) și *semiosisul* (semnificatul subiectiv / instaurarea semantică), cum se poate urmări și în fig. de mai jos:



Modelul situației pedagogice
(1976, Olivier Clouzet)

(Re)Lectura în viziunea modelului integrat
(adaptare după Petru Ioan, 1995, p. 61)

Ipoteza noastră, care sperăm să devină o concluzie limpede este: implicarea *transtextualității* este impusă de *câmpul text / cititor / intertext* (**referentul** sau **jocul contextualizărilor** în modelul nostru, v. Anexa 8), iar prin jocul re-contextualizărilor înțelegem știința sau arta *medierii, a comprehensiunii* (polul strategiilor și / sau al medierii, al stilului didactic interacționist, axat pe metoda contextelor). Prin urmare, instaurarea și inserarea firească a *dimensiunii evaluative, a “criticii” / a judecății* determină *dinamica* transformărilor interne ale sensului deși procesul (re)lecturii este *static* în totalitatea sa finală.

Dacă într-adevăr *câmpul text / cititor / intertext / imagine* este pentru modelul nostru de (re)lectură ceea ce este câmpul gravitațional pentru teoria relativității, e la fel de adevărat că schimburile reciproce de concepte și categorii cu valoare instrumentală le-am socotit necesare pentru a ne menține într-un sistem triadic. Relaționarea *cititor(i) - (inter)text - contexte* din punct de vedere teoretic și didactic presupune metoda **contextelor**, o “aplicare a principiului integralității, extins asupra limbajului, prin care se garantează solidaritatea de interpretare a unui text, unificarea semnificațiilor cu experiențele integrante și cu experiențele încrucișate, care rămân totuși viabile și nesaturabile” (2002, Ionel, p. 67):

1. *Contextul producerii textului literar / planul mimetic / trecutul operei* (planul referențial, de deasupra axei referent - mediere cum se poate vedea în schema de mai sus):

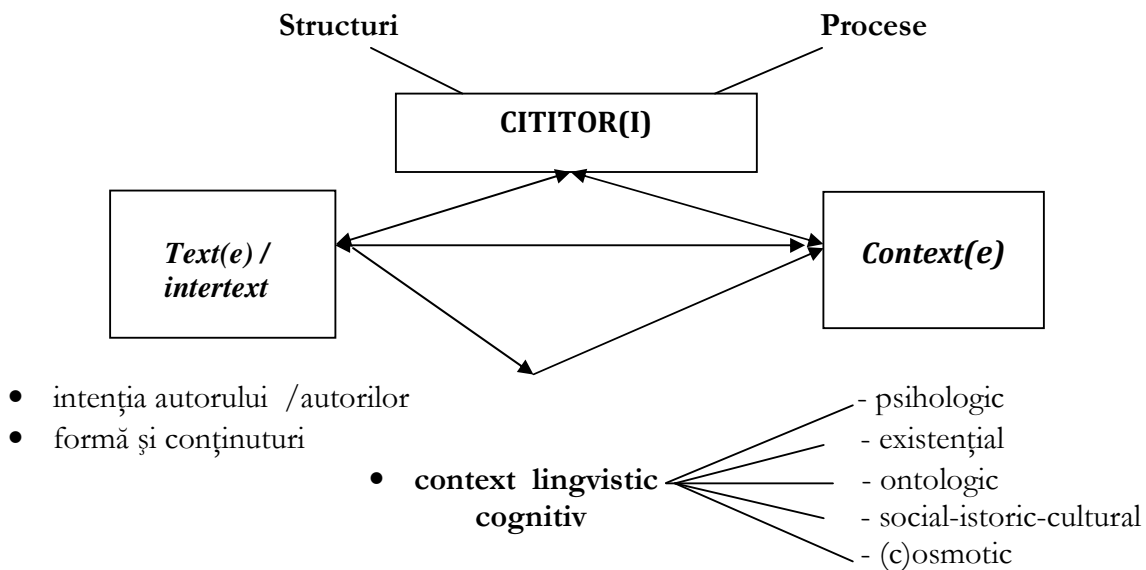
- istoric (epocă, orientare ideologică, univers referențial);
- cultural (formulă estetică, alte texte ale autorului și / sau ale altor autori contemporani lui);
- biografic (viața autorului, lectura memoriilor sale, a jurnalelor de creație și / sau de viață);
- monografic (universul creației, teme, motive, leitmotive, perspectivă, obiectivitate // subiectivitate, volume)

2. *Contextul receptării textului literar / planul semiotic / (re)actualizarea operei* (v. și schematizarea de mai sus):

- cititori contemporani textului // cititori actuali;
- receptare școlară // extrașcolară;
- receptare solitară // împărtășită;
- prelucrarea textului în *jocurile intertextualității* (parodie, pastișă, imagine, film ș.a.)

Clasa de elevi, comunitatea de (re)lectură și interpretare devine un loc al relațiilor intersubiective, și deci - contextuale - după schema de mai jos, readaptată.

Actul (re)lecturii este *un proces complex de interacțiune*, iar configurarea unui demers didactic coerent nu se poate realiza, în opinia noastră, în afara relațiilor dinamice, relații ce reunesc *cititorul / cititorii, textul / (inter)textualitatea și jocul contextualizare – decontextualizare - recontextualizare (re)lecturii*. În sens wittgensteinian, aceasta din urmă constituie regula jocului interpretării în modelul nostru, regulă ce poate fi pusă alături de *regula familiarizare – defamiliarizare - refamiliarizare*. Prin prisma epistemologiei contextualist-lingvistice, modelul de (re)lectură pe care-l propunem este o variantă de cunoaștere inventivă, bazat pe *alternative de sens, jocuri de limbaj rezultate ale unor procese de inferență*, schimbând anumite variabile (contextul și / sau textele):



(dezvoltare după Giasson, 1990)

În didactica lecturii, intersecția cercurilor sau figura triunghiului Lector – Text – Context sunt recurente (2000, cf. Alina Pamfil, p. 48: Irwin, 1986; Deschenes, 1986; Langer, 1986; Giasson, 1990; Turcote, 1994), aceste reprezentări punând în evidență viziunea care domină, la ora actuală, studiul textului în școală, o viziune în care importante sunt deopotrivă.

O teorie ce ilustrează modelul lui Jakobson este *teoria actelor de limbaj* a lui John Austin, dezvoltată mai apoi de John R. Searle. Această teorie scoate în relief *importanța factorilor nonlingvistici, contextuali*, în procesul de producție și receptare a enunțurilor

comunicative, înscriindu-se într-un spațiu al pragmatismului, deoarece ei definesc textul (oral sau scriptic) ca parte a unui proces comunicativ, postulând, în același timp, că orice text are o funcție, traduce o intenție, vizează un efect și că, pentru a-i determina semnul, trebuie să cunoaștem situația de enunțare (textul devine deci *discurs*), prin urmare, *finalitatea pragmatică* a lecturii primând, cu deosebire lectorul real, empiric va fi cel “interogat”, “chestionat” în repetate rânduri, de câte ori se produce saltul de la semantic la pragmatic, o dată cu acest fapt decurgând și *importanța factorilor extralingvistici, contextuali*.

Contextul cu elementele sale de ordin psihologic (intenția de lectură, interesul pentru text, motivația ș.a.), de ordin social (intervențiile profesorului, ale colegilor, interacțiunile, experiența de viață a lectorului ș.a.) și de ordin fizic (timpul disponibil, confortul interior și exterior) influențează procesul construirii de sens în mod hotărâtor, iar *sincretismul funcțional și relațional al semnelor constituie dominantă procesului interpretativ* (2000, Carmen Vlad, p. 86). Salturile și deplasările dinspre logic și semantic spre pragmatic există la fiecare limită a trecerii de la un nivel al discursivității la altul, de la un nivel de sens la unul ascendent într-o ordine a formativului și a spiritualului, aceste salturi fiind rezultatul exercițiului competenței de (re)lectură, *jocurile de limbaj*.

2. Jocul contextelor ca joc al culturii

Modelul interacționist, al jocului de- și al re-contextualizărilor introduce o organizare clară și convingătoare a *proceselor simbolice* implicate în actul semnificării din unghiul transformărilor sensului obiectiv pe care o abordare socio-psiho-lingvistică a contextului (Tatiana Slama-Cazacu). Dinamica sensului obiectiv generând în final suprapunerea și adăugarea de semnificații multiple implică în receptarea și construcția de sensuri luarea în considerare:

- *a raportului dintre constant* (contextul lingvistic, textul și lungimea sa) și *variabil* (contextul psihologic, situațional, pedagogic),
- *rolul stimulilor-cheie* (experiența, implicarea, reacția cititorului).

În *Studii de tipologie a culturii*, Iuri Lotman propune o definiție a culturii conform căreia *cultura ar fi un sistem de semne organizat într-un mod determinat*. Cultura se elaborează, se realizează la un nivel superior al intelectualității, în acel loc privilegiat al întâlnirii cărților. Lotman observă, pe de altă parte, că din moment ce “cultura este un veritabil templu de semne, cultura poate fi tratată și cercetată ca un limbaj”, pus în situație / situații, vom completa noi pentru a ajunge la context(e). În acest fel, dacă putem considera cultura în ansamblul ei ca pe un limbaj, înseamnă că putem reprezenta cultura ca pe un construct de semne, un text în care sunt asimilate și însumate valorile fundamentale ale gândirii, ale stărilor de spirit diferite cu care sunt trăite, alternativ, în lumi / contexte paralel-concentrice diferite sensuri / lumi posibile. Deoarece lumea este din text(e), înseamnă că fiecare text analizat este (parte din) corespondentul scris al lumii.

Într-o anumită măsură, lumea există codificată în sistemul de semne ale literaturii, dar nu este doar un fragment de realitate, este, dimpotrivă, totalitate. Iuri Lotman atrage atenția, în lucrarea sa *Lecții de poetică structurală* asupra relațiilor complexe și directe ce se

stabilesc între mesajul operei *care trimite spre diferite contexte* (n.n.) și structura acesteia. Astfel, cercetând structurile literare din perspectiva semiotică, Lotman a observat că natura, proprietățile și calitățile discursului literar sunt direct proporționale cu complexitatea informației transmise, căci, în opinia sa, o informație complexă presupune contextualizări repetate, juxtapuse și integrate.

Însă “opera literară, observa Riffaterre, trebuie să fie examinată de codul întotdeauna schimbător, mobil al cititorului, și, pe de altă parte, lectura trebuie să țină seama de felul în care **contextul** acționează asupra celui care procedează la lectura textului”. Acest **control al interpretării prin medierea educațională** este ceea ce socotim a fi cel mai important element al jocului interacționist al de- și re-contextualizărilor, iar **interpretarea** cel mai important moment al procesului construcției de sensuri plurale.

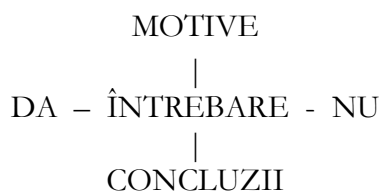
Investigațiile filosofice ale lui Wittgenstein - care afirma că *marginile lumii mele sunt marginile limbii mele* - subliniază o relație mult mai complexă între limbaj, sens și locutori: cu toate că sensul cuvintelor individuale se schimbă, propozițiile și frazele pot fi înțelese pentru că limba este comunicată într-un context - conturat între niște margini sau limite -, context care nu este altceva decât un complex de semne, mai ales indici și iconi. Wittgenstein aseamănă limbajul unui joc ca șahul, cu reguli larg cunoscute, permițând însă combinații individuale și ca urmare, înțelegerea originală a semnificației jocului, și deci a comunicării. În plus, el sugerează că multe probleme de comunicare provin din înțelegerea greșită cauzată de limbaj, prin crearea unui joc de cuvinte. Separând cuvinte semnificative din imagini, fixate sau simple, și concentrându-le în uzul lingvistic contextual, ca cel al unui joc, filosoful a modificat termenii înțelegerii noastre despre limbă / limbaj, semne și simboluri.

În aceleași coordonate vom defini *largo sensu interpretarea, cel mai important moment al receptării, drept crearea unor ipoteze analogice despre sensul textelor, un proces inferențial, sau în termeni pierceieni un joc abductiv, de la reguli și rezultate spre cazuri* (a se citi contexte). Este o tehnică intelectuală ce ține de întreg, nu de parte și presupune reluări / relecturi în alte contexte: ordonări și reordonări ale interpretărilor ca noi discursuri incluse în polul semnificatului subiectiv. Interpretarea de text se bazează în același timp pe cunoașterea de tip istoric, a epocilor de cultură, pe intuiția - filosofică în esența intimă - a principalelor probleme ale gândirii, ale filosofiei limbajului, ca și pe cunoașterea de tip științific a corelațiilor care se manifestă între psihicul uman în diferite societăți / epoci / vârste, după anumite intenționalități.

Bunăoară, dacă educația în familie este privită critic, ca în cazul lui I. L. Caragiale, personajele Ionel, Goe și alții sunt *needucați ori prost educați și răsfățați*, în vreme ce personajul Nică al lui Ștefan a Petrii Ciubotariul și prietenii lui sunt *năzdrăvani, neastâmpărați, șturlubatici* ș.a., din moment ce intenția lui I. Creangă nu mai este critică, ci îndulcită de autocritică.

Reprezentarea grafică a **discuției-rețea** considerăm că este *chiar miezul interpretării*, prin **întrebarea deschisă care inițiază procesul inferențial** legat de funcția selectivă a

contextului, de dinamica acestuia, de implicarea decisivă în strategiile comunicării textual-discursive:

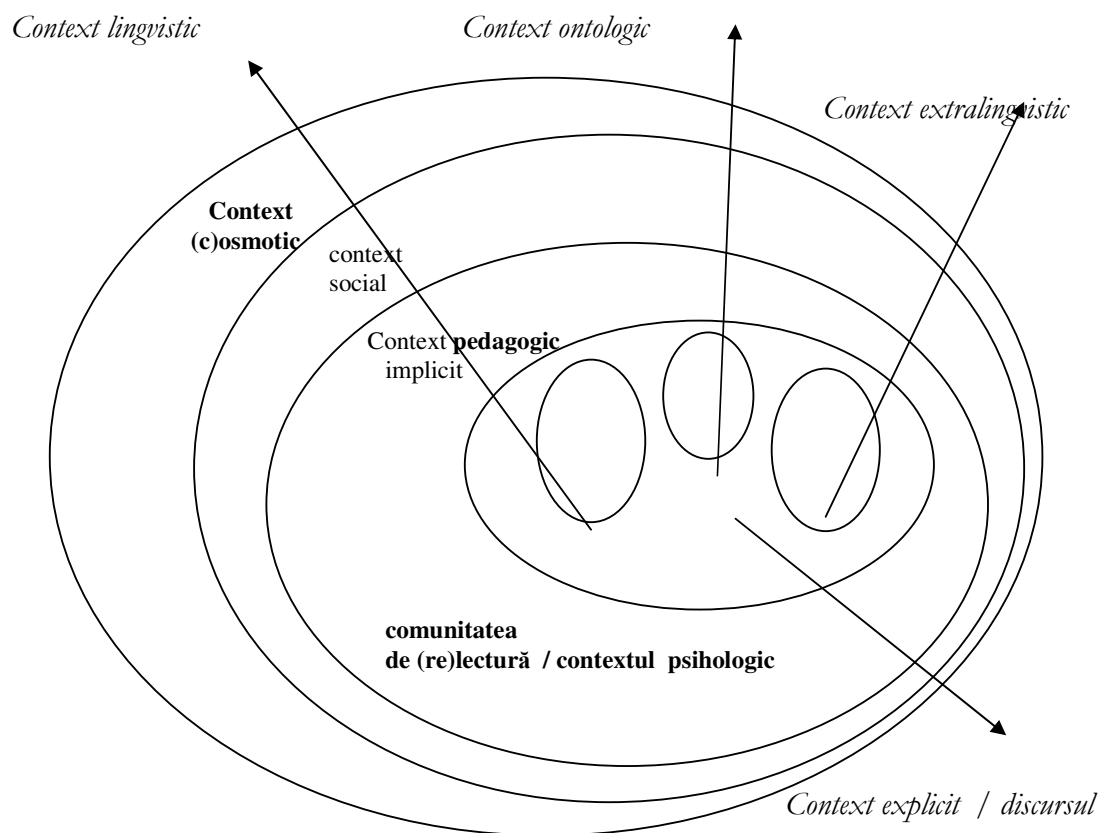


(după Charles Temple, Jean Gillet, 1996)

Corelația dintre activitățile de mediere și referentul textului este cea care creează *contextul educațional sau situațional al (re)lecturii*, condiția fundamentală a reușitei lecției de (re)lectură fiind interacțiunea dintre cele trei variabile ale procesului receptării, interacțiune care să pună în valoare experiențele anterioare ale lectorilor sau să le anticipeze pe cele viitoare. Jocul de- și al recontextualizării în didactica lecturii ca act de comunicare trebuie să respecte niște principii fundamentale pentru o comunicare eficientă și autentică, din care vor decurge câteva implicații pedagogice:, fundamentale deoarece orice comunicare se înscrie într-un context psihologic, care rămâne întotdeauna unul social și ideologic., iar comunicarea – fie ea comună sau literar-discursivă - trebuie studiată și înțeleasă prin prisma interacțiunii a trei tipuri de factori: psihologici, cognitivi și sociali (2000, Abric, p. 194).

Cu alte cuvinte, de la contextul în care are loc comunicarea, de la aparent simplul *context lingvistic - care însă le conține pe toate, la o privire mai atentă*, printr-un fenomen simplu de vibrație și rezonanță **spirala sensurilor și a contextualizărilor** tot mai largi. Impus de psiholingvistică și de necontestat datorită evidenței, **contextualismul comunicațional** în liniile căruia ne plasăm se referă deci la un context semantic general (al discursului) și la un context specific comunicării într-o comunitate interpretativă. Primul aspect evidențiază rolul sensurilor denotative și conotative ale simbolurilor, raportul dintre sens și semnificație, între semnificație și referențial. *Comunitatea de (re)lectură* devine contextul implicit (social și situațional, ambiental) unde, prin a învăța “o gramatică a comunicării”, adolescenții sunt inițiați și într-o “educație a contextului”. (198, Slama-Cazacu, p. 60, p. 62). Contextualismul este deci, interactiv, sensurile și mai ales consensul este împărtășit de un grup de “jucători”. Limbajul, discursul, opiniile și argumentele lor, conformiste sau nonconformiste, pot conduce la atitudini culturale conservatoare sau revoluționare, după modelele (inter)culturale oferite (de ex. Meșterul Manole ca text despre apologia jertfei în contextul receptării prin prisma omului arhaic // text despre apologia crimei, la M. Cărtărescu, în contextul receptării prin prisma omului recent). Ca atare, *mediatorul* va avea mereu în vedere faptul de a ține seama de ceea ce definește discursul, de a nu sparge unitatea ideatională, de a lua în considerare variabilele contextuale ale enunțului: enunțarea, implicitul, ilocuționarul, nuanțarea.

Scopul acestor inter- și suprapuneri este, o dată în plus, acela de a argumenta că un act de comunicare este motivat mai degrabă de o combinație de scopuri care pot implica fiecare individ în moduri și grade diferite depinzând de natura subiectului – trebuințe, dorințe, experiență – și de contextul în care are loc comunicarea. În această privință, am dezvoltat un model concentric, interesant privind nivelurile contextuale ale comunicării prin limbaj, “suprapunând” peste acestea liniile arbitrare ale contextelor corespunzătoare nivelurilor de sens ale (re)lecturilor:



(dezvoltare după Tatiana Slama- Cazacu)

Atunci când interpretările se nuanțează prin *jocuri de limbaj* sau jocuri de idei / metode, discursul este condus în zona metaforicului, a poeticului, a alegoricului și a parabolei:

1. *context lingvistic* / sens literal / istoric - (re)lectura 1, re - întrucât cheamă toate (re)lecturile anterioare sau “Biblioteca din carte” (U. Eco); de ex., *Amintirile din copilărie* de I. Creangă (referentul denotativ sau contextul cognitiv trimite deja pe lângă imaginea unui spațiu-timp – sat, oraș, țară - al unei vârste cuprinse de la naștere până la aproximativ 10-12 ani), în cazul lui Ion Creangă Moldova,

- Humulești, prima jumătate a secolului al XIX-lea, clasicii literaturii române pentru ca, mai apoi, să ajungem la
2. *contextul psihologic* - prin evocare (răspunsul subiectiv al cititorului, chemând intuitiv propriile detalii de viață) prin *amintire*, procese cognitive pe de o parte (memorie, reproducere și ordine ale maturității), dar și *afective* (senzații, emoții, trăiri, sentimente evocate cu inocența și farmecul copilului) conturând limitele pe de o parte, respectiv libertatea unei ființe unice (Nică al lui Ștefan a Petrii ciuborariul) care stă față în față cu o altă ființă unică, cititorul sau alți autori români și din alte culturi (Occident și Orient), din alte spații, timpuri ori religii (intertext: Eminescu, Slavici, Sadoveanu, Eliade, Cioran, Liiceanu, Cărtărescu, Patapievici, Antoine de Saint Exupery, Borges, Platon, Osho, Dalai Lama, profeții din Biblie) care stau pentru și anticipează
 3. *contextul ontologic* - surprinzând fețele și jocurile ființei, jocul alterității conturând însă un ontos al ființei universale care tânjește mereu după *jocul / joaca dintre copilărie și maturitate* (care unește descoperirea lumii și a sinelui tot în joacă, unește copilăria și maturitatea făcând din ele nu numai stări creatoare fundamentale, ci și calități care adevăresc dimensiunea umanului: *credința* într-o ordine ascunsă, dar manifestă și puterea de a o reconstrui dacă ne educăm un altfel de “văz”, un altfel de “auz”; mai scurt spus, *calitatea de a fi om adevărat* înseamnă a ne duce “dincolo”, în lumea “cealaltă” cu cele două stări sau patru vârste - copil, tânăr // matur, bătrân - (*copilăria* cu inocența, ingenuitatea, neastâmpărul, lipsa de griji și responsabilități, jocul ca formă de cunoaștere și descoperire a lumii și *tinerețea* aducând cu ea libertatea, trezirea, zborul, călătoria, aventura dar și căderea în timp: incertitudinea, nesiguranța, limita, alegerea, eroarea, dar și reușita, *maturitatea* cu toamna vârstei și roadele bogate ale unei tinereți în care s-a trăit clipa plener, în toate dimensiunile esențiale ale ființei: intelectual, afectiv și acțional, așa încât *bătrânețea* să fie un spațiu-timp al siguranței și al liniștii de copil, al jocului înțelepciunii, o iarnă de copil fericit de splendoarea, puritatea și inocența albului zăpezilor de altădată), fiecare vârstă / stare fiind parte a unui întreg (cifra 4, a totalității: anotimpuri, vârste, stări sau procese fundamentale - intelectual, afectiv, acțional - valoric)
 4. *contextul social* – conturează *condiționările* genetice și autobiografice ale formării (familie, sat, oraș, țară, continent), pe de o parte, și alte condiționări spațio-temporale care ne marchează *destinul* (apartenența la un grup, familie, popor) / *crucea* (șansa și / sau neșansa care ne guvernează alegerile în momente de cumpănă, norocul și / sau ghinionul care ne urmăresc pretutindeni mai ales prin oameni, exemple, modele deosebite / anti-modele nu numai în perioada formării, a adolescenței, cât mai ales în situații-limită (“închisoare”, “exil”, “înstrăinare”, *jocul și rolul liberului-arbitru* ca mediator între libertate și normă, individ și convenții sociale ale grupului, pregătind

5. *contextul (c)osmotic - valorizator* sau al *judecății de valoare* prin intervenția conștiinței și “*întâlnirea*” fulgurantă dintre obiect și subiect în vecinătatea Sacralului, prin intermediari – semn, simbol, mit, arhetip - încununarea procesului de mediere educațională sau “*i-luminarea*” adică, înțelegerea și integrarea într-un Tot a stărilor / a vârstelor duale (copil / tinerețe // maturitate / bătrânețe; inteligență emoțională / feminină / de “copil” // inteligență practică / masculină / de “matur”).

Prin urmare, jocul contextualizărilor repetate ale (re)lecturii există sub forma unei construcții interpretative, lectura ca promisiune, ca orizont de așteptare (momentul ce precedă lectura cu luarea în considerare a elementelor **transtextuale** (G. Genette, cf. 1998, Cornea, p.84) - *paratextul* și relația cu titlul, *intertextualitatea*, *metatextualitatea*, *contextualitatea* sau (re)lectura ca eternă căutare a unei cărți unice și inaccesibile, sumă a tuturor cărților.

Am încercat să dezvăluim **o viziune a jocului contextelor** construit ca o idealizare a situațiilor educative reale în actul receptării, dar și ca model pentru onticul educațional pornind de la o definiție “paideocentrică” a educației, în care se întâlnesc evoluționismul, socializarea și personalizarea. Arta educației (re)lecturii constă în a situa persoana în câmpul de forțe propice, care să-i asigure o dezvoltare integrală și echilibrată. În acest sens, modelul nostru intenționează revenirea la idealul antic al educației (*Kalokagathia*), remarcând importanța “situației” și a “câmpului psihofizic” printre determinantele fenomenului educațional, mai ales la vârsta adolescenței (v. și aplicațiile din anexe. Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop*).

3. Aplicații. Intertext – Adolescența

După cum se poate observa și din tabelul de mai jos, **comprehensiunea** înseamnă experiența cognitivă stocată în sistemul semiotic verbal care se amalgamează cu cea captată din alte sisteme sau **coduri semiotice / subcoduri** și împreună cu **gândirea simbolică** sau “simbolismele la puterea a II-a” (1972, Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, pp. 313-314) constituie **interpretanții**, de natură superioară limbajului, însă utilizând limbajul. Și anume, este vorba despre semnificații individuale și / sau colective, ideologice și sunt situate la o altă scară decât semantica verbală. Este vorba despre **valorile și atitudinile** individului și / sau ale grupului, *efecte de sens* obținute însă prin reconstruirea contextului (intențional, informațional, situațional) în termenii unui **calcul interpretativ**. Prin urmare, pornind de la acte concrete de referință, *acte de limbaj* care desemnează un obiect din lume printr-o *imagine mentală* (unul, altul, noi, cuplul). nivelul interpretării re-cunoaște acele *cuvinte care ne fac cu mâna / cu ochiul* și le reinvestește cu valori semantice, ca indici, simptome, convenții din multiple perspective, într-un joc gradual de contexte / lumi, de la mic la mare ori invers (o dată a lumii discursului / apoi a altor discursuri / implicit lumea subiectului / lumea grupului din care face parte, și, în final, chiar umanitatea ca întreg).

Aplicație - poezia Cuplu de Ana Blandiana

Intenția autorului / jocul răspunsului obiectiv la întrebarea deschisă: “Ce s-ar întâmpla dacă unul dintre noi s-ar smulge? // Ar vedea numai spatele din care s-a smuls / Însângerat, înfrigorat, / Al celuilalt.”

Jocul răspunsurilor subiective ale (re)cititorilor / Lectură predictivă:

- s-ar aventura în lumea adevărată /
- s-ar salva dintr-o “închisoare” /
- s-ar elibera de niște chingi ori lanțuri numai bănuite ori închipuite
- s-ar prăbuși în lumea experiențelor obișnuite
- s-ar desprinde din lumea ideilor pure
- s-ar fărâmița din neliniște în neliniște
- s-ar împlini într-o altă lume posibilă
- ar muri celălalt
- ar suferi, dar paradoxal, ar înțelege altfel viața ca întreg
- s-ar împăca cu sine și cu celălalt
- s-ar ilumina și ar înțelege că fiecare (altă) alegere implică un (alt) destin.

Exprimarea efectelor pe care (re)lectura în diverse contexte le provoacă în subiectivitatea cititorilor (receptorilor) este o cale de transformare a orei de literatură într-o prezență vie. “Recursul la informații nelingvistice nu este un caz marcat al procesului interpretativ: el este, dimpotrivă, REGULA.” (1999, Moeschler, p. 164). Prin urmare, orice proces interpretativ implică anumite **mecanisme anticipatorii** (întrebări provocatoare, deschise prin care mediatorul pregătește atmosfera, pre-textul, prin matricile semantice) și **efecte contextuale** (valori și atitudini) obținute pe trei căi:

- prin anexarea unei ipoteze / asumptii (nu este vorba de simpla pereche / împerechere) și
- reevaluarea unei ipoteze / asumptii (este vorba despre **o altfel de atitudine** în cazuri-limită, din moment ce (nici) unul nu este mai înțelept decât celălalt, negăsind o soluție mult mai simplă a problemei constând poate nu în smulgere / suferință / durere, ci, dimpotrivă, în topire / contopire/ integrare ș.a.);
- suprimarea unei ipoteze / asumptii și **modificarea convingerii** (nu este vorba despre o simplă pereche, ci de feluri diferite de a privi / rezolva o problemă de cuplu / întregire /împlinire / desăvârșire).

Acest fapt presupune că însăși **comprehensiunea** implică un sistem interpretativ care dirijează selecția unei anumite asumptii ori ipoteze contextuale pentru enunțurile a căror formă logică permite constituirea mai multor contexte ce pot fi puse în evidență prin diverse metode // jocuri de limbaj, ca în tabelul de mai jos:

Metode (v. 2001, I. Cerghit; 1997, I. Cerghit)	Jocuri de limbaj bazate pe imagine
a. Metode de comunicare <ul style="list-style-type: none"> orală – expozitiv afirmative, euristice, interogative, modelul problematologic, întrebarea, discuții, dezbateri. bazate pe limbajul intern / dialog interior scrisă 	a. jocuri de limbaj nonfigurative - intuiția simbolică și imaginea materializate direct în discurs, fără suporturi ale conceptualizării: <ul style="list-style-type: none"> metaforicul simbolicul alegoricul jurnal, memorii
b. Metode de explorare nemediată // mediată a realității / textului / discursului <ul style="list-style-type: none"> intuitiv-demonstrativ-analitice (descriptive) de modelare / algoritimizare 	b. jocurile de limbaj figurative - intuiția simbolică și imaginea sunt suporturi ale conceptualizării <ul style="list-style-type: none"> matrici semantice rețele semantice și / sau intertextuale tabele contrastive și / intertextuale modele de organizare a textelor
c. Metode bazate pe acțiune individuală și / sau în grup <ul style="list-style-type: none"> reală (exercițiul, studiul de caz, proiectul sau tema de cercetare, portofoliul) fictivă / simulare (jocuri de limbaj, jocuri de rol, dramatizare, psihodramă). 	c. jocuri de limbaj sincretice / jocurile intertextualității - simbioza cuvânt – simbol – imagine – gest <ul style="list-style-type: none"> atelier de (re)creație grupuri de (re)lectură jocul de rol happening, interviul mim, pantomim dezbateră parodie / pastișă / ironie

Dialogul cu elevii este menit să fixeze mesajul textului, să pună în evidență ideile de bază și să pătrundă dincolo de cele evidențiate de autor. Este important în acest sens ca **mediatorul** să nu-și impună punctul său de vedere, ci să accepte opiniile elevilor cu argumente de rigoare. Interpretarea este procesul inferențial care duce la concluzii sintetice, implică modificarea unor opinii și fixarea convingerilor prin eradicarea uneia sau a mai multor asumții / ipoteze / credințe ce nu s-au arătat a fi valide până în final (fiecare dintre noi am fost, cel puțin o dată în viață, în adolescență, ori vom fi, la alte vârste, într-o situație - limită similară, când n-am găsit foarte repede o soluție de rezolvare a unei probleme, ce după aceea ne apărea de domeniul *evidenței*, deci am fost și / sau suntem “decuplați”?).

Jocul contextelor devine astfel expresia felului în care se articulează gândirea simbolică a unui grup, dând semnificații subiective semnificatului obiectiv al operei. Este vorba despre depășirea limitelor unei singure metode, această orientare fiind numită a *determinării raționale*: “Locul central nu este ocupat de o relație binară cauză-efect, ci de o configurație

complexă spirit – rațiune – situație - acțiune, în legătură cu care se pretinde că orice om rațional, pus într-o situație anume, va răspunde printr-o acțiune anume, aceeași, oricare ar fi individul. Într-o formă mai prudentă, se poate vorbi de seturi de acțiuni echiprobabile” (1999, Pânzaru, p. 147).

A interpreta înseamnă, deci, *desfătare de sine prin desfătare în altul*, un nou concept de **mimesis** pe care îl înțelegem la întâlnirea cu **semiosisul**, proces pe care îl explicităm în rândurile următoare, așa cum l-am dibuit noi. *A o lua pe drumul gândirii deschis de text* nu înseamnă altceva decât a răspunde acelor propuneri și întrebări-provocări ale textului desfășurate pe parcursul său, răspunsuri care se instituie prin relații semnifice de natură semantico-pragmatică și configurativ-discursivă. Cu alte cuvinte nu este vorba despre un fenomen foarte complicat, ci despre a **(re)cunoaște spațiul de joc C**, vidul, golul, blankul ce deschide spre ambiguitate și polisemantism. Cele două subiectivități (**mimetică**, originară, autorul, altul, locutorul) și terminală (**semiotică**, interpretul, interlocutorul, cititorul, adolescentul, sinele semiotic), deși puternic implicate în actul discursiv prin datele lor psiho-socio-culturale și prin disponibilitățile lor afective, sunt supuse, în același timp, și constrângerilor impuse o dată de structurile limbii și apoi de principiile generale ale raționării. Cu alte cuvinte nu este vorba despre un fenomen foarte complicat, ci despre a **(re)cunoaște spațiul de joc C**, *spațiu al opțiunii unde are loc un fenomen ce poate fi reliefat semiotic: contextele comunicative* (1996, Umberto Eco, p. 255) care explorează vidul, golul, blankul ce deschide spre ambiguitate și polisemantism. Cele două subiectivități (**mimetică**, originară, autorul, altul, locutorul) și terminală (**semiotică**, interpretul, interlocutorul, cititorul, adolescentul, sinele semiotic), deși puternic implicate în actul discursiv prin datele lor psiho-socio-culturale și prin disponibilitățile lor afective, sunt supuse, în același timp, și constrângerilor impuse o dată de structurile limbii și apoi de principiile generale ale raționării într-un spațiu (co)interlocutoriu delimitat. Din aceste “jocuri” de negociere se va naște un *referent (re)construit*, un **discurs nou** atașat lumii textului / discursului, o lume posibilă, *imaginabilă din punctul de vedere al lumii alternative* (1996, Eco, p. 231).

Hermeneutul caută o posibilă unitate a comunicării în datele de ordin mental și simbolic. *Ideologul*, în determinările materiale și politice ale unui timp. Interpretul integrează cele două atitudini care nu sunt radical diferite și sunt corelate prin virtuțile mimetice și semiotice deopotrivă ale situației de (re)lectură bazate pe jocul contextelor, nodul central al sensului fiind: viața nu înțelege viața decât prin *mijlocirea* unor *unități de sens* (modele, arhetipuri, simboluri, patterns) care se ridică deasupra fluxului istoric, dar se pot raporta mereu la *situație*.

Bibliografie:

- Abric, Jean Claude (2002), *Psihologia comunicării. Teorii și metode*, Polirom, Iași;
Albu, Gabriel (1998), *Introducere într-o pedagogie a libertății*, Polirom, Iași;
Birch, A. (2000), *Psihologia dezvoltării*, Editura Tehnică, București;

Bougnoux, Daniel (2000), *Introducere în științele comunicării*, Polirom, Iași;
Carroll, John B.(1979), *Limbaj și gândire*, E.D.P., București;
Eco, Umberto (1996), *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța;
Fischbein, E. (1986), *Arta de a gândi*, Ed. Științifică, București;
Ioan, Petru (1995), *Educație și creație în perspectiva unei logici situaționale*, E.D.P., București;
Ionel, Viorel (2002), *Pedagogia situațiilor educative*, Polirom, Iași;
Moeschler, Jacques, Reboul, Anne (1999), *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca;
Pânzaru, Ioan (1999), *Practici ale interpretării de text*, Polirom, Iași;
Slama-Cazacu, Tatiana (1980), *Lecturi de psiholingvistică*, EDP, București,;
Slama-Cazacu, Tatiana (1999), *Limbaj și context - Psiholingvistica, o știință a comunicării*, Editura ALL;
Wardhaugh, R. (1976), *The Context of Language*, Rowley, MA, Newbury House Publishers;
Wittgenstein, L. (1993), *Caietul albastru*, Ed. Humanitas, București.

HIPERCORECTITUDINEA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Hypercorrectness in the Romanian Language

Valerica SPORIȘ¹

Abstract

The paper discusses the problem of hypercorrectness as a form of incorrect language use, focusing on its occurrence in current Romanian. Hypercorrectness is a mistake made involuntarily by the speaker, stemming from a wrong use of the language rules. Hypercorrectness represents a linguistic deviation/mistake/error occurring as a consequence of another deviation and can often be more serious than the initial one.

Keywords: correctness, norms, hypercorrectness, hyper-urbane expressions, mistake.

1. Conceptul de *hipercorectitudine*

Corectitudinea (lingvistică) presupune respectarea cu strictețe în exprimarea scrisă și orală a normelor variantei literare a unei limbi. *Norma literară* fixează regulile de exprimare corectă, cultivată, îngrijită, într-o anumită etapă din evoluția limbii, fiind promovată la noi, în prezent, de Academia Română (prin *Hotărârea Adunării generale a Academiei Române*, din 17 februarie 1993, privind revenirea la *â* și *sunt* în grafia limbii române și prin *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM₂)*²).

De la termenul *corectitudine*, prin adăugarea elementului de compunere savantă *hiper-*, s-a format cuvântul *hipercorectitudine*, care nu înseamnă *corectitudine dusă la extrem*, ci, paradoxal, se definește drept abatere lingvistică, în ciuda faptului că *hiper-* înseamnă *peste, în exces, excesiv de...*, iar *corect:* *care se conformează normelor, regulilor lingvistice în vigoare*. *Hipercorectitudinea* este „o greșeală făcută din grija de a evita altă greșeală”³, dintr-o „exagerată precauție”⁴ a unor vorbitori de a respecta regulile în vigoare ale limbii, pe care însă nu le-nțeleg și, prin urmare, nu le aplică unde și cum trebuie. Altfel spus, este o greșeală făcută de către vorbitor drept consecință a confundării regulilor limbii⁵. Forma *hipercorectă* este eronată „din cauză că i s-a aplicat, prin analogie, o regulă lingvistică valabilă pentru alte situații”⁶. De aceea, *hipercorectitudinea* constituie o abatere lingvistică

¹ Conf.univ.dr., Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

² *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM₂)*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

³ Valeria Guțu Romalo, *Corectitudine și greșeală. Limba română de azi*, București, Editura Humanitas, 2000, p.39.

⁴ Tatiana Slama-Cazacu, *Falsa cacofonie și absurdul „CA ȘI (organizator)”*, în *Confuzii, greșeli, prostii și răutăți în limba română, azi*, București, Editura Tritonic, 2010, p. 284.

⁵ G. Gruță, *Moda lingvistică 2007. Norma, uzul și abuzul*, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 177 (subcap. *O formă verbală hipercorectă*, p. 177-179).

⁶ *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 458.

de tip special, datorată maximului efort al vorbitorului de a se exprima cât mai bine, cât mai elevat.

Multe neologisme, fiind impropriu adaptate ortografiei fonetice specifice limbii române, apar în exprimare deformate (ca expresie sau ca pronunție), din cauza unor false analogii. Acestea sunt cunoscute sub denumirea de *hiperurbanisme*. Mulți lingviști stabilesc o relație de sinonimie între *hipercorectitudine* și *hiperurbanism*⁷. Chiar dacă, în opinia noastră, ar trebui delimitată hipercorectitudinea uzuală, familiară sau populară de neologismul hipercorect, pe care îl putem numi *hiperurbanism*, pentru o mai bună înțelegere a mecanismului acestui fenomen, vom accepta sinonimia celor doi termeni.

Principalele cauze care conduc la apariția *hipercorectitudinii* sunt: necunoașterea sau cunoașterea insuficientă a normelor limbii, analogia, confuzia lingvistică. Din teama de a nu greși sau datorită bunei intenții de a evita o exprimare sau o grafie considerată neliterară, vorbitorul se conformează uneori mecanic regulilor limbii (care se aplică în alte contexte), ajungând, astfel, să evite o eroare lingvistică, dar să comită o alta.

2. Clasificare și exemplificare

Hipercorectitudinea este o abatere ce atinge, direct sau indirect, toate nivelurile lingvistice: o pronunție, o grafie, un cuvânt sau o construcție.

A. Hipercorectitudinea fonetică

➤ În limba română, la acest tip de hipercorectitudine avem în atenție, în special, două fenomene lingvistice:

- pronunțarea formelor verbale: *ești, este, eram, erai, era, erați, erau* și a formelor pronominale: *eu, el, ea, ei, ele* fie cu [e] deschis, fie cu [ɨ] inițial apăsat, situații în care pronunțarea trebuie să fie cu [ɨ] scurt, semivocalic [*jești, ieste, ieram, ierai, iera, ierați, ierau; ieu, iel, ia, iei, iele*].

Norma literară impune ca formele verbului *a fi* și ale pronumelui personal, care, grafic, încep cu *e*, să se rostească obligatoriu cu preiotare (cu [je]).

Pronunția poate avea rol diferențiativ. De exemplu, poate face distincția între pronumele personal *eu* [ieu] și substantivul obținut prin conversiune *eul* [eul] (*poetic, liric*).

- pronunțarea cuvintelor al căror prim sunet este *e* (vocală) cu [je]: *ecou* [jekou], *eră* [iera], *eroi* [ieroi], *epocă* [jepokă], *Europa* [ieuropa] etc.

În general, cuvintele neologice scrise cu *e* inițial nu se pronunță cu preiotare. Tatiana Slama-Cazacu leagă pronunțarea cu iot [i/ j/ y] de limba slavă⁸ (în Republica Moldova încă se mai pronunță astfel acest gen de cuvinte), făcând diferența clară între „vorbirea fandosită”, cu „hiperurbanisme” sau „hipercorectitudini” și vorbirea literară, corectă. Ambiguitatea fonetică a literei *e* este principala cauză a producerii acestor hipercorectitudini: „Asocierea literei *e* cu diftongul [je] este rezultatul unei reguli

⁷ Un alt sinonim pentru *hipercorectitudine* este *hiperliterarizare* (Gheorghe Constantinescu Dobridor, *Dictionar de termeni lingvistici*, București, Editura Teora, 1998, p. 170; <http://m.dexonline.ro/definitie/hiperliterarizare>).

⁸ Tatiana Slama-Cazacu, *Mitocănesc apăsatele „IEUROPA”, „IEURO”, „IEU-IO”, „IEL”, „IESTE”, „IERA”!*, în *op. cit.*, p. 271-276.

ortografice în care principiul etimologic tradițional a prevalat asupra celui fonologic (...).”⁹.

- Pronunțarea unor toponime și antroponime:
 - pronunțarea denumirii localității *Bruxelles* [brykɛsɛl] după regula din limba română: x se pronunță [kɛ]; or, aici se aplică principiul etimologic (corect: [bryɛsɛl]¹⁰);
 - pronunțarea denumirii localității *Waterloo* [wɔtə:lo sau wɔtə:lu:], după model englezesc, în loc de [vaterlo], având în vedere că este denumirea unei localități din regiunea valonă a Belgiei¹¹;
 - pronunțarea denumirii Turnului *Eiffel* (din Paris) deseori după model german [ajfəl], în loc de [efəl], ca în limba franceză (numele inginerului Alexandre Gustave *Eiffel*, născut în Franța, a fost preluat de la unul dintre strămoșii germani (<Munții *Eifel*)¹²;
 - Premiul *Nobel*, pronunțat nemțește [nobəl] în loc de [nobél], cu *e* accentuat, așa cum este corect în limba suedeză¹³ (poartă numele savantului suedez Alfred Nobel).

Pronunția [rio de baneiro] pentru Rio de Janeiro (sub influența modelului *Don Quijote*, personajul scriitorului spaniol Miguel de Cervantes) este hipercorectă, deoarece limbile portugheză și spaniolă au convenții grafice diferite. Știind că-n spaniolă litera *j* se citește *b*, vorbitorii mai puțin instruiți pronunță numele marelui oraș brazilian [rio de baneiro], însă, având în vedere că în zona respectivă limba oficială este portugheza, ar trebui să se pronunțe [bɛ.u dʒi ʒanejru], ceea ce se traduce *Râu de Ianuarie*¹⁴.

Monitorizând emisiunile de televiziune, membrii Institutului de Lingvistică „Iorgu Iordan-Alexandru Rosetti” au sesizat, printre altele, următoarea abatere de la normele de natură ortoepică:

- pronunțarea numelui fostului director francez al Fondului Monetar Internațional (FMI), Dominique Gaston André Strauss-Kahn, după model nemțesc (prin analogie cu forma omonimă din limba germană): „*Strauss-Kahn* [straushan] a agresat-o sexual” (*Știrile Kanal D*, reporter Kanal D, 19 mai 2011)¹⁵ (corect: [stros kan]).

⁹ Valeria Guțu Romalo, *op. cit.*, p. 216.

¹⁰ [y = ii]

¹¹ *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001, p. 251.

¹² http://ro.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Gustave_Eiffel

¹³ Alexandru Graur, „*Capcanele*” limbii române, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 15.

¹⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Rio_de_Janeiro („The European Portuguese pronunciation is: [bɛiu dʒ

ʒɐ'nejrɐ].”).

¹⁵ http://www.cna.ro/IMG/pdf/Kanal_D_mai_2011_230811.pdf

B. Hipercorectitudinea grafică¹⁶ (strâns legată de cea fonetică)

Ortografia limbii române este predominant fonetică. Destul de rare sunt situațiile în care acționează alte principii, în special, cel etimologic.

➤ Scrierea unor expresii latinești

Expresia *magna cum laude* (~cu cele mai mari elogii, cu deosebită laudă), distincție pe diplomele de doctorat, o regăsim uneori scrisă *magna cum laudae*, deoarece vorbitorul, conștient de faptul că în limba latină diftongul *ae* se citește *e*, aplică această regulă și aici. Or, această generalizare a unei norme de scriere este aplicată greșit. Prepoziția din limba latină *cum* se construiește cu ablativul. În latină, nominativul substantivului este *laus*, genitivul, *laudis*, iar ablativul se termină în *-e*, deci este corect *laude*. În mod surprinzător, chiar în *Dicționarul explicativ al limbii române* (1998) se scrie *magna cum laudae*, precizându-se că se pronunță [*laude*]¹⁷.

➤ Scrierea unor neologisme

Împrumuturile de origine germană impun scrierea și pronunțarea lui *s* inițial ca *ș*: *span*, *șpaclu*, *șperț*, *șperaclu*, *șpiț* etc. Regula s-a generalizat pentru vorbitorii mai puțin preocupați de cultivarea propriei limbi, astfel că a cuprins, în mod incorect, și alte categorii de împrumuturi (din engleză, franceză): *ștres*, *ștat* (*de plată*), *ștart*, *șprint*, *șpray* [*șprei*] etc.

Substantivul de origine germană *Stecker* se scrie și se pronunță corect în limba română: *ștecăr* (pl. *ștecăre*), nu *ștecher*. „Ștecherul e de vină”; „suprasolicitarea *ștecherului* aparatului de aer condiționat” (*Ora de știri*, titraj, prezentatoare TVR 2, 5 octombrie 2010)¹⁸. Alt germanism – *blitz* – cunoaște două variante fonetice în limba noastră, deși se recomandă forma adaptată sistemului fonetic românesc: *bliț*, nu forma etimologică¹⁹. Chiar în *DEX*, după definiția termenului apare informația parantetică: [Scris și: *blitz*]²⁰.

Vorbitorul cunoscător al regulii generale din limba franceză, conform căreia *s* intervocalic se scrie *s*, însă se pronunță [ʒ], aplică în mod conștient această normă și în grafia limbii române: *prizșmă*, *premișză*, *dișzertație*, *dișzident* etc. Or, acești termeni franțuzești se scriu cu dublu *s* (reduc la un singur *s* în limba română), grup de sunete care se pronunță tot [ʒ].

Franțuzismul *merci* îl întâlnim frecvent în exprimarea scrisă actuală sub forma etimologică, deși cuvântul a fost adaptat sistemului fonetic al limbii noastre: *mersi*.

Deși cele mai multe dintre neologisme se adaptează, treptat, la normele fonetismului limbii noastre, totuși, din cauza unor sunete inexistente în limba română, unele cuvinte își păstrează grafia și pronunția etimologică. Prin false analogii, se poate ajunge însă la deformarea cuvintelor, ca expresie și/sau ca pronunție (de exemplu,

¹⁶ Preferăm sintagma *hipercorectitudine grafică* în locul sintagmei *hipercorectitudine ortografică* (Gheorghe Constantinescu Dobridor, *op. cit.*, p. 170), pentru a nu crea o contradicție semantică (gr. *ορθός* înseamnă *drept, corect*, iar *hipercorectitudine* desemnează un tip de *abatere*).

¹⁷ *DEX*, *ed. cit.*, p. 591.

¹⁸ http://www.cna.ro/IMG/pdf/TVR2_10sept_10oct2010.pdf

¹⁹ *DOOM*₂, p. 92.

²⁰ *DEX*, *ed. cit.*, p. 103.

hiperfranțuzismul *bleumaren*, pronunțat greșit [*blomarē*] în loc de *bleumarin* [*blomarin*] < fr. *bleu marine*)²¹.

➤ Alte exemple de hipercorectitudine grafică

Grafia *eșire*, pronunțată însă corect [*ieșire*], pe care o zărim în diverse locuri publice, nu poate fi decât efectul ignoranței. De asemenea: *enicer*, *ederă*, *erarb*, *enușăr*, *erbar* ș.a. De exemplu, termenul *ierbar*, creat pe teren lingvistic românesc (*iarbă* + sufixul *-ar*), trebuie distins de de nelogisme: *erbivor* (<fr. *herbivore*), *erbicid* (<fr. *herbicide*), pe care vorbitorul mai puțin instruit le pronunță cu diftongul [*ie*].

Grafia poate avea rol diferențiativ. De exemplu, distincția dintre forma pronominală de plural *ei* [*ie*] și prezentul verbului *a lua*, la persoana a II-a singular, *iei* [*ie*].

Substantivul *chiftea* deseori este scris greșit (și pronunțat ca atare) *piftea*. Știind că palatalizarea este o particularitate regională, vorbitorul evită acest fenomen, însă comite o greșeală, neținând cont că termenul este de origine turcească: tc. *köfte*²².

C. Hipercorectitudinea gramaticală

a. Morfologică

➤ Forme compuse

De teama dezacordului, vorbitorii flexionează adverbul din componența cuvântului compus: *noi-născuți*, *drepti-credincioși*, *rea-platnică*, *buni-platnici* etc. Adjectivul compus prin alăturare cu cratimă (devenit substantiv, prin articulare) *nou-născut* este rezultatul calchierii după sintagma din limba franceză: *nouveau-né* (pl. *nouveau-nés*). *DOOM*₂²³ reține doar trei cuvinte compuse după modelul **nou** + *participiu*: *nou-ales*, *nou-născut*, *nou-venit*. Apreciem că același regim ar trebui să aibă și compusele: *nou-înfăințat*, *nou-numit*, *nou-format*, *nou-introdus*.

➤ Forme verbale

O greșeală frecventă ce apare și în vorbirea celor instruiți este provocată de verbul auxiliar *o*, care devine la plural *or* (de exemplu, *or să ajungă*), mai ales că forma de viitor construită cu auxiliarul *o* și conjunctivul prezent al verbului de conjugat este preferată astăzi. Trebuie precizat că în cazul acestei variante verbale auxiliarul *o* este invariabil. Acordul la plural se face însă prin analogie cu alte forme verbale populare: *or ajunge*, *or fi ajuns*.

➤ Forme pronominale

Uneori, enunțurile de genul: *Aceasta este.... Nu mai avem ce face. S-a întâmplat, s-a întâmplat!* încep cu demonstrativul de apropiere *aceasta*, deși nu este un substitut propriu-zis al unui substantiv. El nu oferă indicații privind modul în care vorbitorul percepe coordonatele spațială și temporală. De aceea, forma pronominală de feminin trebuie înlocuită cu pronumele neutru *asta*, de altfel, singura formă populară acceptată în exprimarea literară (cu condiția să aibă valoare neutră).

²¹ Rodica Zafiu, *Păcatele limbii: culoare înșelătoare*, în „România literară”, nr. 17, 2009.

²² *DEX*, ed. cit., p. 169.

²³ *DOOM*₂, p. 539.

b. Sintactică

➤ Acord gramatical

Locuțiunea prepozițională, cu structură fixă, *în ceea ce privește* devine *în ceea ce privesc* atunci când îi urmează imediat o formă de plural (de exemplu: *În ceea ce privesc aprobările, totul se va rezolva.*). Precizăm că aici verbul *a privi* s-a desemantizat. Prin urmare, acordul între *privește* și cuvântul următor nu trebuie realizat, cu atât mai mult cu cât substantivul *aprobările* nu este subiectul enunțului.

Alt gen de hipercorectitudine sintactică îl constituie acordul adverbului-morfem de exprimare a superlativului absolut cu substantivul care îl precedă (de exemplu: „Nu merg tramvaiele pe bulevardele *teribile* de largi” (*Dan Diaconescu Direct*, jurnalist OTV, 31 mai 2011)²⁴. În acest tip de structuri adverbul rămâne invariabil. Greșeala vine în urma confundării adverbului cu adjectivul. Poziționarea formei de superlativ imediat după substantiv îl determină pe vorbitor să realizeze în mod incorect acordul în gen, număr și caz.

Exemplul următor evidențiază un alt context greșit în care un adverb se flexionează, prin atracție: „Noi lucrăm cu *destui* de mulți voluntari.” (S. B., invitat, TVR 3, 27 octombrie 2011). Chiar dacă adverbul cunoaște categoria comparației și a intensității (asemenea adjectivului), ca formă rămâne invariabil.

Adjectivele posesive: *ai noștri*, *ai voștri* se scriu întotdeauna cu un singur *-i*, indiferent de topică. Pentru vorbitorul care nu știe acest lucru, este ușor să aplice mecanic regula prin care adjectivul antepus preia de la substantiv articolul enclitic: *ai noștrii timeri*, *ai voștrii copii*.

➤ Cacologie

Când vorbitorii instruiți sunt preocupați de conținutul discursului sau de captarea atenției auditorului/auditoriului produc anumite erori, printre care se numără și cacofonia. Deseori, vorbitorul conștientizează însă greșeala – **cacofonia** – și se întoarce să o repare (printr-o digresiune), dar ulterior poate comite o greșală și mai mare, sub forma unei **cacologii** (= *construcție greșită, defectuoasă*)²⁵: **ca și comentator**. Există în limba română tendința de a insera un *și* „parazitar”²⁶ și acolo unde nu există nicidecum pericolul producerii unei cacofonii: „Din punctul lui de vedere *ca și medic* (...)” (L., invitată, *Povești de noapte*, Acasă TV, 24 octombrie 2011); „Deși *ca și prezentator* ne cunoaștem de mult.” (R., moderator, *Răzvan și Dani*, Antena 1, 2 noiembrie 2011). *Și* este permis cel mult în comparații de egalitate: *este la fel de sprinten ca (și) el*.

De asemenea, utilizarea virgulei între două cuvinte care formează un grup cacofonic este o altă modalitate greșită prin care vorbitorul încearcă să evite cacofonia. Dar, din nefericire, fenomenul se transformă într-un exemplu de hipercorectitudine.

²⁴ http://www.cna.ro/IMG/pdf/OTV_mai_2011_230811.pdf

²⁵ G. Gruică, *op. cit.*, p. 229-234.

²⁶ www.cna.ro

3. Concluzii

În concluzie, hipercorectitudinea reprezintă o abatere/greșeală/eroare lingvistică, drept consecință a altei abateri, de multe ori, mult mai grave decât cea inițială. Dar nu orice abatere de la normele limbii, „de la sistemul ei de funcționare”²⁷ este o hipercorectitudine, doar acea greșeală săvârșită tocmai din grija de a evita o altă greșeală sau din teama de a nu comite altă greșeală. În conștiința vorbitorului „este vie opoziția « literar » - « neliterar »”²⁸.

Conceptul de *hipercorectitudine* aparține gramaticii normative și corective. Când devine mijloc de expresivitate artistică se transformă într-un fenomen stilistic: „Sunt *grei* bătrânii de pornit, / Dar de-i pornești, sunt *grei* de-oprit!” (George Coșbuc, *Nunta Zamfirei*).

Bibliografie:

- * * * *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001.
- * * * *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- * * * *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM₂)*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
- * * * *Îndreptar ortografic, ortoepic și de punctuație*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1995 (ediția a V-a).
- Avram, Mioara, Sala, Marius, *Faceți cunoștință cu limba română*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 2001.
- Constantinescu Dobridor, Gheorghe, *Hipercorectitudine; Hiperurbanism*, în *Dicționar de termeni lingvistici*, București, Editura Teora, 1998, p. 170-173.
- Graur, Alexandru, *Greșeli provocate de cunoașterea superficială a unei limbii străine*, în „*Capcanele*” *limbii române*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 12-16.
- Gruică, G., *11. Ei o să meargă sau Ei or să meargă?*, în *Gramatică normativă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1998, p. 38.
- Idem, *Moda lingvistică 2007. Norma, uzul și abuzul*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.
- Guțu Romalo, Valeria, *Corectitudine și greșeală. Limba română de azi*, București, Editura Humanitas, 2000.
- Hristea, Theodor, *Probleme de etimologie. Studii. Articole. Note*, București, Editura Științifică, 1968.
- Iordan, Iorgu, Guțu Romalo, Valeria, Niculescu, Alexandru, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, Editura Științifică, 1967.

²⁷ Alexandru Graur, *op. cit.*, p. 8.

²⁸ Gheorghe Constantinescu Dobridor, *op. cit.*, p. 170.

Matei, Pamfil, Sporiș, Valerica, *Stilistica limbii române. Note de curs și aplicații*, Sibiu, Editura Techno Media, 2010, p. 113.

Rădulescu, Ilie-Ștefan, *Rostirea (uneori și scrierea) diferită a unor neologisme străine, în Să vorbim și să scriem corect. Erori frecvente în limbajul cotidian*, București, Editura Niculescu, 2002, p. 207-208.

Slama-Cazacu, Tatiana, *Confuzii, greșeli, prostii și răutăți în limba română, azi*, București, Editura Tritonic, 2010.

Uritescu, Dorin, *Dinamica actuală a limbii române – forme și sensuri greșite ale unor expresii și locuțiuni consacrate*, București, Editura S.A.I.S., 2009, p. 103-105.

Idem, *Greșeli de exprimare (I)*, București, Editura Steaua Procion, 1999.

Idem, *Hipercorectitudini ridicole, în Greșeli de exprimare (II)*, București, Editura Steaua Procion, 2000, p. 34-53.

Rodica Zafiu, *Păcatele limbii: culoare înșelătoare*, în „România literară”, nr. 17, 2009.

Surse electronice:

<http://m.dexonline.ro>

<http://en.wikipedia.org>

<http://ro.wikipedia.org>

www.cna.ro

ONOMASTICA DANSURILOR POPULARE ROMÂNEȘTI

The Onomastics of Romanian Folk Dances

Silvia PITIRICIU¹

Abstract

Romanian folk dances are a form of folk art expression within the Balkan-Carpathian space. Their name reflects their connection to the space that gave birth to them, to their anonymous creators and to nature. A series of toponyms is to be found in the terminology of Romanian folk dances. The change from toponyms to dance names is done by means of suffixation. Folk art preserves Romanian onomastics and introduces it to the universal circuit of cultural values.

Keywords: folk dances, onomastics, derivation, suffixes, toponyms

Dansurile populare exprimă esența folclorică a unui popor. Din cele mai vechi timpuri, dansul a început simplu, la marile sărbători și ritualuri religioase, ajungând până astăzi să dobândească o complexitate fără egal și o varietate de forme. El recrează situații și evenimente din viața poporului, fiind una dintre cele mai fascinante forme de artă². Dansurile populare sunt însoțite de muzică instrumentală, de strigături, bătaii din palme, chiuituri. Toate converg spre sincretism³, trăsătură caracteristică acestei forme de manifestare artistică. Tradiționale sau noi, spontane sau organizate, dansurile populare românești ne spun ceva, transmit un mesaj cu care se înscriu în istoria noastră culturală.

Terminologia dansurilor populare trebuie exploatată și valorificată, atât din punct de vedere etnologic și cultural, cât, mai ales, din punct de vedere lingvistic. Dansurile populare românești fac parte din marea familie a dansurilor balcano-carpatice, distinse, între altele, prin bogăție ritmică, ținută și expresie. Jocul și dansul sunt forme de artă universale, practicate din timpuri arhaice în cadrul ceremoniilor religioase, de celebrare a naturii ori a victoriei în luptă. Terminologia reflectă Termenii generici *joc*, *dans* sunt apropiați semantic unul de celălalt. *Jocul* definit simplu ca „dans popular” (DEXI, 1001), iar *dansul* drept „ansamblu de mișcări ritmice executate în ritmul unei melodii, care are caracter religios, de artă sau de divertisment” (DEXI, 506). Universalitatea lor se reflectă în terminologia asemănătoare în diferite limbi: *joc* este un termen moștenit în română din lat. *iocus*, cf. ar. *gioc*, megl., istr. *joc*, dar și it. *giuoco*, prov. *joc*, fr. *jeu*, cat. *jog*, sp. *juego*, port. *jogo* (DER, 446; REW 4588); *dans* este un termen împrumutat în română din fr. *danse*, cf. it. *danza*, germ. *Tanz* (DER, 278; DEXI, 506). Mai apropiați de spațiul geografic românesc sunt termenii *horă* și *sărbă*. Primul are o semnificație mai concretă: „dans în cerc”, prin extindere „melodie a acestui dans”, „cerc format din cei care execută acest dans” (DER, 401); al doilea este definit vag drept „dans popular” (DER, 719). Originea și răspândirea

¹ Conf.univ.dr., Universitatea din Craiova

² «La danse est le premier-né des arts. La musique et la poésie s'écoulent dans le temps; les arts plastiques et l'architecture modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps». (Cf. Sachs, 1938: 7)

³ Cf. Pop, Ruxăndoiu, 1978: 80.

termenilor infirmă specificul românesc inclus în unele definiții lexicografice⁴. Termenul *horă*/var. *hoară*, *hore* trimite la spațiul balcanic: în română a intrat din bg. *xopa*, cf. ngr. *Xoqos*, srb. *horo*, tc. *bora* (DER, 401); *sârbă* este împrumutat în română din sl. *srūbinŭ* (DER, 719), cf. *srbin* (DEXI, 1820). Denumirile lor sunt edificatoare pentru istoria și spațiul geografic în care își duc viața creatorii lor. Termenul *horă*, care desemnează o formă de dans întâlnită la mai multe popoare este înregistrat pentru prima dată în limba română la Dosoftei⁵. În timp, a dezvoltat o bogată frazeologie: de la elementele care particularizează un joc (*Hora socrilor*, *Hora miresei*, *Hora de mână*), până la expresiile cu tentă populară: *a intra în horă*, *a ieși la horă*, *a se găti de horă*, *a nu-i veni vremea la horă*, *a duce hora*, *a lua hora înainte*, *a întinde hora*, *a se prinde în horă*, a căror semantică exprimă mentalități fixate în coordonate spațio-temporale românești.

Cercetarea noastră se oprește asupra terminologiei dansurilor populare care, din punct de vedere lingvistic, se înscriu în categoria deonomasticelor: nume de dansuri populare care provin din toponime ori din hidronime. Demersul pune în valoare relația dintre numele proprii și numele comune, etimologia și definiția.

Toponimele se regăsesc în terminologia dansurilor populare românești prin mai multe elemente: nume de regiuni și de așezări urbane ori rurale. Prin derivare cu sufixe specifice, care indică originea, locul⁶, și prin antonomază se face trecerea la numele comune.

a. În limba română, cu sufixul *-eană* s-au creat mai multe denumiri de dansuri populare: *abruđeana* cu varianta *abruđeanca* ori *abruđul* (< *Abrud*) „dans moșesc din zona Abrudului” (MDA, 4; DEXI, 4); *ardeleana* cu varianta *ardeleanca*, *ardeleneasca* (< *Ardeal*) „numele unui vechi dans popular din Ardeal” (DEXI, 120); *novăceana* (< *Novaci*) „dans popular din zona Novaci”; *vâlceana* (< *Vâlcea*) „horă din zona Vâlcea”.

b. Cu sufixul *-eancă* (*-ean* + *-că*) au luat naștere denumiri de dansuri populare precum: *basarabeanca* (< *Basarabia*⁷) „dans popular din Basarabia”; *brașoveanca* cu varianta regională *brașoveana* (< *Brașov*⁸) „dans popular din zona Brașovului” (MDA, 1312); *brăileanca* (< *Brăila*) „dans din zona Brăilei”; *ostroveancă* (< *Ostrov*) „dans din zona Ostrov”.

c. Cu sufixul *-ană* s-au format denumiri de dansuri ca: *hațegana* (< *Hațeg*) „învârtită din zona Hațegului și apoi din alte zone ale Ardealului de sud”, *lugojana* (< *Lugoj*) „dans popular bănățean, care se joacă cu dansatori prinși în cerc”.

d. Cu sufixul *-ească* au luat naștere nume precum: *codreneasca* cu varianta *codrenescul* (< *Codru*⁹) „dans popular din ținutul Codrului” (MDA, 593) *corăbiasca* cu variantele *corăbiasa*, *corăbiereasca* (< *Corabia*) „dans popular din Moldova” (MDA, 665); *moldoveneasca*

⁴ Termenul *horă* apare definit ca „numele unui dans popular românesc, cu ritm binar și cu mișcări moderate, în care jucătorii se prind de mână sau de umeri, formând un cerc închis” (DEXI, 868); *sârba* este „dans popular românesc, cu ritm vioi, care se joacă în cerc” (DEXI, 1820).

⁵ Mitropolitul Dosoftei, *Viața și petrecerea svinților*, Iași, 1682, p. 12, apud MDA XLIV.

⁶ Cf. Iordan, 1963: 293-305.

⁷ Toponimul a luat naștere de la antroponimul *Basarab*, nume cu rezonanță în istoria românilor.

⁸ Toponimul *Brașov* are la bază un antroponim, semnificând „orașul lui Brașo.” (cf. PR,339).

⁹ Zonă situată în Maramureș.

(< *Moldova*) „dans popular în ritm vioi din Moldova”; *muntenasca* (< *Muntenia*¹⁰) „dans popular din Muntenia”; *olteneasca* (< *Oltenia*) „dans popular din Oltenia”.

Hidronimele se regăsesc în denumiri de dansuri populare ca: *jianca* (< *Jiu* + *-n* + *-că*) „dans popular răspândit în jurul Sibiului și în nordul Olteniei”; *mureșeana* (< *Mureș* + *-eană*) „dans popular din zona Mureșului și din Ardealul de centru”, *someșeana* (< *Someș* + *-eană*) „dans popular din zona Năsăudului”.

Elementele de onomastică se conservă în terminologia dansurilor populare atât în numele proprii, cât și în cele comune. În creațiile interne, bazele sunt toponime și hidronime din diferite zone ale țării. Ele se combină cu sufixe care s-au specializat în indicarea originii, a locului. Unele nume sunt suprasufixate, trecând prin mai multe stadii de derivare. Numele comune de dansuri populare selectează forma de feminin, singular, prin analogie cu termenii generici *horă*, *sârbă*, care indică ideea de grup, de dans colectiv. Numele proprii sunt particularizate prin determinări nominale sau adjectivale, care le diferențiază de alte dansuri din aceeași categorie: unele sunt legate de creatorii lor: *Ardeleana lui Luca*, *Fecioreasca lui Pătru*, altele de locul unde s-a jucat prima oară: *Ardeleana de pe Valea Almăjului*, *Ardeleana de la Rugi*, *Hațegana de pe Mureș*, *Someșeana din Sângeorș-Băi*, *Hora de la Letea Veche*, *Hora de la Dăbuleni*, *Învârtita de la Sibiu*, *Învârtita de la Cunța*, *Bătuta de la Adâncata*, *Țarina din Apuseni*, *Țarina de la Găina*, *Fecioreasca de pe Mureș*, *Fecioreasca de la Cribalma* etc.

Prin numele de dansuri populare deonomastice se lărgeste sfera de influență a onomasticii, accentuându-se specificitatea locului și a oamenilor din acel spațiu geografic. Odată cu aceasta, jocul, ca formă de artă populară mijlocește intrarea onomasticii românești în circuitul universal al culturii.

Bibliografie:

- Iordan, Iorgu, *Toponimie românească*, București, Editura Academiei Române, 1963.
Mușat, Radu, *Nume proprii, nume comune. Dicționar de antonomază*, Iași, Editura Polirom, 2006.
Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
Sachs, Curt, *Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938.

SIGLE

- DEXI = Eugenia Dima (coord.), *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*, Chișinău, Editura Arc, Editura Gunivas, 2007.
DOOM = Academia Română, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
MDA = Academia Română, *Micul dicționar academic*, București, Editura Univers Enciclopedic, I-IV, 2001-2003.
PR = *Le Robert encyclopédique des noms propres*, Paris, Le Robert, 2009.

¹⁰ Numele propriu *Muntenia* s-a format de la derivatul *muntean* + sufixul *-ia*.

DOUĂ ZÂMBETE DE IRVIN D. YALOM
-comentariu literar psihologic-
Two Smiles by Irvin D. Yalom – A Literary Psychological Comment-

Emilia ALBU¹, Alexandra SILVAS²

Abstract

In the story *Two Smiles*, the author describes the extremely difficult case of the patient Marie, a very beautiful woman, suffering from a severe mental depression and subsequently a very painful maxillofacial accident. To solve the case, Dr. Yalom trained Dr. Z., a dentist surgeon, and the hypnosis therapist consultant Mike C. Although Marie, Mike C. and Dr. Yalom were together for one hour at a hypnotherapy session, each of them lived a much different experience that was impossible to predict.

Keywords: smiles, depression, psychotherapy, hypnosis, spiritual communion

1. Introducere

Renumitul psihiatru și psihoterapeut american Irvin D. Yalom este și un foarte talentat scriitor. În povestirile sale prezintă captivant, cu un farmec deosebit, împletit cu autoritatea științifică, unele dintre cazurile adevărate, tratate de el, numele personajelor fiind bineînțeles schimbate, pentru păstrarea anonimatului.

2. Studiu de caz (povestirea „Două zâmbete”)

În povestirea “Două zâmbete”, autorul descrie cazul extrem de dificil al pacientei Marie, o femeie de o extraordinară frumusețe, spaniolă de origine, de statură înaltă, cu forme sculpturale, cu un profil îndrăzneț, fin cizelat, părul negru, lung și bogat, vârsta ei putea fi apreciată ușor la douăzeci și cinci sau treizeci de ani, dar surprinzător în realitate avea de fapt patruzeci. Emigrase din Mexico City în urmă cu optsprezece ani, soțul ei pe care îl cunoscuse când era studentă la universitate în Mexic, fusese chirurg de profesie și murise într-un accident de mașină, într-o seară, în timp ce se grăbea spre spital, unde fusese chemat de urgență.

Marie venise pentru prima dată la Dr. Yalom cu trei ani în urmă, când soțul ei era decedat de patru ani, dare ea rămânea în continuare blocată în sloiul de gheață al suferinței. Totul era împietrit la ea: expresia feței, imaginația, trupul, sexualitatea – întregul suvoi al vitalității. “Vreme îndelungată rămăsese lipsită de viață în terapie”, și în consecință sarcina psihoterapeutului era cu mult mai grea, el trebuind să înlăture inerția Mariei.

În primii patru ani de doliu, suferind de depresie, pe care reușea totuși să o camufleze, se simțea ajunsă la capătul vieții, era îngrozitor de singură, plângea în fiecare seară. În cei șapte ani de la moartea soțului ei, nu avusese absolut nici un fel de relație, nici măcar o conversație personală cu un bărbat.

¹ Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Lector univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

Marie avea o prezență semeață, care descuraja pe cei care ar fi dorit să se apropie, și cei mai mulți oameni erau intimidati și ținuti la distanță de “frumusețea ei patriciană”. Dar Dr. Yalom se simțea puternic atras de ea. Era înduioșat, dorea să o poată consola, își imagina cum ar fi să o cuprindă în brațe și să-i simtă trupul cum se dezgheață în îmbrățișarea lui. El își pusese adeseori întrebarea de unde venea tăria acelei atracții. Marie îi amintea de o mătușă de a lui, o femeie foarte frumoasă, care își pieptăna părul la fel ca ea și care jucase un rol important în fanteziile lui sexuale adolescente. Poate că aceasta era explicația, sau poate Dr. Yalom se simțea pur și simplu flatat de a fi unicul confident și protector al acelei “splendori imperiale”.

De-alungul ultimilor doi ani, pe măsură ce depresia i se atenuase, ea ajunsese totuși la concluzia că unica salvare ar fi să intre într-o nouă relație de dragoste cu cineva, dar era atât de mândră, cu o prezență atât de intimidantă, încât bărbații o considerau inabordabilă. Timp de câteva luni, Dr. Yalom tot încercase să-i insufle credința, că viața, viața adevărată, un poate fi trăită decât dacă se vede iubită de un bărbat. El a încercat și să-i lărgească orizontul, să o ajute să devină interesată și de alte lucruri, să pună preț și pe relațiile cu alte femei, dar credința ei era adânc înrădăcinată. Până la urmă Dr. Yalom a decis că această redută nu poate fi cucerită și și-a concentrat atenția pentru a o ajuta pe Marie să învețe cum să cunoască alți bărbați și să relaționeze cu ei.

Tot efortul de conlucrare, s-a poticnit brusc, când Marie, care făcea o plimbare cu o gondolă aeriană pe cablu la San Francisco, la coborâre, din cauza balansării gondolei a căzut și s-a accidentat grav. Marie s-a lovit la cap și a rămas inconștientă timp de aproape o oră. Își fracturase maxilarul, pierzându-și câțiva dinți, a suferit multiple leziuni, plus zgârieturile profunde pe față și pe gât. Apoi, când s-a trezit, cu o durere insuportabilă, s-a simțit disperat de singură. Nu avea nici un prieten apropiat, iar cele două fiice ale ei se aflau în vacanță în Europa. Când asistenta de la urgență i-a cerut numele medicului curant, Marie a îngăimat: “Sunați-l pe dr. Z.” Conform opiniei generale tacite, el era cel mai priceput și mai experimentat specialist din zonă, iar Marie simțea că sunt prea multe în joc, ca să riște să se lase pe mâna unui chirurg necunoscut, cu toate că dr. Z., pe care-l cunoștea mai demult, îi făcuse și avansuri sexuale.

„Dr. Z. și-a ținut în frâu sentimentele pe parcursul primelor intervenții chirurgicale majore (se pare că făcuse o treabă excelentă) , dar în perioada postoperatorie renunțase să se mai stăpânească ”. Convingându-se singur că Marie exagerează isteric în privința simptomelor, refuza să-i prescrie anestezice sau sedative adecvate, și o speria mereu, pomenind chipurile, întâmplător, de “complicații periculoase” sau “deformații faciale permanente ” și amenințând-o că o lasă baltă dacă nu încetează să se mai plângă atâta. Dr. Yalom a discutat cu el, și i-a spus că Marie are nevoie de analgezice, dar dr. Z. a devenit “belicos” și i-a reamintit că el știe mult mai multe decât Dr. Yalom despre durerea postoperatorie. Nu cumva, s-a interesat el, Dr. Yalom s-a plictisit să mai trateze pacienții cu vorba și voia să-și schimbe specializarea? În această situație, Dr. Yalom s-a văzut nevoit să-i prescrie Mariei sedative “pe sub mână”.

“Nenumărate și nesfârșite au fost ceasurile în care Dr. Yalom trebuia să o asculte pe Marie vătându-se cât de rău o doare și cum o persecută dr. Z. (despre care era convinsă că s-ar purta mai frumos cu ea dacă i-ar accepta avansurile sexuale, chiar și-așa suferindă,

cu gura și fața chinuite de durere!)”. Pe parcursul tratamentului dentar, Marie trăia clipe umilitoare datorită aluziilor sexuale și a unor gesturi ne la locul lor pe care le făcea dr. Z. , motiv pentru care ea îl detesta .

În accidentul suferit de Marie cu gondola, care s-a dovedit periculos de instabilă, răspunderea revenea municipalității, așa că Marie inițiasse un proces civil împotriva primăriei. Din cauza leziunilor suferite, pierzându-și slujba, Marie s-a aflat într-o situație financiară dificilă. Contând pe o despăgubire substanțială din partea primăriei (în valoare de un milion de dolari), „Marie se temea să-l antagonizeze pe dr. Z. a cărui mărturie expertă în privința gravității accidentului suferit, avea să fie esențială pentru câștigarea procesului”.

În cu totul pe alt plan, în situația Mariei, se afla câinele Elmer, un șorecar greoi, primit în urmă cu nouă ani de Marie și de fostul ei soț Charles. Deși era practic câinele lui Charles și deși Marie avea o adevărată aversiune față de rasa canină, treptat ajunsese să se atașeze mult de Elmer, care de ani de zile dormea cu ea în pat. Câinele Elmer îmbătrânise, devenise năzuos și ros de artrită, iar după moartea lui Charles îi solicitase atât de mult atenția lui Marie, încât se prea poate să-i fi făcut un serviciu – „găsitul a ceva de făcut”, fiind adeseori o adevărată binecuvântare pentru cei ce au pierdut o ființă dragă, reușind să-i distragă într-o primă fază a doliului psihic.

După aproximativ un an de psihoterapie, Marie a scăpat de depresie și își concentrează atenția asupra încercărilor de a-și reface viața. Ea avea convingerea că fericirea nu poate fi atinsă decât prin găsirea unui partener de cuplu. Orice altceva nu reprezenta decât un preludiu; alte tipuri de prietenii, alte genuri de experiențe rămâneau simple modalități de a-și omorî timpul, până ce viața ei va reîncepe alături de un alt bărbat.

„Elmer însă s-a ridicat amenințător, ca o insurmontabilă barieră între Marie și noua ei viață. Ea era hotărâtă să-și găsească un bărbat; dar lui Elmer i se părea, se vede treaba, că nu mai e nevoie și de alt mascul în casa lui! Lătra lugubru la orice persoană străină și sărea să muște, mai ales dacă erau bărbați. A dat într-o incontinență perversă: când era scos la plimbare afară, nu voia să urineze, ci aștepta până ce intra înapoi în casă și se ușura bucuros pe covorul din sufragerie”. Izul urinei de câine pătrunsese în toată casa. Oricât ar fi aerisit Marie, oricât ar fi spălat cu șampon, oricât ar fi dat cu dezodorizante sau parfum, nimic nu reușea să rezolve problema. Ne mai putând să invite pe cineva la ea acasă, treptat își pierduse speranța de a mai avea o viață socială adevărată. Părea o problemă fără ieșire. Fiițele Mariei, prietenii ei, medicul veterinar, „din culise” Dr. Yalom, toată lumea o zorea să-l lase pe Elmer să se ducă în pace. În cele din urmă Marie a fost de acord. A dat semnalul condamnării finale, și într-o dimineață mohorâtă, l-a dus pe Elmer la ultima lui vizită la cabinetul veterinarului.

Dar cu toată această măsură luată și cu psihoterapia aplicată în continuare de Dr. Yalom, exista o anume rigiditate în relația pacient-psihoterapeut și o anume răceală între ei, aspecte pe care Dr. Yalom nu fusese în nici un chip în stare să le schimbe.

De câteva săptămâni, Dr. Yalom încerca să o convingă pe Marie să se lase consultată de un hipnoterapeut. A consimțit în final, cu condiția ca Dr. Yalom să fie prezent pe toată durata ședinței. Hipnoterapeutul era consultantul Mike C., coleg mai tânăr și prieten cu Dr. Yalom. Spre surprinderea doctorului Yalom, ședința de hipnoză a

decurs cât se poate de bine. „Marie era un subiect bun și Mike i-a făcut cu mare dibăcie inducția, arătându-i cum să se transpună într-o stare de transă hipnotică”. Apoi s-a ocupat de durerea ei, folosind o tehnică anestezică: i-a sugerat să-și imagineze că se află în scaunul dentistului, care îi face o injecție cu novocaină, sugestie care a dat roade în conștiința Mariei. Pe urmă Mike i-a sugerat Mariei, că ar trebui să afle mai multe despre durerea ei, în mod ideal, punând întrebări potrivite și discutând în detaliu durerea cu chirurgul stomatolog. El era cel care știa cel mai mult despre ceea ce se petrecea cu fața și gura ei. „Afirmatia lui Mike a fost perfect lucidă și făcută exact pe tonul adecvat: o combinație între profesionalism și paternalism. El și Marie s-au privit intens în ochi pentru un moment, după care ea a zâmbit și a dat din cap. El a înțeles că ea recepționase și înregistrase mesajul”. Mike, încântat de reacția Mariei, pe care o știa o mare fumatoare, în cadrul consultației cu aceasta, a pus accentul pe dorința Mariei de a trăi conștientizându-i influența nocivă a țigărilor pentru organism.

Ca să-și susțină ideea, Mike i-a sugerat:

- „Gândește-te la câinele tău, sau dacă nu ai câine, imaginează-ți că ai avea unul pe care îl iubești enorm. Acum, imaginează-ți niște conserve cu mâncare pentru câini pe care e lipită eticheta „otravă”. Nu-i așa că nu ți-ai hrăni câinele cu mâncare otrăvită? Din nou, Marie și Mike s-au privit în ochi și din nou Marie a zâmbit și a dat din cap. Deși Mike știa că pacienta lui prinsese ideea, a insistat totuși să pună punctul pe i:
- Și - atunci de ce să nu te porți cu organismul tău așa cum te-ai purta și cu câinele?”

Prin crearea unei comunicări afective cu pacienta sa, Mike a realizat o consultație eficientă, Marie fiind încântată de ședința lor de hipnoterapie.

După aceea, Dr. Yalom a reflectat la ședința de terapie la care participaseră toți trei, și a tras concluziile care se impuneau în mod firesc, pentru fiecare în parte:

Dr. Yalom consideră o ironie faptul că specialistul în hipnoză, mult mai tânăr, obținuse de la el exact ceea ce el însuși își dorise de la Mike C., opinia profesională favorabilă. Doctorului Yalom îi plăcea de Marie ca femeie și ar fi vrut ca cele **două zâmbete** să fi fost provocate de el și nu de Mike C. ;

Consultantul Mike C. a fost convins că cele două zâmbete ale Mariei s-au datorat inspirației lui de a-i recomanda ei o discuție cu dr. Z., renumitul chirurg stomatolog și de a-i sugera mănecarea otrăvită pentru „foarte iubitul” câine al ei;

Marie a zâmbit prima dată fiindcă ea nu îl putea suferi pe dr. Z., care îi făcea avansuri sexuale, deocheate. A doua oară a zâmbit, fiindcă câinele, îmbătrânind, devenise insuportabil în comportament, și ea l-ar fi otrăvit bucuroasă, ceea ce a și făcut medicul veterinar, la care ea a dus ulterior câinele;

3. Concluzii

Ora de consultație a Mariei este o mărturie care certifică limitele puterii omenești de cunoaștere. Deși Marie, Mike și Dr. Yalom au fost împreună timp de o oră, fiecare dintre ei a trăit o experiență mult diferită de a celorlalți doi și imposibil de prevăzut. Acea oră a fost un triptic în funcție de perspectiva, nuanțele și preocupările creatorului său.

Fața Mariei s-a vindecat în trei luni, hipnoza a ajutat-o mult contra durerii iar starea psihică s-a ameliorat foarte mult.

„În final Marie s-a măritat cu un bărbat drăguț și cumsecade, cu câțiva ani buni mai bătrân decât ea. Dar n-a mai fumat niciodată!”

Bibliografie:

Abric, J.C., (2002), Psihologia comunicării, teorii și metode, Ed. Polirom, Iași

Mucchielli, A., (2002), Artă de a influența, Ed. Polirom, Iași

Pânișoară, I.O., (2006), Comunicarea eficientă, Ediția a- III-a, revăzută și adăugită, Ed. Polirom, Iași

Yalom, I.D., (1995), Plânsul lui Nietzsche, Ed. Humanitas, București

Yalom, I., D., (2008), Călăul dragostei și alte povești de psihoterapie, Ed. Trei, București

**DOMENIUL RELAȚIILOR PUBLICE.
DEFINIȚII ALTERNATIVE ȘI COMPLEMENTARE.**
The Public Relations Domain. Alternative and Complementary Definitions

Eugeniu NISTOR¹

Abstract

The attempt to define the field and determine the specific configuration of public relations, of their sphere of action, has brought together, during time, specialized professional associations (*The First World Assembly of Public Relations Associations, Public Relations Society of America, Canadian Public Relations Society, Institute of Public Relations, from England, etc.*) but also a number of sociologists, political scientists, philosophers (like Jurgen Habermas), teachers and life-long practitioners of this profession, mainly from the USA (Edward L. Bernays, Rex F. Harlow, Joye C. Gordon etc.) and, in the last years, from Romania (George David, Cristina Coman, Remus Pricopie) – so that, initially, a sort of mega-definition came up. It was in 1997 that, by a synthesizing operation based on Herbert Blumer's theory of the symbolic interactionism, American theoretician Joye C. Gordon proposed, focusing on comprehension, an unequivocal definition: “*Public relations represent the active participation in the social construction of meanings*” which would also generate later critics and disputes.

Keywords: Public relations, sociology, interactionism, political science, definition

1. Delimitarea domeniului

Dezbaterile actuale asupra conținutului și evoluției relațiilor publice nu pot ignora un adevăr de necontestat: ele există de când există Omenirea! Oricât de mică sau de mare s-a configurat, într-un spațiu geografic anume, o colectivitate umană organizată ca atare, în orice moment istoric al ei, între membrii acesteia au existat relații publice, adică relații la „vedere”. Dar o definire a relațiilor publice e greu de realizat fără o delimitare clară a sferei lor de acțiune socială. Avem, așadar, o sferă de acțiune și o sumă de indivizi care interacționează continuu, deoarece preocuparea lor esențială este viața, în ansamblul ei, cu limitele, compromisurile și subtilitățile sociale pe care aceasta le presupune, între care și o condiție principală: *acceptarea trecerii de la simpla viețuire la (mai complexa) conviețuire*, adică la forme de organizare instituționalizate. Căci numai în societatea modernă se creează un spațiu public orientat către un dialog rațional între toți cetățenii și care și înțeleg deciziile politice, luate tot ca urmare a acestor dialogări. Așadar, conform concepției filosofului Jürgen Habermas (n. 1929, reprezentat al Școlii de la Frankfurt, a neokantienilor), formulată în lucrarea *Transformarea structurală a spațiului public*, „abia printr-o dezvoltare modernă a democrației devine obligatorie o înțelegere a spațiului public, care este doar prefigurată în idealul polisului grec.”¹

O definiție a relațiilor publice, care ni se pare corectă, între multe altele marcate de ambiguitate, îi aparține profesorului George David: „Relațiile publice sunt o componentă intrinsecă a procesului general de comunicare interumană. Ele se referă atât la organizații,

¹ Lector univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

în sensul cel mai larg al acestui termen, cât și la indivizi, în măsura în care aceștia acționează ca persoane publice sau ca reprezentanți ai unor organizații.”²

În schimb, o altă cercetătoare autohtonă a fenomenului, Cristina Coman, lărgeste și mai mult cercul ambiguității, sintetizând tipologia definițiilor fie pe baza activităților exercitate, fie pe baza efectelor acestora, accentuând apoi rolul termenilor de referință (organizațiile, publicul, funcția managerială, comunicarea), acțiunea lor ca proces, principiile și valorile pe care le reprezintă, și abia după 40 de pagini se încumetă la un set de concluzii, dar nu riscă o definiție ci doar schițează unele „elemente comune”, dintre care consemnăm: „relațiile publice sunt o funcție a conducerii organizației (...)”, „misiunea specialiștilor în relațiile publice este de a concepe și implementa programe referitoare la momentul și formele în care trebuie desfășurate acțiunile de comunicare (...)”, „relațiile publice sunt o activitate planificată (...)” și „nu pot fi eficiente fără apelul la cercetarea publicului și la teoriile și metodele din științele sociale (...)”, „se bazează pe comunicarea bilaterală (...)” și „implică o responsabilitate socială.”³

Greutățile întâmpinate în definirea domeniului sunt invocate și de alți specialiști români, între care și de autorii volumului *Relațiile publice. Eficiență prin comunicare*, aceștia subliniind trei mai dificultăți: 1. „relațiile publice ca proces de influențare socială”, care în practică interferează, de multe ori fără de voie, cu publicitatea comercială, marketingul, propaganda și alte activități, ducând la „contextualizare procesuală”;⁴ 2. „tendința scufundării acestora în „oceanul proceselor de comunicare umană”, adică al asocierii lor la practica istorică a relațiilor interumane, din antichitate până în zilele noastre, fără a fi înțeleasă nuanța de modernitate a acestora și de afirmare a lor „doar odată cu articularea explicită a publicurilor și a organizațiilor publice, odată cu transformarea individului în cetățean”, tendință care duce la un alt handicap – „contextualizarea istorică.”;⁵ 3. „particularitățile locale ale declanșării și ale practicării”, care reduc totul la tehnologia de comunicare și la „cosmetizarea” imaginii organizațiilor, în loc să facă posibilă adoptarea strategiilor de comunicare, care generează impresii credibile doar pe terenul performanțelor – această înțelegere greșită având și un nume: „contextualizarea autohtonă.”⁶

De altminteri, persistă ideea, uneori formulată explicit, că domeniul relațiilor publice este o descoperire exclusivă a mediului de afaceri american, fiind înregistrată ca atare în catalogul invențiilor de dincolo de Oceanul Atlantic. Această pretenție este întreținută parcă cu prea mare obediență de către inteligența românească a domeniului, care se raportează în lucrările elaborate aproape exclusiv la bibliografia americană, deși nici aceasta nu-și poate trasa „începuturile” mai departe de primele decenii ale secolului XX. Căci, sub aspect bibliografic, prima expunere coerentă care încearcă să surprindă în conținutul ei esența profesiei de consilier în relații publice îi aparține lui Edward L. Bernays, în lucrarea *Cristalizarea opiniei publice* (din 1923), care o asociază celei de superavocat, arătând că rolul acesteia este decisivă în îmbunătățirea și pregătirea mediului social aferent și în vederea rezolvării diverselor situații dificile, explicând aceasta într-o frază memorabilă: „Când Napoleon a spus: Împrejurări? Eu creez împrejurările! A caracterizat cu mare acuratețe spiritul muncii consilierului în relații publice.”⁷ Apoi, autorul american explică situația dificilă a profesionistului în relații publice care, adesea, pledează pentru o cauză nouă și, uneori, nepopulară, misiunea lui izbindu-se ca de un zid

de psihologia de masă și de intoleranța cadrului social asupra căruia își îndreaptă demersurile, cel mai greu lucru fiind influențarea și modificarea opiniei publice: „Oamenii și mișcările ale căror interese vor fi afectate de atitudinea publicului depun eforturi pentru a fi reprezentați în sala de judecată a opiniei publice de către cei mai competenți avocați pe care îi poate obține. Meseria de consilier în relații publice se aseamănă cu cea de avocat – ea presupune sfătuirea clientului și reprezentarea lui în litigii.”⁸ Ca avocat pledant în fața unei numeroase audiențe din spațiul public, consilierul în relații publice „acționează, astfel, atât ca interpret al publicului pentru client, cât și ca interpret al clientului pentru public.”⁹ Dar, dincolo de rolul de avocat, el „este, înainte de toate, un cercetător. Domeniul lui de studiu este modul în care gândește publicul. Manualele sale sunt faptele de viață: articolele publicate în ziare și reviste, reclamele inserate în publicații sau afișate pe străzi, pe căile ferate sau autostrăzi, discursurile parlamentare, predicile din anvon, anecdotele din fumoare, bârfele de pe Wall Street...”¹⁰ Specialiști de necontestat ai domeniului au remarcat impactul înregistrat de cartea lui Edward L. Bernays, acesta având meritul de a fi pus „coordonatele relațiilor publice ale secolului XX”, indicând, totodată, și instrumentele de lucru „cu ajutorul cărora relațiile publice au început să se detașeze de propagandă și publicitate și, alături de alte lucrări de referință ale vremii, a contribuit la conștientizarea importanței opiniei publice, respectiv a publicurilor unei organizații, în procesul de administrare a problemelor cu relevanță publică, introducând un nou mod de gândire.”¹¹

După apariția volumului lui Edward L. Bernays, *Cristalizarea opiniei publice*, intervalul american interbelic a fost unul foarte efervescent sub aspectul încercărilor de definire și delimitare a relațiilor publice, rolul lor fiind precizat, în general, în verbe de acțiune, precum: „a asigura consensul social și politic”, „de formare a opiniei publice”, „de bună înțelegere”, „de a motiva”, „de a persuadea”, „de a clarifica” etc. Apoi, în deceniile următoare, s-a încercat configurarea precisă a rolului consilierului în relații publice într-un limbaj mai „tehnic”, ca: „lubrifiant”, „pilot”, „catalizator”, „interpret” ș.a.

Cert este că în anul 1975, profesorul Rex F. Harlow (atunci în vârstă de 83 de ani, cu o practică în domeniu de 63 de ani, din care 36 de ani consacrați activității didactice și de cercetare), a identificat 472 de definiții, care au fost, ulterior colectării, clasificate și analizate, în funcție de proveniență și de conținut, în vederea structurării compoziției lor ideatice într-o singură definiție. Apoi, după conceperea unei definiții-proiect, împreună cu întreaga documentație, le-a publicat într-un volum, iar acesta a fost expediat celor 80 de specialiști în domeniu, selectați din întreaga lume, pentru a-l studia și a-și formula propriile păreri și opinii; dintre „consultanți” au răspuns 65, adoptându-se un nou text al definiției, publicat în 1976, în paginile revistei americane de profil, *Public Relations Review*, conținutul acestuia fiind: „Relațiile publice reprezintă funcția managerială distinctă care ajută la stabilirea și menținerea unor limite reciproce de comunicare, la acceptarea reciprocă și la cooperarea dintre o organizație și publicul ei; ele implică managementul problemelor, ajutându-i pe manageri să fie informați asupra opiniei publice și să răspundă cererilor opiniei publice; ele definesc și accentuează obligațiile managerilor de a anticipa tendințele mediului; ele folosesc ca principale instrumente de lucru cercetarea și comunicarea bazate pe principii etice.”¹²

Preocupat să asigure relațiilor publice un statut de disciplină distinctă, Rex Harow publică în același număr de revistă, din 1976, în continuarea articolului său, „Building a Public Relations Definition”, ceea ce a precizat el că ar fi „o definiție descriptivă”, unde prezintă, în mai multe puncte, principiile de bază ale profesiei, mai greu de rezumat, motiv pentru care le reproducem întocmai: „**1. Relațiile publice reprezintă un corp specific de cunoștințe, deprinderi și metode. 2. Ele reprezintă acea funcție a managementului care se ocupă de relațiile dintre una sau mai multe organizații sau segmente de public, la nivel național sau internațional, având ca rezultat relațiile specifice dorite sau folosite de aceste organizații sau segmente de public. 3. Activitatea de relații publice este desfășurată de către practicieni care deservește numeroase tipuri de public și organizații din domeniul afacerilor, administrației, finanțelor, educației, științei, comerțului, organizații profesionale, grupuri de interese, minorități rasiale și sexuale, clienți, acționari, angajați, furnizori, lideri de opinie, grupuri culturale etc. 4. Practicianul în relații publice, urmărind să servească interesul public, este conștient de influența opiniei publice asupra procesului de luare a deciziilor, activitatea sa de consiliere și comunicare desfășurându-se astfel: **a.** asigură o comunicare bidirecțională între organizație și public; **b.** încearcă să înfățișeze nu doar prezentul organizației, ci și trecutul, respectiv viitorul ei, transpunând totul în termeni înțeleși de public; pe de altă parte, transpune opinia publică în termenii înțeleși de membrii organizației; **c.** studiază nevoile de relaționare ale organizației, precum și atitudinea segmentelor de public față de aceasta, recomandă o politică și un program de acțiune adecvate și, în final, evaluează eficacitatea acestora; **d.** caută să clădească și să mențină o imagine pozitivă a organizației, stabilind schimburi de informații între organizație și segmentele sale de public din zona socialului, politicului, economicului și a altor forțe importante din societate, având ca linie directoare feed-back-ul publicului; **e.** sugerează modificarea comportamentului organizațional în funcție de responsabilitățile și nevoile sociale, politice și economice create de evoluția standardelor și atitudinilor umane, identificate în urma cercetărilor; **f.** încearcă să anticipeze și să corecteze impresiile greșite și reacționează în mod adecvat la criticile aduse organizației; **g.** veghează la menținerea unor relații stabile cu structurile guvernamentale și informează conducerea despre reglementările și legislația care afectează organizația, făcând, de asemenea, sugestii privind aplicarea optimă a acestor acte normative; **h.** desfășoară studii privind atitudinea publicului, mai ales asupra segmentelor importante pentru organizație, și informează conducerea cu privire la rezultatele obținute; **i.** încearcă să sprijine organizația în a dovedi, pe lângă responsabilitatea profitului, și un acut simț al responsabilității sociale; **j.** îi ajută pe membrii organizației în crearea unor discursuri clare și directe pentru întâlnirile publice în care se prezintă detalii despre organizație și puncte de vedere ale acesteia; **k.** sprijină conducerea în înțelegerea corectă a tendințelor și în aplicarea constructivă a unei gândiri în termenii schimbării; **l.** folosește ca instrumente principale cercetarea opiniei publice și alte forme de cercetare, principiile, metodele și rezultatele studiilor din aria științelor sociale, prezentări vizuale, scrise și verbale din mass media; **m.** activează ca parte componentă a conducerii, fie ca membru intern al organizației, fie ca parte externă, în calitate de consilier sau consultant profesionist.”¹³**

Influența studiului lui Harlow și a ideilor condensate în megadefiniția din anul 1976 a fost enormă asupra tuturor încercărilor teoretice ulterioare, chiar și asupra celor formulate de către organizațiile profesionale. Astfel, în 1978, la Ciudad de Mexico, la prima reuniune mondială a profesioniștilor în relații publice – *The First World Assembly of Public Relations Associations* –, participanții au pornit discuțiile pe baza articolului profesorului

american, ajungându-se la modificări importante, printre care și excluderea din definiție a ideii privind participarea reprezentanților domeniului la conducerea organizației, ca funcție distinctă a managementului, aceasta suferind îmbunătățiri, sub acest aspect, semnificative: „Practica relațiilor publice este arta și știința socială a analizării unor tendințe, a anticipării consecințelor, a consilierii liderilor organizației și a implementării programelor de acțiune planificate care vor servi atât interesele organizației, cât și acelea ale publicului.”¹⁴

2. Aspecte legate de conținutul și sfera de acțiune a relațiilor publice

Experiența practică în domeniul relațiilor publice a dus la modificarea definiției exprimate la Ciudad de Mexico, accentuându-se importanța acestora pe linia managementului, lucru consemnat de către International Public Relations Association, într-un număr al revistei *PR News*, în care, între altele se specifică: „Relațiile publice sunt funcția managerială care evaluează atitudinea publicurilor, identifică politicile și procedurile unui individ sau ale unei organizații față de interesul public, elaborează și execută un program pentru a dobândi înțelegerea și acceptarea publicului.”¹⁵

Între definițiile complementare nu poate fi ignorată cea propusă de Institute of Public Relations (IPR) din Anglia, care subliniază consistența unui cuvânt-cheie în cadrul domeniului – *reputația* – în jurul căruia gravitează întregul sistem de relații publice: „Relațiile publice înseamnă reputație, respectiv rezultatul a ceea ce facem, a ceea ce spunem și a ceea ce spun alții despre noi. Practica relațiilor publice este disciplina care caută să obțină reputație cu scopul de a câștiga înțelegere și sprijin și de a influența opinia și comportamentul publicului.”¹⁶ Coordonarea comunicării publice și asigurarea reputației constituie atributul specific al profesiei în cadrul Canadian Public Relations Society (CPRS). Problema definirii și stabilirii definitive a limitelor domeniului a fost tranșată la adunarea generală a „Public Relations Society of America care, la 6 noiembrie 1982, a adoptat o Declarație oficială, din care spicuim următoarele prevederi: *„Relațiile publice sprijină procesul decizional și funcționarea mult mai eficientă a societății noastre complexe și pluraliste, contribuind la înțelegerea reciprocă în rândul grupurilor și instituțiilor. Relațiile publice servesc la armonizarea politicilor din domeniul public cu cele din domeniul privat. Relațiile publice sprijină o varietate largă de instituții, precum cele din domeniul afacerilor și comerțului, agenții guvernamentale, asociații de voluntari, fundații, spitale, școli, colegii și instituții religioase. Pentru a-și atinge obiectivele, aceste instituții trebuie să-și dezvolte un sistem eficient de relații cu numeroase și diverse segmente de public (angajați, membri, clienți, comunități locale, acționari), cu alte instituții și cu societatea în ansamblu. Conducerile instituțiilor trebuie să înțeleagă atitudinile și valorile segmentelor lor de public pentru a-și atinge obiectivele instituționale. Obiectivele, la rândul lor, sunt modelate de mediul extern. Practicianul PR acționează în calitate de consilier al conducerii, dar și ca mediator, sprijinind convertirea scopurilor private în politici și acțiuni motivate, acceptate public.*

Ca funcție a managementului, relațiile publice circumscriu următoarele: **1.** Anticiparea, analizarea și interpretarea opiniei publice, a atitudinilor și elementelor care pot avea un impact, pozitiv sau negativ, asupra operațiunilor și planurilor organizației. **2.** Consilierea conducerii, la toate nivelurile, cu privire la politica decizională, cursul evenimentelor și comunicare, luând în considerare efectul lor public și responsabilitățile sociale și cetățenești ale organizației. **3.** Cercetarea, coordonarea și evaluarea continuă

prin programe de acțiune și comunicare pentru a obține informarea și sprijinul publicului, elemente necesare atingerii cu succes a obiectivelor organizației. Aceste programe pot include tehnici financiare și de marketing, colectare de fonduri, relații guvernamentale, cu comunitatea și/sau cu angajații, precum și alte tipuri de programe. 4. Planificarea și implementarea eforturilor organizaționale de a influența sau modifica politicile publice. 5. Stabilirea obiectivelor, planificarea, bugetarea, recrutarea și formarea staff-ului, dezvoltarea unor spații de activitate – pe scurt, administrarea resurselor necesare realizării celor de mai sus. 6. Printre cunoștințele necesare în practica profesională a relațiilor publice se numără: arta comunicării, psihologia, psihologia socială, sociologia, științele politice, economia, precum și principiile managementului și eticii. Cunoștințe și abilități tehnice specifice sunt necesare pentru: studiul opiniei publice, analiza problemelor legate de public, relațiile cu presa, vânzarea prin poștă, reclamă, publicații, producții video, evenimente deosebite, discursuri și prezentări. În sprijinul deținirii și implementării politicilor, practicianul în relații publice folosește o varietate de abilități de comunicare profesională și are un rol integrator, atât în interiorul organizației, cât și între organizație și mediul exterior.”¹⁷

Există și o definiție alternativă a relațiilor publice, formulată de către cercetătorul american Joye C. Gordon, în 1997, și pusă sub incidența teoriei interacționismului simbolic. Acesta, după ce supune unei analize riguroase opt lucrări de referință apărute anterior (aparținând unor diverși autori, ca: Grunig și Hunt – în 1984, Cutlip et. al. – în 1994, Baskin et al. – în 1997, Crabe și Vibbet – în 1986, Simon – în 1984, Wilcox et. al. – în 1995, Newscom et. al. – în 1996), folosindu-se de ideile afirmate în Școala de comunicare de la Chicago, mai precis de articolul lui Herbert Blumer, „Symbolic Interaction” (1979), sintetizează și evidențiază elementele de fond ale domeniului, reduse la trei: managementul, organizația, publicul, contând și relațiile de interdependență dintre aceste elemente: „1. relațiile publice ca parte a managementului sau nu și 2. -organizația în interacțiune echilibrată (simetrică) sau neechilibrată (asimetrică) cu publicurile.”¹⁸

Considerațiile lui Gordon, referitor la conceptele exprimate anterior, pun problema unor puternice influențe marxiste „lucrurile fiind privite cu precădere pe verticală, respectiv în termeni de conducători (coaliția dominantă) și conduși, persuadatori și persuadați etc.”¹⁹ Apoi, acesta propune o viziune diferită asupra cadrului analizat, o viziune inspirată de modul în care se constituie semnificațiile sociale cu ajutorul simbolurilor, sub imboldul dinamicii colective, căci activitatea societății umane este „o activitate neîntreruptă, în care participanții urmează diverse direcții de acțiune din multitudinea de situații pe care le întâlnesc. Ei sunt prinși într-un vast proces de interacțiune, în care trebuie să facă în așa fel încât acțiunile lor să se potrivească unele cu altele. Acest proces constă în a le indica celorlalți ce se așteaptă de la ei și în a interpreta indicațiile celorlalți. Oamenii locuiesc într-o lume a obiectelor și pentru a se orienta și a acționa se folosesc de semnificația acestor obiecte. Aceste obiecte, inclusiv indivizii, văzuți ca obiecte, se formează, se dezvoltă, slăbesc se estompează sau sunt transformate de interacțiunea cu celelalte obiecte. Acest proces general trebuie, bineînțeles, văzut prin prisma caracterului diferențiat pe care îl posedă în mod inerent, în virtutea faptului că oamenii se adună în diverse grupuri, fac parte din diverse asociații, trăiesc în lumi diferite și se conduc după semnificații diferite.”²⁰

Așadar, esența relațiilor publice poate căpăta o nouă relație teoretică, tocmai uzând de această cernere a datelor cunoscute prin „filtrele” interacționismului simbolic, în final rezultând că ele ar fi, într-o exprimare comprehensivă, chiar „participarea activă la construirea socială a semnificațiilor.”²¹ Blumer însuși, avansând conceptul

interacționismului simbolic, se referă la cele trei premiere rezultate din cercetarea modului în care actorii sociali înțeleg simbolurile, determinate chiar de acțiunile lor interactive: „Prima premieră este că oamenii acționează față de lucruri pe baza semnificațiilor pe care le au pentru ei aceste lucruri... A doua este că semnificația acestor lucruri derivă și se naște din interacțiunea socială a unui individ cu ceilalți actori. A treia este că aceste semnificații sunt utilizate și modificate printr-un proces de interpretare efectuat de un individ în raportul său cu lucrurile pe care le întâlnește.”²²

Pornind de la ideile lui Blumer, deosebit de fecunde sub aspectul atribuirii de semnificații și interpretări, Gordon propune o nouă definiție: „*Relațiile publice sunt participarea activă la construirea socială a semnificațiilor.*”²³ Asumându-și responsabilitatea oricăror critici viitoare pentru definiția sa comprehensivă, Gordon este conștient că prin aceasta spulberă viziunea anterioară a verticalității și orizontalității relațiilor publice, toți indivizii participanți la viața publică dobândind conținuturi noi, fiecare participant influențând și persuadând și, totodată, suferind influențe și persuasiunii. Mutații și modificări teoretice intervin și în abordările etice ale persuasiunii, care nu mai este situată în zona „neagră” a relațiilor publice, fiind „văzută ca un fenomen natural și continuu de interacțiune socială atâta timp cât ea se produce la vedere și ca urmare a unor dezbateri publice eficiente. În schimb, sunt considerate neetice pedicile în fața acestui curs firesc al ideilor și al atribuirii de semnificații.”²⁴ Criticată de către contemporani, între care și de Hutton, în 1999, pentru „harta” mult prea lărgită în care circumscrie sistemul relațiilor publice, teoria lui Gordon „păcătuiește” mai ales prin lipsa diferențierilor cuvenite între relațiile publice propriu-zise și „formele” derivate de manifestare bazate pe procese persuasive, cum sunt: publicitatea, marketingul, propaganda, jurnalismul și artele vizuale. Unii specialiști declară chiar că sub cupola teoriei lui Gordon „se poate așeza comod și sociologia, psihologia, studiile culturale sau multe alte domenii, toate activând în spațiul construirii sociale a semnificației.”²⁵

Note și bibliografie:

1. Anton Hügli, Poul Lübcke – coordonatori, *Filosofia în secolul XX, vol. I, Fenomenologia, Hermeneutica, Filosofia existenței, Teoria critică*, trad. de Gheorghe Pascu, Andrei Apostol, Cristian Lupu, Ed. All Educational, Buc., 2003, p. 333
2. George David, *Relațiile publice – Garanția succesului*, Ed. Oscar Print, Buc., 2003, p. 8.
3. Cristina Coman, *Relațiile publice. Principii și strategii*, Ed. Polirom, Iași, 2006, pp. 40-41
4. Dumitru Iacob, Diana-Maria Cismaru, Remus Pricopie, *Relațiile publice. Eficiență prin comunicare*, Ed. Comunicare.ro, Buc, 2005, p. 12
5. Ibidem, p. 13
6. Ibidem
7. Edward L. Bernays, *Cristalizarea opiniei publice*, trad. de Florin Paraschiv, cuvânt înainte de Florin Dumitrescu, studiu introductiv de Remus Pricopie, Ed. Comunicare. ro, București, 2003, p. 67
8. Ibidem, p. 67
9. Ibidem, p. 71

10. Ibidem, p. 68
11. Remus Pricopie, *Relațiile publice: evoluții și perspective*, Ed. Comunicare. ro, București, 2009, p. 9
12. Ibidem, p.10
13. Ibidem, pp. 11-12
14. Ibidem, p. 14
15. Ibidem
16. Ibidem, pp. 14-15
17. Ibidem
18. Ibidem, p. 21
19. Ibidem
20. Ibidem, pp. 21-22
21. Ibidem, p. 22
22. H. Blumer, *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*, apud Vasile Tran, Irina Stângiucelu, *Teoria comunicării*, Ed. Comunicare.ro, București, 2003, p. 54
23. Remus Pricopie, *Relațiile publice: evoluții și perspective*, Ed. Comunicare. Ro, București, 2009, p. 22
24. Ibidem
25. Ibidem, p. 23

ÎNTREBĂRI NEREUȘITE SAU CUM POȚI RATA UN INTERVIU?

Unsuccessful Questions or How One Can Fail an Interview

Carmen NEAMȚU¹

Abstract

The paper presents some advice and rules of a good interview, taking into consideration the gathering and editing of the final article. A good interview cultivates the right dosage between discretion and challenge as shown in the examples of the analysis.

Keywords: interview, questions, article, challenge, analysis.

Întrebările nereușite nu-l ocolesc nici pe ziaristul începător, care învață din mers tehnicile interviuării, nici pe jurnalistul cu experiență, care poate cădea în banal, sclav al obișnuințelor sale de-a lungul anilor. Întrebările proaste sunt cele care jignesc invitatul, dar și cele care izvorăsc dintr-o nedocumentare a jurnalistului, cum ar fi: „*Domnule XY, vă rog să ne spuneți două-trei cuvinte despre dumneavoastră*” sau „*Ce mai faceți?*”, „*Cum o mai duceți?*” Nevrând să fie mai prejos decât invitații lor, jurnaliștii afișează „un aer de exegeți ad-hoc, dornici să pronunțe fraze memorabile, iar nu să pună în valoare știința de carte ori inteligența invitaților”¹. În acest sens, iată un exemplu de întrebare adresată de George Arion scriitorului C-tin Țoiu: „*V-ați născut în 1923, m-am născut în 1946. Ce ați făcut până când am devenit colegi de planetă, domnule C-tin Țoiu? Cum v-a înrăurit familia? Dar contextul istoric? V-a fost limpede drumul pe care doriți să mergeți? Ați avut modele? Ați determinat ceva, cineva, destinul în mod hotărâtor? Ați avut o existență lineară? Ați cunoscut rupturi? Tânărul care ați fost l-ar privi cu simpatie pe cel care sunteți astăzi? Cel care sunteți astăzi l-ar judeca pe tânărul care ați fost?*” (George Arion, **O istorie a societății românești contemporane în interviuri**, Ed. „Premiile Flacăra”, București, 2005, p.538). Toate aceste întrebări în lanț puteau foarte bine să fie puse pe rând, toate la timpul lor. Simpla lor cumulare nu face decât să-l deruteze pe invitat, care nu mai știe la ce să răspundă. Iar cititorul pierde șirul curiozităților, fiind bombardat de întrebări greu de urmărit, care nu curg firesc, din răspunsul interviuatului.

Interviewatorul orgolios comentator

O altă tendință în interviu este aceea a jurnalistului care nu suportă să pună doar întrebările, el își dorește să comenteze, să-și exprime opiniile orgolios, uitând că interlocutorul său este „vedeta” de la care publicul așteaptă răspunsuri. Ziaristul cade deseori în capcana frazelor arborescente, cu multe subordonate, făcând din interviu un exercițiu dificil de urmărit. Din rețeta interviului nu lipsesc clișeele în detrimentul originalului în exprimare („*Domnule X, se vede cu ochiul liber că ...*”; „*E clar ca lumina zilei*”

¹ Conf.univ.dr., Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad, Facultatea de Științe Umaniste și Sociale

că...”; „*Neuitatele șlagăre vii ale dvs. le-ați adunat acum într-un album spre aducere aminte pentru tânăra generație. De ce sunteți oare așa emoționată?*”).

Această tendință a jurnalistului-orgolios comentator se întâlnește și în revistele de cultură, unde se pleacă des de la ideea că intervievatorul nu poate fi mai prejos decât invitatul său. De aceea, nu de puține ori, întrebările foarte lungi vin/vor să dovedească competența interviuatului. Iată o întrebare apărută în revista arădeană „Arca“, lungă de o pagină, format A5! „Despre vocația studiilor patristice și reperele formării teologice“, interviu semnat de Mihail Neamțu. La răspunsul interlocutorului care observă cum sute de tineri s-au călugărit, iar alții au devenit misionari și mărturisitori ai Ortodoxiei în viața cetății, urmează întrebarea a doua a dialogului, de la pagina 38: „Alții însă au rămas pe aceleași cărări ale confuziei. Îndrăznesc să fac o digresiune. Tot acest fenomen face parte dintr-un proces oarecum predictibil de redescoperire a credinței în modernitate. Orice neofit trebuia să străpungă mai multe straturi de opacitate pe parcursul unei căutări spirituale – ara mai întâi bezna produsă de absența unei cateheze a Bisericii timp de aproape cincizeci de ani, apoi protocronismele care amestecau transcendențele carpatine cu «noul Ierusalim» de la Pucioasa (inclusiv prin vocea unor episcopi ai Bisericii Ortodoxe Române). Un exemplu foarte recent este delirul subiectiv al unui universitar arădean, fost primar al urbei de pe Mureș, dl. Dumitru Branc (economist de meserie), capabil să amestece radiestezia cu Ortodoxia, pelerinajele la mormântul părintelui Arsenie Boca și venerația pentru «înțeleptul Sanat Kumara», citatul din Brâncuși cu «zeița compasiunii Guam Yin». Estetic vorbind, este un cocktail de prost-gust, însă foarte răspândit într-o cultură cu repere istorice precare, pentru care sincretismul echivalează cu toleranța iar aderența la Crezul Bisericii devine automat un exclusivism sau un fundamentalism. Mulți oameni de bună credință cad pradă acestei oferte «spiritualiste» de tip New Age în lipsa discernământului personal, a unui mediu de dialog deschis, a unor duhovnici capabili nu doar să condamne, ci și să explice erorile de judecată teologică și, în sfârșit, în absența unei educații în domeniul istoriei religiilor. Spun toate acestea pentru a înțelege situația unei întregi generații. Te-aș întreba cum ai ieșit din acest păienjeniș de trimiteri, cum ai tratat aceste abracadabrante oferte?» Spațiul nu ne permite să reproducem toate întrebările extrem de lungi ale interviului. (Vezi pe www.revistaarca.ro, întrebările de la pagina 41 a revistei cu numărul 226-227-228/2009, a treia întrebare în interviu, dar și a patra, care depășește o pagină A5 de revistă. (pp.42-44).

Cum vă simțiți ... și cu ce ocazie aici?

O întrebare care traduce proasta inspirație a jurnalistului este: „*Domnule X, cum vă simțiți în orașul nostru?*” În emisiunea de știri „Povești adevărate“ de la postul de televiziune „Acasă“, este prezentată povestea unei fete de 23 de ani, imobilizată la pat. Iată cât de „inspirat“ și „sensibil“ este ziaristul:

- (*Reporterul către tânăra*): **Te afli la mare încercare, Gabriela...**

- (Reporterul către mama fetei): **Cum ați petrecut sărbătorile? Ni s-a spus că ar dori să danseze? / V-ați gândit că ați putea s-o pierdeți?**

- (reporterul către Gabriela): **Gabriela, de ce suferi tu așa? / De ce te-ncearcă Dumnezeu așa? / Pe tot parcursul materialului ai plâns. De ce? De ce aceste lacrimi? / Cât de greu trec aceste zile peste tine? Ce este în sufletul tău, ce se întâmplă acolo?**²

David Randall, în **Jurnalistul universal**, Ed. „Polirom“, Iași, 1996, p.68, recomandă evitarea acestor întrebări, precizând: „A întreba o persoană care a fost implicată într-o tragedie *Cum vă simțiți?* este ca și cum i-ai sugera un răspuns-clîșeu sau un refuz de a mai răspunde la alte întrebări. Dacă aceste persoane și-au pierdut unicul fiu în catastrofa aeriană, cum ai aștepta să se simtă? Încântați? (...)“; Așadar, întrebările bune sunt cele care apar în urma răspunsului invitatului, ca o continuare fericită a replicii lui, reacție care nu este abandonată de jurnalist, ci, din contră, dusă mai departe printr-o altă întrebare, chiar dacă ea e una incomodă pentru invitat. Iată cum Eugenia Vodă (realizatoarea emisiunii Profesioniștii, pe TVR1) continuă „povestea“ invitatei, Mihaela Rădulescu, cu o întrebare nouă. Chiar dacă întâmplarea povestită de vedetă ar fi fost suficientă în economia interviului, Eugenia Vodă continuă cu o nouă întrebare sugerată de răspunsul divei:

Mihaela Rădulescu: - *Lucrând ca reporter începător la o televiziune, patronul m-a trimis la mare să fac un reportaj despre chiftele, la un restaurant cu care avea oarece interes. Din motive de pană pe autostradă, reportajul n-a mai ajuns la timp la știri, drept pentru care am fost dată afară.*

Eugenia Vodă: – *De atunci urăști chiftelele?*

Mihaela Rădulescu: - *Definitiv! Azi n-aș mai accepta să fac un reportaj dezonorant despre chiftele.*

Eugenia Vodă: - *Crezi că e mai dezonorant să faci un reportaj despre chiftele decât să inviți în emisiune niște «chiftele» pe care nu dai doi bani, dar cu care patronul are oarece interes?*

„V-ați gândit să reveniți în România? Trebuie totuși să mori acasă“. Această întrebare e un alt exemplu care ilustrează faptul că nu de puține ori moderatorii-jurnaliști par adesea neadaptăți la interlocutorii lor. Așa i se adresează Ruxandra Garofeanu într-un interviu la postul TVR Cultural, pictorului Aurel Cojan, plecat de ceva vreme în Franța. Un încurajator tablou: al sfârșitului inevitabil! Jurnalistul îl jignește pe invitat, de aceea o astfel de abordare trebuie evitată. Iată câteva întrebări dintr-un interviu cu scriitorul și deținutul politic Viorel Gheorghiuță, aflat și el la o venerabilă vârstă. Ani pe care jurnalistul îi transformă într-un avantaj în discuție: *La 80 de ani, cum priviți în urmă, d-le Gheorghiuță? Cu seninătate, cu regret, cu duioșie, cu un plus de inteligență, cu invidie pe anii care au trecut?; Cicero spunea că „împotriva bătrâneții trebuie să luptăm ca și cum ar fi o boală“. Dvs. cum vă raportați la bătrânețe?; Ați spune acum, precum Goethe, „dă-mi tinerețea înapoi?; Ce-ați dori să vi se dea înapoi, dacă ar fi posibil?; Dumneavoastră ce-ați înțeles o dată cu înaintarea în vârstă?; Ne-ați putea spune ce câștigăm pe măsură ce îmbătrânim?*

Un alt exemplu frecvent de nedocumentare e atunci când intervievatorul își întreabă invitatul: *Cu ce ocazie pe la noi?* (Adi Igrîșan, solist al trupei „Cargo“ e întrebat de Sorin Haut; „Adi, în primul rând, cu ce ocazie acest concert?“ Dacă nici ziaristul nu știe, cine s-o

știe? Această întrebare care începe cu formula: „*Cu ce ocazie...*” („*Cu ce ocazie pe la noi?*”; „*Cu ce ocazie acest eveniment?*”) dovedește slaba pregătire a jurnalistului și ar trebui evitată.

Bombardamentul cu întrebări

În seria întrebărilor nereușite aș include și bombardarea invitatului cu *întrebări multiple*. Jurnalistul pare să nu mai aibă răbdare cu invitatul său, lansându-i deodată un lanț de întrebări diferite. Iată un exemplu în acest sens. În interviul cu C-tin Țoiu, semnat de George Arion, interviu apărut la pagina 538 în volumul **O istorie a societății românești contemporane în interviuri**, Ed. „Fundatia Premiile Flacăra”, București, 2005, ziaristul Arion întreabă: „*V-ați născut în 1923, m-am născut în 1946. Ce ați făcut până când am devenit colegi de planetă, d-le Țoiu? Cum v-a înrăurit familia? Dar contextul istoric? V-a fost limpede drumul pe care doriți să mergeți? Ați avut modele? Ați avut o existență lineară? Ați cunoscut rupturi? Tânărul care ați fost l-ar privi cu simpatie pe cel care sunteți astăzi? Cel care sunteți astăzi l-ar judeca pe tânărul care ați fost?*” Bombardat cu această luuungă întrebare, cum va răspunde invitatul? Ce va alege, dacă va alege ceva? Probabil că va răspunde la ultima întrebare, cea care o va și reține din șirul propus de jurnalist.

Tita Chiper în volumul **Într-o lumină orbitoare. Interviuri** (Ed. „Curtea Veche”, București, 2004, pp.364-365), semnatară unor interviuri reușite cu diferite personalități, în revista „Dilema”, era convinsă că există *o morală* a omului de interviu, că există situații în care nu se pot adresa toate întrebările care îți vin în minte: „E, sigur, dacă știi că un om e îndurerat, e-ntr-un necaz sau mai știu eu, nu-l întrebi treburi care l-ar pune într-o proastă situație... decât dacă vrei...de pildă pe Tudor Mohora de la Partidul Socialist l-am întrebat de a a căzut PCR-ul. Sigur, el mi-a explicat, și pe urmă l-am întrebat dacă știe – el fusese președintele UASCR-ului, Uniunea Asociațiilor Studenților... - dacă știe care era prima îndatorire a studentului conform statutului organizației pe care o condusesese. Dl. Mohora, în 1993, mi-a spus: învățământul (...) Dl. Mohora nu știa... Era apărarea țării. Învățătura era pe locul 5...”. După Tita Chiper, în cursul unui interviu jurnalistul trebuie să fie conștient că invitații lui „sunt mai importanți decât mine” (p.371). Întrebată dacă are reguli stricte atunci când pornește un interviu, dacă pleacă hotărâtă să demonstreze ceva, Tita Chiper răspunde: „Merg cu curiozitatea mea, dar...cum să spun, încadrându-mă în teme și vrând să demonstrez celui care cotește un punct de vedere(...)” (p.372)

Teoreticianul José de Broucker ³ inventariază zece pași pentru a rata un interviu:

1. *Vă vedeți superior invitatului ce extrem de emoționat de abia așteaptă să primească vizita augustei dumneavoastră prezențe. Este, deci, inutil să vă documentați despre el. Improvizați!*
2. *Sosiți cu întârziere. Puneți ostentativ reportofonul pe masă, marcându-vă astfel teritoriul. Evitați să luați și notițe. Aveți încredere în tehnică.*
3. *Întrerupeți-l pe invitat cât mai des!*
4. *Nu fiți prea curios!*
5. *Nu-l lăsați pe interlocutor să se simtă confortabil. Poate devia oricând de la subiect!*

6. *Impuneți-vă de la început, arătând subiectului că ar face mai bine să vă asculte. Nu ezitați să-l contraziceți, pentru a vă afirma personalitatea.*
7. *Arătați forma finală a interviului subiectului ca acesta să intervină pe text, să schimbe ordinea întrebărilor, să modifice faptele și opiniile. Important nu e cititorul, ci interviuatul.*
8. *Nu începeți imediat elaborarea interviului. Lăsați să treacă mai multe zile sau săptămâni pentru decantarea ideilor.*
9. *Nu vă faceți probleme cu titlul. Un titlu sobru și neutru poate fi interesant pentru cititor.*
10. *Încercați să vă puneți în valoare. Modestia poate fi un mare defect jurnalistic.*

Alintat adesea „bijutier al cuvintelor“, ziaristul-intervievator provoacă discuții și își propune să rețină atenția cititorului său. E un „spirit curios, care cotrobăie peste tot, care deschide o fereastră spre lume, permițând cititorului, ascultătorului, telespectatorului să călătorească la nivel planetar fără a ieși din propria cameră. (...) ziaristii se fac ecoul zgomotului lumii, în încercarea lor de a-i da un sens (...)“⁴ Palmer e convins că interviuatorul care își dorește un dialog reușit pornește la drum cu lecțiile făcute, cu un plan de bătaie pentru confruntarea cu invitatul său. Aceste pregătiri îl ajută pe ziarist să nu aibă timpi morți în discuție, să pună întrebările adecvate, care să-l conducă înspre răspunsurile cele mai bune. Regizorul Daniel Pralea-Bлага este întrebat la sfârșitul discuției de jurnalist: „*Soția dumneavoastră, Oltea Blaga, este actriță aici. Putem spune că ați favorizat-o în distribuția piesei pe care o montați acum?*“⁵ Această întrebare este mult mai reușită decât una de genul: „*Ce face soția dumneavoastră? Și-a dorit să joace și ea în piesa dumneavoastră?*” Prima variantă de întrebare, deși mai puțin comodă, aduce reacția interlocutorului pus în ipostaza de a lucra pe scenă cu soția alături de ceilalți actori. A doua variantă este o întrebare de complezență, care ocupă doar spațiul tipografic al interviului. Căci e normal să-ți dorești să joci pe scenă din moment ce ai ales actoria! Astfel, întrebarea devine una retorică.

Există situații în care ***numele celui interviuat ne poate sugera una dintre întrebări***. Iată de exemplu cazul actriței de la Teatrul Clasic „Ioan Slavici”, Carmen Vlaga. Într-o întrebare, pe parcursul dialogului, se poate porni de la acest joc de cuvinte: *Vlaga joacă fără vlagă*, adică fără nerv, aplomb, adică prost, neinspirat! - *Carmen Vlaga joacă fără vlagă uneori?* Tot așa, în loc să-ți întrebi invitatul, cu formula banală și tocită de atâta folosire, „*Cum se vede viața la (înălțimea celor) 60 de ani?*“, poți reformula: „*La greci, ca și la evrei, senectutea începe la 70 de ani. Vă aflați încă departe de această vârstă, și totuși, 60 de ani constituie un prag. Cum se văd, de la această înălțime, viața, literatura, cultura?*“ Sau, în locul întrebării: „*Cum vă simțiți la revenirea în țară?*“, putem opta pentru o altă variantă de întrebare, care să ne aducă o mărturisire în plus din partea invitatului: „*Sunteți plecat din România de aproape zece ani. Acum, când reveniți pentru perioade mai lungi în Arad, ce impresie vă dă mai mult de gândit?*“

Profesorul William Zinsser⁶ este convins că jumătate din tehnicile interviurii sunt învățate, iar restul ține de instinct, de știința de a ști cum să faci ca persoana din fața ta să fie relaxată, să știi când să insiști, când să ascuți, când să te oprești (*“half of the skills is purely*

mechanical, the rest is instinct). Și toate pot fi învățate odată cu experiența acumulată. Și în urma unei documentări temeinice asupra invitatului. Astfel, talentul nu se manifestă decât punând în forme și modalități gazetărești: fapte, date, episoade ale experienței de viață, de muncă ale unor oameni despre care scrii acum.⁷

Așadar, ce întrebări n-ar trebui puse?

Întrebările care reflectă slaba documentare sau lipsa de documentare a jurnalistului. „*Ce ne puteți spune despre dumneavoastră?*”; „*Ce noutăți aveți despre dumneavoastră?*”; „*Ce mai faceți, d-le?*”; „*Cum vă simțiți din nou pe la noi, stimate doamnă?*”; „*Dar astăzi mai este important Cebov?*”;

Întrebările vagi, generale sau cele care mimează o curiozitate a jurnalistului: „*De ce te-ai tuns cu creastă?*” (Interviu cu Zoltan Lovas, în „Adevărul”, nr. 4961) sau „*Dar astăzi mai este important Cebov?*” (Interviu cu Laurian Oniga, în „Adevărul” din 18 februarie 2010); „*Cum ați ajuns în acest spectacol?*” (Interviu cu actrița Irina Wintze, „Adevărul”, nr.4949); „*În afară de spectacolele de la Odeon ce mai faceți?*” (Interviu cu Marius Stănescu, „Adevărul”, nr. 4952); „*În ce mai jucați?*” (Interviu cu Ștefan Bănică Jr. în „Adevărul”, nr. 4954)

Mai multe întrebări într-o singură formulare, nu de puține ori conținând în șirul interogațiilor și întrebări retorice: „*Credeți că există actualmente o situație prielnică pentru afirmarea literaturii române în străinătate? Ați observat mai multe eforturi din partea instituțiilor românești pentru promovarea culturii noastre? În contextul masivei imigrații românești în Spania, credeți că viziunea asupra culturii române a avut de câștigat?*” (așa o întreabă Ciprian Vălcan pe Viorica Pantea, profesor la Universitatea din Salamanca, în revista „Arca”, Nr. 229-230-231, p.41; Este de la sine înțeles că literatura română e mai cunoscută astăzi decât înainte de 1989!, așadar întrebarea retorică nu-și are sensul în economia interviului, ea putând fi eliminată sau înlocuită cu alta). Iată alte două exemple de bombardare a invitatului cu multiple întrebări, adunate sub o singură linie de dialog: „*Ce autori români sau spanioli credeți că ar fi important să fie introduși, prin traducere, în cultura hispanică și, respectiv, română? Există un scriitor tânăr care v-a atras atenția în mod particular? Sunteți mulțumită de calitatea traducerilor și de modul în care sunt difuzate traducerile din autori români în Spania?*” (Ilinca Ilian în dialog cu Viorica Pantea, în revista „Arca”, Nr.229-230-231, p.42); „*Care este aria de aplicație pastorală a studiului Sfinților Părinți? Ce poate face un preot cu credincioșii atunci când se întâlnesc să dezgroape comorile Sfințelor Scripturi și ale Tradiției? Ce pași ar trebui urmați pentru o introducere în universul patristic?*” (Mihail Neamțu în dialog cu Bogdan Gabriel Bucur, profesor de teologie la Duquesne University, în „Arca”, Nr. 226-227-228, p.59).

Întrebările ce conțin comentariile jurnalistului, uneori chiar propriul lui răspuns la întrebarea pe care o adresează invitatului său. De obicei acestea au o formulare pretențioasă, dorind să-l pună în lumină pe jurnalistul intervievator: „*Teatrul e un gen literar ceva mai pretențios și presupune și un coeficient de noroc pentru a avea șansa de a fi jucat. Care fu daimonul, care vă împinse, totuși, spre teatru ?*” (Interviu cu Ion Corlan, „Adevărul”, nr. 4690); „*Vă caracterizează generozitatea în relațiile cu oamenii, eleganța limbajului oficial și exigența permanentă cu cei apropiați. Sunt acestea «vinovate» de succesul care v-a făcut notoriu în spațiul academic românesc?*” (Interviu cu rectorul Aurel Ardelean, „Arad Expres”, Nr. 1022, pp.6-7)

Întrebările foarte lungi, care pierd cititorul și derutează invitatul. Întrebările care conțin și răspunsul, de genul: „*Chiar doriți să câștigați jocul cu Rapid București?*”; „*Chiar vă doriți să câștigați alegerile la primărie?*”; Întrebările-cliseu, care aduc de fiecare dată răspunsuri previzibile în interviu, plictisitoare, monotone: „*Sunteți născut în asprul Maramureș. Ce v-a îndemnat să vă apucați de artă?*” (Interviu cu Onisim Colta, în „Adevărul”, nr. 4631); „*Ce v-a determinat să scrieți poezie?*”; „*Cum vă simțiți la Arad, stimată doamnă Stela Popescu?*”; „*Doamnă director, aflându-ne acum la ceas aniversar, ce înseamnă 50 de ani pentru compania MODA S.A.?*” sau „*Într-adevăr să poți rezista pentru 50 de ani pe o piață în continuă schimbare și cu pretenții tot mai mari nu este puțin lucru. Dar care este secretul longevității la MODA S.A.?*” (Interviu cu Monica Fufezan, în „Arad Expres”, Nr.1022, pp. 8-9); Întrebări la care invitatul nu are competența să răspundă. Răspunsul poate fi vag, dar îl poate surprinde pe jurnalist, returnându-i răspunsul sub forma unei întrebări de genul: „*De unde vreți să știu eu acest lucru?*”

Note:

1. Mircea Vasilescu, art. „Recursul la Pivot și la Sava“, în *Dilema*, an.X, nr.498, p.8. Întrebarea trebuie să fie clară, pentru a fi înțeleasă fără echivoc de interlocutor. Căci *Literature is the art of writing something that will be read twice; journalism what will be grasped at once. (...) Journalism is literature in a hurry*, remarcă Cyril Connolly, în **Writing Feature Articles. A Practical Guide to Methods and Markets**, 3rd edition, Brendan Hennessy, Focal Press, MPG Books Ltd., Bodmin, Cornwall, 1997, p.185.
2. În timp ce tatăl handbalistului român, Marian Cozma, ucis în primăvara lui 2009, într-o discotecă din Ungaria, își plângea fiul, aprinzându-i lumânări la căpătâi, un jurnalist de la Antena 3, Rareș Cosma, s-a apropiat și l-a întrebat așa: „Cum vă simțiți în acest moment? Simțiți durere?” Neinspirăți, ziariștii recurg la întrebări care le traduc mai degrabă nesimțirea față de durerea celuilalt.
3. José de Broucker, **Pratique de l'information et de l'écriture journalistique**, CFPJ, Paris, 1995, p.190.
4. Michael Palmer, Denis Ruellan, **Jurnaliștii vedete, scribi sau conțopiști**, Ed. „Tritonic“, București, 2002, pp.9-10.
5. Carmen Neamțu, „Încet, încet, valorile trebuie să se așeze“, interviu în „Observator“, Nr.700.
6. **On Writing Well, An Informal Guide to Writing Nonfiction**, 3rd ed., New York: Harper&Row, 1985, p.78.
7. Ion Șinca, în „Presa Noastră“, Nr.4 (203), în artic. „Câteva considerații despre rolul și locul activității de documentare“, p.19. Investigația documentară îl pune pe reporter în situația de a emite judecăți de valoare, de a face aprecieri, fiind în opinia autorului citat, „o operă de gândire“ ce implică studiu, observare atentă, pasionantă, artă de a comunica cu oamenii, dar și „curiozitate gazetărească, atunci când te zbați pentru a descoperi fapte, episoade cu semnificații largi, profunde“ (p.21).

APA CA SEMN AL IDENTITĂȚII COGNITIVE ÎN POEZIA BLAGIANĂ

Water as a Sign of Cognitive Identity in the Poetry of Blaga

Maria Dorina PAȘCA¹

Abstract

Among other motifs in the poetry of Blaga, water involves the perceiving of time, showing the flow, the trace of infinity, and gathering and then spreading the secret of life that it beholds. In this context, we see water as a sign of cognitive identity starting from the need to search and to find or not to find the spiritual matrix of evolution. Is water the sign that bears movement and transcendence? Does it determine attitudes that make place for cognitive interpretations? Does it really represent an element of the Universe? Those questions will shape Blaga's identities and conceptions through the element of cognition as evolutionary and valuable determinations.

Keywords: water, sign, spiritual matrix, poetry, identity

Alături de **lumină** și **timp**, **apa** se implică în trecerea și perceperea vremii, ea dovedind **curgerea**, pornind chiar de la arhicunscutul proverb „Apa trece, pietrele rămân.”

Și cu toată **curgerea** sa, **apa** lasă urma învelișului de neant și trinie, dunând și apoi risipind practic, taina vieții pe care o conține dăinuind. **Apa** este dătătoare de viață fiind totodată și modalitatea de a ajunge la cunoaștere căci, dovedim prin ea necesitatea iscodirii, a căutării, lăsând sau nu adâncurile limpezi. Și-atunci nu ni se pare lipsit de importanța percepției **timpului apei** când Heracit sesiza mișcarea într-un flux, adică „Panta Rei” (totul curge) dând similitudinea aceasta fluidă atât naturii cât și chiar gândului, aducându-l pe om în situația/starea de a descoperi cogniția, identificând evoluția și în logosul ei, valoarea.

Astfel, determinăm **apa** ca semn al identității cognitive, pornind de la necesitatea imperioasă a iscodirii, a aflării sau nu, a matricei spirituale și evolutive. Este **apa** ca semn purtătoare a mișcării și a transcendenței? Ne determină ea atitudini dând loc interpretărilor cognoscibile? Reprezintă cu adevărat un element primordial al Universului?

Întrebările ar putea continua, nota lor definitorie dând-o prin răspuns, cu siguranță, **universalitatea apei**, cea care (poate și o face de atâtea ori) cristalizează, transformându-ne gândurile în soliditatea tainică a moleculei sale. Îngheață iubirea? Se împrăștie durerea?

De fapt, **apa** ne codifică într-o asemenea stare modalitatea de exorimare dând consistență identității cognitive, încât o percepem de multe ori material și nu spiritual (ideal).

Și cu toate acestea, **apa** nu dar construiește, ci și devorează inundând nu numai natura, dar și gândul nostru, dând naștere unor trăiri ce nu duc spre coerență, liniște și

¹ Șef lucrări, dr. psih. Maria Dorina Pașca, Universitatea de Medicină și Farmacie, Târgu-Mureș

împăcare sufletească, ci din contră. Ea nu **spală** atunci neputința, uneori greu recuperabilă dintre **ce suntem** și **cine suntem**, având perspectiva învolburării și răuului în defavoarea speranței și binelui.

Dar, chiar dacă simțim nevoia de a privi și astfel **clipa apei**, e necesar a continua identitatea sa, ca moment ce dă limpezime, acuratețe, îndrăzneală și curgere, prin perceperea inegalabilă a tipului sau, determinându-ne atitudini, conduite, dar mai ales, ajutându-ne a cunoaște și a ne cunoaște în evoluția valorii noastre umane.

În acest context, continuând în scris, am putea spune, o abordare din perspectivă psihologică a poeziei și universului blagian, prin nenumărate motive, (celor amintite anterior adăugându-se: cuvântul, ciclul vieții și casa) ajungem a determina o anumită ecuație a identității cognitive a semnului în cadrul celor anunțate, **apa** alăturându-se apriori.

Astfel, din universul blagian ne-am oprit spre analiză asupra a patru poezii, considerându-le din punctul nostru de vedere, de marcă în ceea ce privește **apa** ca semn al identității cognitive. În succesiunea apariției lor, **apa** ca obiect al căutării noastre se regăsește în poezii ca:

- **Un om s-apeacă peste margine**, apărută în volumul „În marea trecere”, 1924, Cluj
- **Heraclit lângă lac**, apărută în volumul „În marea trecere”, 1924, Cluj
- **La cumpăna apelor**, apărută în volumul „La cumpăna apelor”, 1933, Sibiu
- **Printre lacurile de munte**, apărută în volumul „Mirabila sămânță”, 1960, transpărând solemnitatea sa, ca un fapt ce definește semnul.

În poezia **Un om s-apeacă peste margine**- 1924, **apa și gândul** sunt o incertitudine **căci**: „M-aplec peste margine/ nu știu e-a mării/ ori a bietului gând?” transpărând cele două ca modalitate prin care, continuând idea, sufletul se adâncește, alunecând spre maldiv, spre sfârșit- cenușa adunând totul. De ce această dispoziție? Considerăm că e posibilă deoarece nu știm dacă marginea este a mării sau a gândului, nevăzându-se nicio scăpare, căci „Nici o cărare nu mai e lungă,/ nici o chemare nu mă alungă” nepătrunsa apă, precum viața, e învolburată și măloasă, nelăsând locul limpezimii.

Și totuși, (știind că seranța e ultima ce moare), stropul învie, **căci**: „Pe coate încă o dată/ mă mai ridic ș șchioapă de la pământ/ și ascult./ Apă bate.ntr-un țăr./Altceva nimic, nimic, nimic” **apa** fiind semnul reînnoirii, ea, chiar dacă nimic altceva nu se mai întâmplă, nbate peste țăr ce nu mai este margine, ci un nou început.

Am folosit în incursiunea noastră pe **căci**, pornind de la repetiția lui ca însuși semn al cauzalității, determinând concluzia: **apa bate, apa există, apa dăinuie**, și atunci, **altceva nimic** nu dă intensitate apei ca semn al vieții, consistența fiindu-i dată de dorința de a gândi, a descoperi, a vedea, dar mai ales, de a asculta. Ce? Cum apa bate-n țăr... și- atâr, reînviind prin ea speranța și... un gând.

Poezia **Heraclit lângă lac**- 1924, am putea spune că reprezintă întâlnirea poetului filosof cu filosoful pentru care primordial era **focul** și nu **apa** (Heraclit), fapt ce determină o anumită raportare la ceea ce reprezintă timpul trecerii: „O, cum a răgușit de bătrânețe

glasul izvorului!” chiar dacă: „Lângă ape verzi s-adună cărările,/ Sunt liniști pe aici, grele și părăsite de om.” De fapt, plasarea de către poet a marelui filosof grec, Heraclit (535-475 î. Hr.) metaforic vorbind, lângă lac, presupune în opinia noastră, o percepere a timpului prin **apă**, ca semn al trecerii dar în același sens, și al cunoașterii fapt determinat și prin: „Nu alunga amintirile cevin/ plângând să-și îngroape fețele-n cenușa lor.”

De data aceasta, Heraclit, filosoful nu este lângă foc pe care-l consideră primordial, așa cum aminteam anterior, ci lângă lac (apă) fiind de fapt recunoașterea la „Totul curge, nimic nu rămâne neschimbat”, poate de aceea, poetul așteaptă ca soarta să-i fie ghicită din **palma unei frunze tomnatice** iar vremea s-o apuce pe drumul cel mai scurt.

Am putea considera că prin mesajul poeziei, poetul răspunde filosofului ce afirmă că: „Nici un om nu poate să intre în apa aceluiași râu de două ori, deoarece nici râul nici omul nu masi sunt la fel.”

Și-atunci, în gândul lăsat lângă lac, apa ia forma deja a cunoașterii empirice și transmite mesajul? Sau: „Orice ridicare a mâinii/nu e decât o îndoală mai mult” și rămânem să acceptăm acest lucru, sau deja matricea schimbării ca semn al cunoașterii este evidentă?

La cumpăna apelor- 1933 surprinde gândul cunoașterii iubirii, **cumpăna apelor** ca lait motiv fiind încercarea sentimentelor de a se regăsi, ele putând a continua cât și a sfârși. Când? Atunci când e arșiță și: „Tu ești în vară, eu sunt în vară. În vară pornită/ către sfârșit, pe muchie-mândoi/ la cumpăna apelor/ Cu gând jucăuș- mângâi părul pământului,/ Ne-aplecăm peste stânci, subt albastrul neâmplinit.” Ceea ce aduce destu de aproape atitudinea, incertitudinea căci, și subliniem din nou: **pe muchie-amândoi la cumpăna apelor.**

Tot ceea ce se măoară în privire, iar timpul prin puterea apei, preschimbă totul: „Din poartea-nălțimei și până-n vale/ îmbătrânește, ah cât de repede apa. Și ceasul!”

Revine astfel **apei**, poziția de a fi judecător, recuncută ca semn al echilibrului, dând girul trăirilor și sentimentelor. Acestea vor trece, vor aluneca, se vor regăsi **sau nenchidem inima după nespuse cuvinte?** Da, dacă suntem la... cumpăna apelor.

Apărută în 1960, **Printre lacurile de munte** este poezia în care claritatea și puritatea **apei** se identifică cu cea a sufletului: „Ne odihnim în iarbă, cu un rest de oboseală în noi, ca sufletul.” Căci a ne cunoaște pe noi înșine, este din prisma poetului, o temerară incursiune printre odihna în iarbă și oboseala sufletului, spre lacurile de munte. Acum, avem timp să facem prospecțiuni cnosologice deoarece e momentul în care totul este mai clar, mai apropiat chiar și conștiinței noastre. Și-apoi, incomensurabila **apă** devine semnul cunoașterii deoarece: „Ce calm! Ce puritate!/ Dacă am vedea cu lacurile/ stelele s-ar apropia/ întâmpinându-ne la drumul jumătate.”

De fapt și în fapt, este o modalitate atitudinală în care **apa** măsoară prin curgerea sa, chiar și schimbarea, drumul de/spre jumătate fiind făcut și neavând cale de întoarcere.

Ca întotdeauna pentru noi cei care venim dintr-un alt rost al cunoașterii firii și făpturii omenești, psihologia, poezia blagiană înnobilează, dar și oferă suportul invariabil și aproape inepuzabil al cunoașterii, vizută ca o consecință a valorii și evoluției spre o nouă matrice spirituală.

De ce în acest context ne-am oprit asupra **apei** ca semn al identității cognitive? Poate pentru că este semnul vieții și evoluției, fiind cu siguranță, precum firea omului, ba limpede, ba apropiată, ba ascunsă, ba liniștită sau învolburată, dar întotdeauna deschisă și dornică de a fi și/sau a se face cunoscută.

Dacă între timp s-au schimbat pietrele de care aminteam la început? Cu siguranță că apa le va cunoaște și va trece mai departe în curgerea sa, tăind, metaforic vorbind, cărări noi și adânci, bătătorind apoi cu zbaterea valului drumul cunoașterii. Cât? Poate până când **apa** se va face... piatră, sau avem deja apă de piatră?!

Bibliografie:

- Blaga, L. (1974)- *Poeme/ Poemes*- Ed. Minerva, București
Bălu, Ion (1986). *Lucian Blaga*, Bucuresti: Editura Albatros
Gană, George (1976). *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucuresti: Editura Minerva
Lucian Blaga interpretat de..., Bucuresti, Editura Eminescu, 1981
Pop, Ion (1981). *Lucian Blaga - universul liric*, Bucuresti, C. Rom.
Todoran, Eugen (1981-1983). *Lucian Blaga, mitul poetic*, 2 vol., Ed. Facla, Timisoara

LITERATURA EXILULUI / EXILUL LITERATURII.
SENSURI ȘI IMPLICAȚII
The Literature of Exile. The Exile of Literature. Senses and Implications

Dumitru-Mircea BUDA¹

Abstract

While trying to draw the semantics of exile and explore its origins, we are employing a distinction made by Svetlana Boym upon the concept of nostalgia, as fundamental state of the estranged individual. Boym decomposes the word and glides the accent over one of the two joined phonemes forming it. Thus, a first type of nostalgia would be the one focusing on nostos, symbolizing the return to the mythical space, somewhere on the utopic island, where “the great country” should be rebuilt. It is a reconstructive type of nostalgia, a collective one. On the other hand, a second type of nostalgia focuses on algia and does not presume to reconstruct the mythical space of the country of origin. This particular type of nostalgia is, in Boym’s words, “in love with distance and not the referent itself”.

Keywords: exile, estrangement, nostalgia, origin, mythical space

E discutabil care anume dintre *artiști* (artiștii plastici, muzicienii etc.) și *scriitori* sunt într-o poziție mai privilegiată în condiția de exilați. Într-un anumit sens, crede Linda Nochlin în studiul ei *Art and the Conditions of Exile: Men/ Women, Emigration/ Expatriation*² privilegiați par artiștii, pentru că universul vizual pierde mai puțin în traducere. Pentru scriitori, adaugă autoarea, exilul și pierderea limbii native pot fi devastatoare, văduvindu-l pe subiect de calea lui de acces la realitate. „Această ruptură radicală dintre cuvânt și lucru e a alchimie disecantă, golind cuvântul nu doar de semnificația ci și de culori, striatii, nuanțe. Reprezintă pierderea legăturii cu viața”³, în cuvintele Evei Hoffman. „Ce s-a petrecut cu mine în această lume nouă?” se întreabă scriitoarea în tulburătoarea ei explorare a lumii exilului, *Lost in translation* (1989). „Nu știu. Nu văd ceea ce văzusem, nu înțeleg ceea ce în fața mea. Nu mai sunt plină de limbaj, și am doar o memorie a plinătății care mă neliniștește știind că, în acest stadiu întunecat și gol, am încetat să mai exist cu adevărat”⁴

Pentru toți ceilalți în afară de scriitori, exilul, cel puțin din punctul de vedere al operei, pare cu mult mai puțin dramatic. În timp ce anumite arte sunt, într-adevăr, marcate de un specific al locului, de un limbaj vizual autohton, arta plastică rămâne totuși mult mai „transgresabilă” decât aceea a cuvântului. Ba, chiar, artiștii sunt, în fond, niște obligați tradiționali la călătorie, lăsându-și patriile în urmă, pentru a-și deprinde arta. Trecând în revistă destinațiile cele mai frecventate de pelerinajele artistice europene, Linda Nochlin conchide că, așa cum secolul XVII impunea drumul până la Roma, în alte

¹ Lector univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Linda Nochlin, *Art and the Conditions of Exile: Men/ Women, Emigration/ Expatriation*, în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, 1998, p. 37

³ Eva Hoffman, *Lost in Translation: A Life in a New Language*, E. P. Dutton, New York, 1989, p. 107

⁴ *idem*, p.108

timpuri și circumstanțe Munchen-ul sau Spania sau Olanda, chiar Africa de Nord, erau în geografia obligatorie a formării artistice. Mai recent, adaugă autoarea, „*Paris-ul a devenit Paradis-ul magic unde se putea deprinde condiția de artist, până ce New-York-ul le-a furat, simbolic, acest cord artistic europeanilor*”⁵.

Pentru scriitor însă, exilul se înfige decisiv în nostalgie, care inundă, tragic dar fecund, limbajul distanței și conferă scriiturii un caracter inedit. În sine, cuvântul *nostalgia* are rădăcini grecești – *nostos* (acasă) și *algia* (dor) – deși acest cuvânt compus nu își are, el însuși, originile în Grecia Antică. E doar un cuvânt pseudo-grecesc, un cuvânt grec care i se pare Svetlanei Boym⁶, *nostalgic* el însuși. Boala nostalgiei, prima oară diagnosticată de medicii elvețieni din secolul XVII, la mercenari, își are versiunea modernă în contagiunea dorului de casă - *la maladie du pays* – și se trata, în maniera științifică a secolului XVII, „*cu lipitori, emulsii halucinogene, opiu sau o călătorie în Alpi*”⁷. Nostalgia n-avea cum să fie privită, încă, drept destin ori parte a condiției umane. Era doar o boală trecătoare. În secolul XIX, dorul geografic s-a potențat însă cu acela istoric: maladia unei patrii s-a transformat de îndată în *mal du siècle*, cele două suferințe continuând să-și împărtășească multe dintre simptome.

Dacă terapii anti-nostalgice sunt dificil de sugerat, terapeutice ar putea fi, în vremurile post-totalitare, distincțiile. O asemenea distincție încearcă Svetlana Boym⁸ când propune, cu un ușor aer parodic, pe urmele teoriei lui Roman Jakobson referitoare la cele două tipuri de afazie, ipoteza nostalgiei duale. Prima ar pune accent pe *nostos*, subliniind întoarcerea la spațiul mitic, undeva pe insula utopiei, acolo unde „marea patrie” trebuie reclădită. E un tip reconstructiv de nostalgie, unul colectiv. A doua nostalgie pune accentul pe *algia* și nu pretinde să reconstruiască locul mitic numit patrie. E o nostalgie „*îndrăgostită de distanță, nu atât de referentul însuși.*”⁹

Această a doua nostalgie e ironică, fragmentară și singulară. Dacă nostalgia utopică vede exilul, în toate sensurile literale și metaforice, ca pe o cădere certă din privilegiile grației, care trebuie corectată, nostalgia ironică acceptă (dacă nu și simpatizează) paradoxul exilului și al ex-patrierii. Înstrăinarea, atât ca funcție poetică cât și ca mod de existență, e o parte a unei nostalgiei ironice. *Nostos*-ul ei ar putea exista plural, la pluralul domiciliilor geografice, politice și estetice.

O perspectivă asupra exilului, ca lucrare a istoriei naționale și a celei autobiografice e cea a lui Benedict Anderson, în *Imagined Communities* (1991)¹⁰, care vede o legătură între istoria națiunii și biografia individului: ambele sunt narațiuni ale identității și ale conștiinței rezultate din uitare, înstrăinare și pierderea memoriei locului. Într-un pasaj cu accent liric, citat de Svetlana Boym, Anderson vorbește despre dezvoltarea metaforei adolescentului

⁵ Linda Nochlin, *art. cit.*, p. 37

⁶ Svetlana Boym, *Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky*, în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, 1998, p. 241

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Benedict Anderson, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of nationalism*, Verso, London, UK, 1991, 1983

care vrea să-și uite copilăria și despre adultul care vrea să și-o reinventeze privind o fotografie veche a unui copil care se presupune că seamănă cu el, cel din prezent.¹¹

Anderson, crede Boym, propune înțelegerea antropologică a naționalismului (în ordinea preferinței, religiei, culturii), mai degrabă decât ideologică (în sensul liberalismului sau al extremismelor politice). De altfel, liberalismul și totalitarismul, de stânga sau dreapta, ar putea fi examinate antropologic pentru a vedea ce tipuri de comunități imaginare promovează. „Ceea ce e esențial pentru imaginarul național, spune Boym, nu e istoria, ci biografia, nu datele științifice, ci mitologia colectivă”¹².

În orice caz, Anderson tratează „biograficul” numai ca gen popular de secol XIX, o narațiune confesivă care „începe cu circumstanța părinților și a bunicii”. Iar cele ce se ignoră aici sunt poveștile exilului interne și externe. Povestea conștiinței nu începe în patria de acasă, ci mai degrabă o dată cu plecarea din ea. În fapt, scrie Svetlana Boym, „destule autobiografii moderne din secolul XX problematizează cele trei rădăcini ale cuvântului auto-bio-grafie – sine, viață și scris – opunându-se unei narațiuni coerente a identității, întrucât ele refuză să îngăduie vieții unui individ să fie subsumată destinului unei colective. În loc să vindece alienarea – care e ceea ce comunitatea imaginată a națiunii ar propune – ei utilizează alienarea însăși ca un antibiotic personal împotriva bolii ancestrale a patriei pentru a o reimagina, oferind noi perspective filosofice asupra originii, politicii și culturii.”¹³

Textele moderne nu intră în calculele imaginarului literar național înțeles de Anderson, iar Svetlana Boym se grăbește să analizeze cazurile a doi scriitori ruși – autori de autobiografii moderne neconvenționale: Victor Șklovsky și Joseph Brodsky. În ambele cazuri e vorba despre înstrăinare și nostalgie și ambii protagonști au în comun faptul că, în momente și circumstanțe diferite, au părăsit Rusia Sovietică. Pentru Șklovski această plecare se va dovedi o călătorie dus-întors: din exilul lui berlinez, înapoi în țara strămoșilor, unde e forțat să devină un exilat „spiritual”, denunțând teoriile formaliste ale înstrăinării, iar apoi să le practice el însuși.

Brodsky, pe de altă parte, părăsește forțat Uniunea Sovietică pentru a se naturaliza în Statele Unite. Și totuși, el nu-și părăsește niciodată patria poetică a unui clasicism leningradian, nici granițele acestui imperiu poetic atemporal. Cele două povești nu sunt antitetice, crede Svetlana Boym, „dar reprezintă două bifurcări ale destinului cultural, două reflecții asupra destinului modernității ruse și a comunităților ei imaginate.” Ele relevă o relație scindată între creativitate și lipsa libertății, artă și compromis, practică teoretică și supraviețuire fizică. Narațiunile autobiografice ale celor doi teoreticieni și practicieni ai înstrăinării au în comun o referință – sloganul marxist-leninist care devine loc comun ideologic și clișeu în cotidianul sovietic: „ființa materială determină conștiința”. Favorabilă ea însăși postmarxismului, Svetlana Boym crede că „sloganul actualizează alienarea hegeliană și întărește

¹¹ „Miile de zile care s-au scurs între copilărie și întâia maturitate dispar fără întoarcere! Cât de ciudat este să ai nevoie de ajutorul altcuia pentru a afla că acest bebeluș gol în fotografia îngălbenită, întins fericit pe pătură, ești tu însuși ” Benedict Anderson, op. cit., p. 204

¹² Svetlana Boym, art. cit., p. 242

¹³ Ibidem.

primatul materiei asupra spiritului. Iar cei doi exilați utilizează acest loc comun ideologic pentru a-și nara propriile povești ale materialității în relație cu conștiința”¹⁴

Exilul din Uniunea sovietică are, după Svetlana Boym, complicații aparte, pe lângă cele evident politice. În tradiția filosofiei ruse, de la Ceadaev la Berdiaev, înstrăinarea nu e înțeleasă ca element al conștiinței moderne, ci ca o parte a identității naționale ruse. Exilul metaforic (de regulă departe de existența tranzitară a cotidianului) ține de rătăcirea simbolică a „sufletului rusesc”. Ca urmare, exilul propriu-zis din Mama Rusie e înțeles ca o trădare culturală fără precedent. Pentru un scriitor, e chiar mai mult decât o trădare: e pură erezie.

După secolul XIX, scrie autoarea, literatura devine o formă de religie civică pentru ruși. Și totuși, idealul cosmopolit al unei „patrii de cuvinte” rămâne străin culturii ruse. „*Mai degrabă decât un imperiu rus al literelor, Rusia devine un imperiu politic, al cărui subiect devine și scriitorul. Pentru ruși, deci, exilul e o transgresie culturală care amenință chiar supraviețuirea fizică și spirituală.*”¹⁵

Există o tentație de a vorbi despre exilați, imigranți și expatriați ca și cum ei ar fi, fără excepție, scriitori – deși scriitorii reprezintă numai o infime fracțiune a acestei tipologii a ex-patrierii. Dar e o tentație irepresibilă și întemeiată: după documentele oficiale (adesea supuse malformării din interese de natură politică) – scrisul oferă cea mai profundă și extinsă mărturie a exilului. După cum remarcă ironic Dubravka Uresie, „*scriitorii sunt acei rari imigranți care își lasă urmele pașilor*”, deși sunt statistic cei mai insignifianți și necredibili dintre martori.

John Neubauer surprinde cu acuratețe modul în care experiența exilului devine o experiență aparte a scriiturii. „*Milioane de indivizi supraviețuiesc, spune Neubauer, sau mor în exil în tăcere. Scriitorii oferă însă, sub catalizatorul psihic și afectiv al exilului, nu doar ficțiunea propriei vieți ci și opere literare de anvergură. Nu mai departe de Dante, a cărui Divina Comedie transcende evenimentialul imediat și articulațiile subiectivității*”¹⁶.

Privindu-i pe cei mai prestigioși ex-patriați anteriori secolului XIX, John Neubauer observă că aceștia sunt, aproape integral, scriitori. Pe lângă cazurile faimoase ale lui Ovidiu, Cicero, Seneca, Dante, Petrarca sau Machiavelli, apar numeroși alți scriitori exilați care devin figuri cheie ale tradiției naționale. Neubauer insistă pe „*cea mai remarcabilă operă literară a ungarilor din secolul XVIII*” care i-ar aparține lui Kelemen Mikes, scriitor ce și-a urmat liderul politic, pe Ferenc Rakoczy, într-un exil ce l-a perindat prin Polonia, Franța și finalmente Turcia.

Interesante pentru problematica exilului și a scriiturii sunt cele peste două sute de scrisori către o mătușă imaginară, redactate la Terkidag, între 1717 și 1758, alcătuind celebrele *Torok-orszagi levelek (Scrisori din Turcia)*, o capodoperă de anvergură, însă într-atât de înveninată încât a putut vedea lumina tiparului doar postum, în 1794.

¹⁴ Svetlana Boym, *art. cit.*, p. 243

¹⁵ Svetlana Boym, *art. cit.*, p. 244

¹⁶ John Neubauer, *Exile: Home of the Twentieth Century*, în John Neubauer, Zsuzsanna Tarak Borbala, *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Walter de Gruyter GmbH & Co, Berlin, Germany, 2009, p. 11

Smulși din mediul patriei și adesea separați de familie și prieteni, exilații se așează, spune John Neubauer, într-o societate străină și în lumi lingvistice care „de cele mai multe ori îi restricționează ca ființe în solitudine”¹⁷. E un adevăr evident în special în ce-i privește pe scriitorii est-europeni (părți ai unor întregi elite) pentru că aceștia se stabilesc în comunități de adopție ce nu le cunosc limba maternă. Spre deosebire de ei, Dante se mutase în altă cultură – italiană, emigranții britanici mergeau, de regulă, în alte părți ale lumii unde se vorbea engleza, scriitorii est-germani preferaseră emigrația în Germania de Vest. Dar exilații est-europeni, în afară de scriitorii etnici germani care trăiau acolo (cum e cazul Hertei Muller), au trebuit să se integreze în medii lingvistice străine, „unde, în cel mai bun caz, s-au putut institui într-o minoritate culturală a propriei limbi”¹⁸.

Spre deosebire de ceilalți membri tipici ai unei elite în exil, pentru care bariera lingvistică e mult mai ușor surmontabilă, scriitorii „ingineri ai sufletului” cum îi catalogase Stalin, trebuie să treacă prin decizii existențiale traumatice legate de scriitură. Dacă aleg varianta continuării scrisului în limba lor maternă, vor fi de regulă reduși, ca impact, la propria comunitate de exilați, scriitura lor neputând ajunge nici la cititorii nativi, rămași în urmă, nici la cititorii din patria adoptivă. John Neubauer oferă, pentru această categorie, exemplele lui Sandor Marai și Witold Gombrowicz. Dacă adoptă limba comunității în care s-au mutat, însă, opera lor devine de îndată accesibilă unui public larg, chiar global, dar, spune criticul, „metamorfoza devine sursa unui sentiment inevitabil de inadecvare, inferioritate, ce generează crize, desigur fertile artistic: cazul lui Emil Cioran, al Agotei Kristof etc”¹⁹.

Numeroși scriitori însă – ca Milan Kundera, Andrei Codrescu, Jerzy Pietrkiewicz, Ota Philip, Libusa Monikova, Jiri Grusa – dintre contemporani, par a-și fi schimbat cu ușurință mediul lingvistic matern cu acela de adopție, și majoritatea scriitorilor de calibru din Europa de Est transformă expunerea la pluralitatea lingvistică într-o sursă de creativitate.

Dar John Neubauer e conștient și de riscurile estetice, anume de persistența dificultății de a diferenția scriitura estetică de aceea neprofesionistă, „scriitorii autentici de aceia ocazionali”²⁰. Iar aceasta pentru că studiile asupra scriiturii în exil trebuie să opereze cu substanța scrierilor intime – autobiografii, corespondență și alte scrieri cu caracter intim care au drept autori, de cele mai multe ori jurnaliști, filosofi, esești, istorici. Demarcațiile trebuiesc deci menținute într-o formă flexibilă.

Acknowledgements:

This paper is a result of the project "Transnational Network for Integrated Management of Postdoctoral Research in Communicating Sciences. Institutional building (postdoctoral school) and fellowships program (CommScie)" - POSDRU/89/1.5/S/63663, financed under the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.

¹⁷ John Neubauer, *op. cit.*, p. 11

¹⁸ *Idem.*, p. 12

¹⁹ John Neubauer, *op. cit.*, p. 12

²⁰ *Idem.*, p. 13

**DEMONICUL DE FACTURĂ POPULARĂ
ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ ȘI A LUI I. L. CARAGIALE**
The Folk Demonic in the Work of Ion Creangă and of I. L. Caragiale

Adela DRĂUCEAN¹

Abstract

“The after-world” is a world of “spirits” according to popular beliefs, acting in the universe, but especially upon the mortals. Demons belong to this world of spirits, usually antagonizing the celestial divinity. These malefic spirits gave birth to a series of myths that became an inexhaustible source of inspiration for literature. That explains why demons are no longer those terrifying ghosts but are rather inferior to or allied with man. Both Creangă and Caragiale depicted the folk mentality in their narratives with spirits from the underworld.

Keywords: devil, demon, Aghiuță, grotesque, folk vision

Adversarul lui Dumnezeu, ce devine personaj principal al mitologiei și al religiei românești, întruchipare a răului și a vicleniei supreme, este *diavolul, dracul, demonul, Nefărtatul, Aghiuță*. În popor, dracul este „preluat, transfigurat, adaptat teomahiei creștine, devenind astfel reprezentantul unicei puteri a răului în lume, împotriva căruia creștinismul duce o luptă de exterminare” (Vulcănescu, 1985: 309), luptă ce începe prin ascunderea numelui, astfel încât este numit printr-o varietate impresionantă de termeni (circa 90), cei mai mulți având valoare eufemistică. Termenii *diavol* și *drac* se suprapun aproape perfect. Cuvântul *diavol* este de origine livrescă și a pătruns la noi prin intermediul cărților religioase din limba slavă, cu sensul de *cel care dezbină, care stimulează invidia și ura*. Termenul sinonim *drac* este moștenit din latinescul *draco, -nis*, ce avea sensul de *dragon* sau desemna *șarpele protector al casei, așadar o ființă pozitivă*. Conotațiile negative au apărut sub influența creștinismului, transferându-i-se atributele *diavolului*. Cei doi termeni au un statut special, pentru că sunt, fără îndoială, termenii cei mai supuși tabuizării. De obicei rostirea cuvintelor *diavol* și *drac* este evitată, mai ales în vorbirea populară, deoarece se crede că simpla rostire ducea la apariția lui. Totuși, când se rostește numele acestui duh necurat, pentru a nu avea putere asupra omului, în viziunea populară este imaginat ca inferior muritorului. Cu alte cuvinte inteligența umană subclasează puterile malefice ale spiritelor întunecate.

Întâietatea minții în fața forței va fi regăsită și în poveștile cu draci ale lui Ion Creangă: *Dănilă Prepeleac* și *Ivan Turbincă*. Scriitorul, spre deosebire de tradiția bisericească ce prezintă reprezentanții iadului într-un mod terifiant, îi înzestrea cu trăsături umane (frică, prostie), încât un muritor isteț ajunge să-i păcălească. Și în cazul acestor istorisiri autorul adoptă același mod de a trata fantasticul în spiritul realist, susținut de culoarea

¹ Lector univ. dr., Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad

locală și țărănească. Prima parte din *Dănilă Prepeleac* este relatarea despre schimbul dezavantajos pe care-l face un țăran. Prin experiența sa păgubitoare și dureroasă, de a avea o pereche de boi și a ajunge în posesia unei pungii, Dănilă începe să se dezmeticească din prostie: „Dintr-o păreche de boi (de-a mai mare dragul să te uiți la ei), am rămas c-o pungă goală. Măi, măi, măi, măi! Doar știu că nu mi-i acum întâiași dată, să merg la drum; dar parcă *dracul mi-a luat mințile*!”. Însuși protagonistul negoțului admite amestecul în treburile lui al unor forțe malefice din sfera fantasticului. Dorința de schimbare în bine a păgubitelui este încercarea lui de a ridica o mănăstire și de a se călugări. Din acest moment se conturează un alt motiv, cel al dracului păcălit de un om. Acum, Dănilă se transformă din personajul de genul lui Pepelea, în cel al lui Păcală, adică din prost devine isteț. Dacă prostia lui Prepeleac se conturează din relația lui cu diferiți oameni, istețimea și-o măsoară cu creaturile iadului. Maniera personală de a contopi două motive: *a schimbului păgubos și a păcălirii dracului*, face ca povestea lui Creangă să se diferențieze de variantele populare. Întâlnirea dintre drac și Dănilă are un efect benefic asupra muritorului, el transformându-se din prost în isteț. Absurd în acțiunea lui de la început, Prepeleac e contrastul dintre scop și șirul de fapte care-l contrazic. Lipsit de povara oricărui avut, eroul are o revelație și pune totul pe seama dracului: „parcă dracul mi-a luat mințile”. Acesta este punctul de cumpănă, când Dănilă se leapădă de chipul lui Pepelea și ia chipul lui Păcală, ce-l va păcăli pe drac: „Până acum toți râdeau de Prepeleac, dar acum a ajuns să râdă el de dracul... Dănilă se ținea cu mâna de inimă, râzând de prostia dracului”. De schimbarea ipostatică a acestui erou ne putem da seama și din numele de *Prepeleac* (*pre+leac*), prin care subînțelegem *lecuirea lui Pepelea* sau ipostaza de dinaintea lecuirii (dracul l-a lecuit de prostie).

Originalitatea poveștii se vede mai ales în întrecerea dintre Dănilă Prepeleac și draci. De regulă, în creațiile populare întrecerea dintre reprezentanții celor două lumi constă în trei probe, dar în cazul acestei istorisirii încercările sunt în număr de șase: luarea iepei în spate și ocolirea iazului de trei ori, întrecerea la fugă, trânta cu ursul, cea a chiuitului, a aruncării buzduganului și a „blăstămurilor” (cea din urmă nefiind întâlnită în prototipurile folclorice), Humuleșteanul amplificând astfel istețimea muritorului în disputa cu dracii. Acest dar este sporit față de variantele populare și prin triplarea numărului de draci competitori. Prin triada încornoraților, în loc să sporească frica omului, ia amploare frica daracilor. Duhurile întunecate ajung să se sperie chiar de copii: „Atunci lasă pe copii, că și dracul fuge de dânșii. Au tăbărât cu toții pe dânșii și l-au schingiuit după placul lui Dănilă. Ș-au început dracul a țipa cât îi lua gura; și scăpând cu mare greu din mâinile lor, hârșcâit și stâlcit cum era, a lăsat și bani și tot și s-a dus pe urlați după ceilalți”.

Prostia și frica îi cuprind și pe dracii din *Ivan Turbincă* care își pierd puterile supranaturale în fața posesorului unei turbinci blagoslovite de însuși Dumnezeu. Intrarea în turbincă a întunecaților oferă un adevărat spectacol comic, deoarece ei „încep a se cărăbăni unul pe altul... de parcă-i aducea vântul”. Nici ieșirea din obiectul blagoslovit de divinitate nu este mai prejos. Dacă simplii drăcușori sunt scoși din turbincă de coarne, apoi bătuți, tratamentul superiorului este altul – este scos de barbă, dându-i-se „un frecuş

de cele moschicești, de-i fugea sufletul”, încât fuge „după ceilalți ca tăunul cu paiul...”. După modul de aplicare a pedepsei putem observa cum este „respectată” ordinea ierarhică a iadului.

Spre deosebire de reprezentanții tărâmului lui Scaraoschi, din *Dănilă Prepeleac* și *Ivan Turbincă*, unde își păstrează înfățișarea cunoscută de tradiție și își pierd atributele supranaturale, devenind „niște țăngăi simpatici și cam naivi, ce se întrec în a-i face voia lui Ivan sau în a se lăsa păcăliți de un «prost» ca Dănilă Prepeleac” (Cheie-Pantea, 1982: 37), în *Povestea lui Stan Pățitul* a lui I. Creangă sau în *Kir Ianulea* a lui I. L. Caragiale, chiar și înfățișarea fantastică a dracului este anulată prin împielitarea într-un copil. Vorbim de *împielitare*, și nu de întrupare fiindcă: „întruparea are loc într-un singur trup, pe când împielitarea se poate face în oricâte piei” (NOICA, 1996: 185). Împielitarea este posibilă, după cum afirmă cunoscutul filosof, datorită faptului că cel rău nu are o ființă proprie, ci își asigură continuitatea prin altoirea pe cel bun, pervertindu-i astfel firea. Dacă în mitologie împielitarea se face în „piei” de pisici, iezi, copii, zmeoaice etc., acest lucru nu putea să fie trecut cu vederea de către cei doi clasici junimiști, în operele cărora dracii se numără printre protagoniștii întâmplărilor. Despre împielitări se poate vorbi și în mitul transformării femeii și în cel al albirii unui drac de către o pământeană, însă împielitarea aici nu mai are efectul malefic asupra omului, ci unul de îndreptare (în primul caz) și de surclasare a încornoratului de către femeia împielită ea în drac (în cel de-al doilea caz).

În *Povestea lui Stan Pățitul* a lui I. Creangă, încornoratul transformat „într-un băiat ca de opt ani”, pe nume Chirică, se comportă asemenea unui simplu muritor de la țară. Pe tărâmul celălalt, stăpânit de Scaraoschi, drăcușorul se manifestă cu multă stângăcie, nereușind să ducă la bun sfârșit nici cea mai mică misiune, el este prost și neîndemânat, dar ajuns pe pământ, la poarta lui Stan, Chirică primește minte. Dacă în concepția populară reprezentantul iadului are o influență negativă asupra omului, în cazul poveștii lui Creangă rolurile sunt inversate: contactul direct cu un pământean îl transformă pe drăcușor, dar în mod pozitiv, din prostănac în înțelept. Pe lângă înțelept, devine un îndemânat în mânuirea mai multor meserii: tâmplărie, agricultură, până și chirurgie, dar și cunoscător al tainelor însurătorii. Din clipa în care este trimis pe pământ și ajunge în ograda țăranului Stan, drăcușorul se demitizează, are „apucături” omenești: umblă „zgribulind pe la poartă”, „se acățara pe stâlpul porții” de frica câinilor, fiind invitat la masă „băiatul se pune ciobănește, într-un genunchi, îmbucă repede ce îmbucă ș-apoi se duce după trebi. Și așa era Chirică de liniștit și de harnic în trebile lui, că parcă era de-acolo de când l-a făcut mă-sa”, primește numele de Chirică, astfel încât supranaturalul infernal este substituit cu un fantastic grotesc.

Odată cu venirea pe pământ a dracului, fantasticul, neobișnuitul apar doar când trebuie rezolvate într-un timp scurt probleme dificile, precum cea a secerișului de grâu. Ucigă-l Crucea trebuie să facă lucruri omenești pentru a nu da de bănuț lui Stan cu privire la originea sa. Însă ceva interior îl face pe flăcăul „stătut”, ajuns de la slujitor în a fi slujit chiar de un drac, să pomenească mereu de cel rău. Atracția de pomenire a necuratului este de la primul contact cu el: „– Ce spui tu, măi?... Apoi dar bine-a zis cine-a zis, că vrabia-i

tot puiu, dar numai *dracul* o știe de când îi”. După treierarea grâului din timpul nopții, Ipate începe să bănuiască originea lui Chirică: „Și Ipate, când a mai văzut și asta, nu mai știa ce să zică; mai că-i venea a crede că și el are a face cu *dracul*”. Deși Stan recunoaște originea drăcească a slujitorului, ajuns în fața alegerii unei consoarte, îi acceptă ajutorul, fiindcă din tot ceea ce a făcut pentru el, s-a ales numai cu bine: „Nu știu, năluca să fii, om să fii, *dracul să fii*, dar nici *lucru curat nu ești*. Numai fii ce-i fi, asta nu mă privește; mie unuia știu că mi-ai priit bine, n-am ce zice!”. Din acest moment apare pactul tacit dintre Stan și reprezentantul tărâmului întunecat, dar gravitatea acestei fapte este atenuată cu multă pricepere de scriitorul humuleștean prin scenariul de găsire a unei soții cu mai puține „coaste de drac”.

Odată cu începerea planului însurătorii lui Stan, se conturează situația ce poate fi redusă la paremia despre femeia care „are o coastă de drac”. Însurătoarea lui Stan este simplă. Chirică alege o nevestă după principiul „*răul cel mai puțin rău*”, adică având o singură coastă de drac, de vreme ce femeie într-un tot benefică nu există. Găsind femeia potrivită, Chirică dorește să-i redea starea inițială, astfel încât trece la fapte: „Atunci Ipate odată mi ți-o și înșfacă de cozi, o trânteste la pământ și-o ține bine. Iar Chirică începe a-i număra coastele din stânga, zicând: una, două, trei și, când la a patra, pune dalta, trânteste cu ciocanul, o apucă cu cleștele și-o dă afară”. Aici se poate observa influența bogumilistă asupra gândirii omului simplu, care îi atribuie un rol în creație și celui rău, Nefârtatului. Analizat după modul în care s-a format, cuvânt Nefârtat este o derivare cu prefixul opozițional *ne*, care arată relația antiteticească cu Fârtatul. Nefârtatul are o înfățișare „crispată și sălbatică”, fiind „nervos, agitat, neînțelegător și înclinat spre răutate” (Vulcănescu, 1985: 343). El este un contracreator, căci copiază pe dos, oferind o făptură oarecum deformată a celei originale. Alături de Fârtat, Nefârtatul reprezintă, după cum afirmă Ioan Derșidan „principii personificate” ce „se lucrează unul pe celălalt”, iar „forma de prezentare și mesajul sunt de eres tolerant și de umor țărănesc” (Ioan Derșidan, 2000: 160). Constantin Noica îi recunoaște relația de frățietate cu Fârtatul, dar îl consideră drept o oglindă răsturnată a acestuia. Din punct de vedere filosofic, caracteristic împielitului nu îi este nici răspunsul pozitiv al Zeilor și nici un *nu* categoric. Lui i se potrivește particula *ba* „spus înlăuntrul lumii, dar unul multiplicat la nesfârșit care poate fi rostit pentru fiecare lucru și ispravă în parte” (Noica, 1996: 182).

Chirică – dracul, în loc să sporească răul, este slujitorul binelui, scoate elementul negativ „a patra coastă din stânga”, adică substitutul coastei lui Adam. Chirică îl imită pe Dumnezeu, numai că el nu are puterea de a rosti Cuvântul prin care ia naștere femeia. Prin procesul de scoatere a coastei cu ajutorul dălții, ciocanului și cleștelui, Chirică reiterează oarecum creația inițială, numai că totul se limitează doar la faptă. De aici ne dăm seama de puterea limitată a acestuia. Însuși numele de Chirică indică acest lucru, iar alegerea lui nu este întâmplătoare, precum pare. Este un substantiv propriu obținut prin derivarea lui *Kyros* ce înseamnă *Domnul* cu sufixul diminutival *-ică*, astfel încât ne putem da seama că eroul nostru este un Domn, Dumnezeu, dar la scară mai mică. Chirică este

Nefârtatul din mitologia populară românească, care dorește tot timpul să fie egalul lui Dumnezeu, Fârtatului, dar nu reușește (Vulcănescu, 1985: 234).

Despre ambivalența diavolului din povestea lui Creangă, ca forță ce participă în felul său la creație, vorbește și Vasile Lovinescu: diavolul este „forța care «vrea mereu răul, dar face binele», reîmprospătează lumile prin distrugere; colaborează deci cu Dumnezeu, căci numai distrusă, redusă la o materie primă, o lume poate sluji planului divin de reconstrucție” (Lovinescu, 1989: 150). Ceea ce face Chirică dovedește faptul că a păstrat în natura sa ceva din bunătatea cetelor îngerești, din rândul cărora a căzut Lucifer. Deși Chirică, prin natura lui de drac, dorește să facă răul, el face binele, îl însoară pe Stan, dar și scoate elementul negativ din nevasta acestuia.

Despre împielitarea unui duh necurat în oameni și înfrângerea puterilor lui de către viclenia feminină este vorba și în nuvela *Kir Ianulea* a lui I. L. Caragiale. Variantele mitului popular al supunerii și înfrângerii Celui Rău, datorită inventivității unei femei, vorbesc despre dracul intrat argat la casa unor oameni nevoiași, a căror avere o sporește și le duce la bun sfârșit toate treburile, în afara lucrării de a îndrepta un fir de păr creț. După multe metode de corectare a obiectului cu pricina, în decursul mai multor ierni, întunecatul argat își dă seama că nu are sorți de izbândă cu această treabă și că și-a găsit nănașul în soția stăpânului. Astfel, părăsește casa acestuia, lăsând baltă totul, dar căpătuit cu mulți peri albi. Aceasta a stat la baza multor proverbe: „muierea a albit și pe dracul”, „femeia-i mai drac decât dracul”, „femeia-i mai dihai decât dracul”, „femeia a îmbătrânit pe Dracul”.

Mucalitul Caragiale nu se oprește numai la această pățanie preluată din mitul popular, ci continuă șirul relațiilor cu o altă pământeancă, pentru a spori „calitatea” feminină – viclenia, dar și pentru al subclasa pe emisarul întunecat. Drăcușorul are un nume bine ales: Aghiuță – un eufemism cu un statut special pentru *drac*. *Aghiuță* este numele comic dat de popor și reprezintă, după cum afirmă I. Evseev: „un caz tipic al degradării sensului, al desacralizării ce rezultă dintr-o percepție ambivalentă a lucrurilor și esențelor în dialectica gândirii populare” (1997: 251). Deosebirea de sens dintre acest eufemism și celelalte constă în faptul că ființa desemnată de el are, pe lângă atributele diavolești și unele atribute specifice spiridușului, conotația lui negativă fiind astfel diminuată. Însăși forma diminutivală a numelui (din grecescul *aghios* = *sfânt*) arată un fel de familiaritate, chiar simpatie față de el (*sfântule!*), sentimente total inexistente în cazul celorlalte eufemisme. Imaginea acestui duh malefic, dar în același timp simpatic, o întâlnim la Aghiuță, acel „drac și jumătate”, obișnuit cu sarcini dificile, dar și cu chiulul. Misiunea încredințată de mai marele iadului, de a sta timp de zece ani pe pământ și de a cunoaște necazurile bărbatului căsătorit, se pare că nu e tocmai una ușoară. Relația ierarhică dintre Aghiuță și Dardarot este sesizabilă din formulele de adresare. Supușii îl apelează pe Dardarot cu „Întunecimea Ta”, iar superiorul li se adresează umililor drăcușori cu apelativul „afurisiților”, „zevezecilor”. Infernul creat de Caragiale este unul asemănător cu cel imaginat de gândirea populară, însuflețit de dughuri cu apucături omenești. Dardarot are simpatii pentru unii dintre supuși. Un favorit este și Aghiuță, pe care-l alintă patern cu „mititelul taichii” și „puiule dragă”. Umanizarea Întunecimii Sale se

realizează și prin obiceiul de a aplica un picior „drept unde-ncepe să-i zică spatelui coadă”. Acest „procedeu” este săvârșit atât înaintea începerii misiunii, cât și la terminarea ei, supliciu de la care nu face abatere nici Aghiuță.

Noua misiune a lui Aghiuță, de a se căsători și a trăi zece ani cu o femeie, îi reamintește neplăcuta experiență sisifică de a îndrepta un fir de păr creț: „Îi dedese baba de lucru – să-i îndrepteze un fir de păr creț: l-a tot muiat cu limba Aghiuță și l-a tras prin degete, zi și noapte fără repaus; de ce-l muiă și-l trăgea, de-aia firul se-ncârlionța și mai tare; și așa și iar așa, până i-a ieșit dracului părul prin căciulă; s-a lipsit și de simbrie și de tot, și-a fugit de la stăpână” și îl determină să aibă o reacție ostilă: „Când a mai auzit că o să aibă de a face și cu o femeie, a vârât coada-ntre picioare”. Dar ceea ce l-a neliniștit pe drăcușor îl va urmări și în noua experiență pe pământ.

Dintre muritoare, Aghiuță își alege ca nevastă pe fiica mai mare a lui Hagi Cănuță, pe frumoasa Acrivița. Ceea ce îl atrage pe încornorat la această pământeană este tocmai privirea crucișă, trăsătură ce indică legătura acesteia cu forțele întunecate: „vestită de frumoasă; numai atât cusur avea și ea, că se uita uneori, nu totdeauna, *cruciș*; dar tocmai asta îi plăcea lui cu deosebire”. În opera lui Caragiale, privirea crucișă este un semn diabolic, pecetea oamenilor cunoscători de farmece și taine malefice (lucru observabil și în scrierile fantastice: *La conac* și *La hanul lui Mânjoală*).

Soția – Acrivița, pe zi ce trece, își dezvăluie noi și noi „fețe” ale caracterului său, încât îl induce în eroare chiar pe trimisul iadului. Femeia trece de la o extremă la alta, de la „mielușea”, la „leoaică”, de la „scorpie nebună”, la o soție iubitoare ce-și alintă soțul cu vorbele „lumina mea”, „mângâierea lumii”. Această oscilație caracterologică îl determină pe Aghiuță, împelițat în pielea lui Kir Ianulea, să fugă de la soție și să-și reia îndatoririle diavolești de dinainte de căsătorie: să posede sufletele pământencilor. Dar și această „ocupație” a Întunecatului nu îl va priva de fosta soție. Numai la pomenirea numelui de Acrivița, drăcușorul nu mai ține niciun pact, părăsind pământul și întorcându-se „rupt de oboseală” acolo unde îi este locul – în iad și unde primește permisiunea de a dormi „trei sute de ani”.

Prin intermediul negustorului Negoită, cunoscătorul secretului lui Aghiuță, văduva Acrivița va primi „darul” de a vindeca femeile posedate de cel rău, numai prin rostirea vorbelor: „Aici mi-ai fost ascuns, Ianulic?... Și eu te căutam ca o nebună... fos-mul parighoria tu kosmul?”. Punctualitatea și înfățișarea soției la față locului unde se găsea o persoană posedată de către drăcușor, soțul Ianulea, sunt sugerate și de numele fetei lui Cănuță, deoarece „numele este o chintesență a persoanei, iar persoana, cu toate particularitățile și energia ei, este prezentată în nume” (Petrache, 1998: 5). Acrivița vine de la termenul teologic grecesc *akriveia*, care s-ar traduce prin *observarea exactă a canoanelor*. Soția nu observă cu exactitate canoanele bisericesti, ci mai degrabă cutumele tradiției populare cu referire la exorcizarea duhurilor necurate.

Caragiale, prin reluarea mitului popular și prin continuarea lui cu o nouă experiență a dracului printre muritori, se apropie de gândirea omului simplu, ce luptă cu forțele răului prin ironizare și subclasarea lor în competiția cu un om.

Înfrângerea împielitului o întâlnim și în basmul *Calul dracului*, a lui I.L.Caragiale. Formula inițială „Era odată” ne introduce în lumea poveștilor, dar mai degrabă aceasta are rolul de a camufla intenția reală a scriitorului, care trebuie căutată în plăcerea spusului, cu tot ce presupune aceasta: atmosferă, culoare locală, limbaj colocvial. În afara acestui clișeu de basm, începutul istorisirii e construit într-o înșelătoare cheie realistă: o cerșetoare stă lângă o fântână de pe marginea unui drum de țară și un drumeț întârziat este în căutarea unui loc pentru înnopțat. Trebuie urmărit felul cum autorul își construiește textul în această primă parte a lui, prin cele câteva aluzii vagi: e lună plină, baba „e o biată păcătoasă fără putere” ce are „ochii verzi”. Aceste aluzii sunt imposibil de descifrat de către cititor, deoarece lipsește codul. Repede se creează o atmosferă propice taclalelor, în care scriitorul integrează din nou începutul specific basmului: „A fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti...”. Până acum întreaga narațiune pare să fi avut scopul să abată atenția cititorului de la adevăratele intenții ale povestitorului, deoarece urmarea este surprinzătoare. Întâmplările primesc pe nesimțite o nuanță grotesc-erotică, deși jocul babei și al lui Prichindel păstrează același ton aflat la granița dintre grav și comic. Dialogul dintre fata de împărat prefăcută în babă și Prichindel, primit în gazdă sub învelitoarea ei, este plin de subînțelesuri, asemănându-se mult cu cel dintre Moș Nichifor și Malca, din povestirea lui Ion Creangă. Baba vrea să se plimbe pe jos, iar tânărul drumeț, călare:

„– Uite mă! Tu ești cam țăcnit pe semne... Da’ un’ să-ți găsec cal acușical... Ce, acilea sunt grajdurile lui tat-tău, să bați numai-n palme și să-ți vie bidiviul gata la scară?... Îmi pare rău de boierul tău...!

– Păi, eu *cal* am zis?... am zis *călare*.

– Adicăte, cum vine vorba asta?

– Și mie îmi pare rău de dumneata, că-mi spuseși adineauri că știi multe și le înțelegi pe toate, și atâta lucru, bag seama, nu pricepi...”. Urmează apoi călătoria celor doi. Baba se pune puiă și Prichindel îi sare în spate, ceea ce autorul arată doar prin onomatopee, asemenea lui Creangă.

Spre deosebire de basmul popular în care personajul atins de blestem este dezlegat dacă îndeplinește anumite condiții, în istorisirea caragialiană dracul fiind păcălit pe timp de noapte, fata de împărat revine la vechea înfățișare de babă. Pe Caragiale nu-l mai interesează salvarea tinerei. Interesul cade pe ideea păcălirii dracului, a posibilității reluării întâmplărilor prin blestemul ce se transformă din povară într-un atu (de a-și trăi viața în două ipostaze). Fata nu se consideră o victimă a blestemului. Ea știe că nu-și poate redobândi înfățișarea inițială de odraslă împărătească „decât atunci când o putea păcăli pe dracul, ba încă, și atunci, numai pe vremea nopții”. Originalitatea basmului este dată și de încornoratul capabil să trăiască sentimentul înălțător al naturii, adică să simtă omenește, să admire frumusețile înconjurătoare: „S-au plimbat mult și multe lunci au văzut cu câte floril și atâtea cântări de păsări, care mai de care, au auzit!”. Faptul că în final Prichindel nu se prea arată dispus să repete curând plimbarea cu fata de împărat vine ca un regret pentru slăbiciunea de a fi căzut pradă babei și de a-și pierde din atributele diavolești.

Ion Creangă și I. L. Caragiale, ținând cont de mentalitatea populară, prin inserarea miturilor demonice și a duhurilor necurate în creațiile lor au încercat o remodelare a lor, o interpretare nouă sau o tratare dintr-un unghi diferit, dar și o actualizare.

Bibliografie:

Caragiale, Ion Luca, *Opere, Teatru. Proză. Versuri*, ediție îngrijită de Marcel Duță, în loc de prefață și cronologie de Șerban Cioculescu, București, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională”, 2003.

Creangă, Ion, *Opere*, ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, introducere de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Cheie-Pantea, Iosif, *Palingeneza valorilor*, Timișoara, Editura Facla, 1982.

Derșidan, Ioan, *Clasicii junimiști și învățământul*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2000.

Lovinescu, Vasile, *Creangă și creanga de aur*, București, Editura Rosmarin, 1989.

Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Humanitas, 1996.

Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român*, vol. II, București, Editura Vestala, 2008.

Petrache, Tatiana, *Dicționar enciclopedic al numelor de botez*, București, Editura Anastasia, 1998.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologia română*, București, Editura Academiei Române, 1985.

IZOTOPIA. DEFINIRE ȘI CARACTERISTICI

Isotopy. Definition and Characteristics

Maria-Laura RUS¹

Abstract

Our paper focuses on the general understanding of the concept of isotopy, trying to give linguistic and semantic information upon it. We underline the feature of redundancy, essential in identifying an isotopy, that of homogeneity, of cohesion or coherence. Isotopy represents a basis for the idea of meaning totality in a message.

Keywords: isotopy, Linguistics, Semantics, meaning, message

Interpretarea sensurilor unui text poate fi întreprinsă în semantica structurală cu ajutorul conceptului de *izotopie*. Într-un mod simplist putem defini acest concept drept repetarea unei unități lingvistice oarecare, concept fundamental pentru analiza discursului, adică a nivelului transfrastic. A. J. Greimas este cel care operează primul cu acest concept, desemnând prin el ansamblul redundant de categorii semantice ce creează posibilitatea interpretării uniforme a discursului sau povestirii. „Un mesaj ori o secvență oarecare a discursului nu pot fi considerate ca fiind izotope decât dacă ele posedă în comun unul sau mai multe clase.” Este vorba, de asemenea, și despre reducerea ambiguității, operată de căutarea unei interpretări unice sau chiar de eliminarea unor greșeli care apar inevitabil atunci când se transmite o informație sau alta. De aici și unitatea sintactico-semantică a unui text (i.e. coeziunea), bazată pe criteriul izotopiei. Cu alte cuvinte izotopia descrie omogenitatea semantică a unui text, „problema unității mesajului”, conform lui Greimas, privit ca „totalitate de semnificații” dispuse ierarhic. Coeziunea poate promova o suită de secvențe la rangul de text. „Un discurs va fi considerat coeziv, dacă există relații propoziționale între enunțurile care îl compun: relații temporale, tematice sau referențiale” (J. Moeschler).

Greimas se servește de conceptul de izotopie încercând să dea o bază ideii de totalitate de semnificații care există într-un mesaj. Astfel, un text este alcătuit dintr-o sumă de semnificații de nivele diferite; ideea de ierarhie a acestora este implicită. Datorită conceptului de izotopie, nivelul frazei este depășit. Prin mijlocirea lui se poate demonstra în ce fel texte întregi se află la nivele semantice omogene, în ce fel semnificatul global al unui ansamblu semnificant, în loc să fie postulat a priori (cf. Hjelmslev), poate fi interpretat ca o realitate structurală a manifestării lingvistice. Drept urmare, izotopia intervine odată cu depășirea nivelului semanticii cuvântului, odată cu abordarea studiului elementelor frazei când se pășește pe domeniul semanticii funcționale, domeniu în care deosebirile de semnificație pot fi mai ușor puse în relație cu elementele ce le generează. La

¹ Asistent univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș.

acest nivel izotopia determină semnificația coerentă, organizarea, structurarea unui plan de semnificație într-o secvență de discurs sau într-un discurs întreg.

Conceptul de izotopie poate fi corelat și celui de „conexiune” a unităților transfrastice: „Când conceptul «conexiune» e utilizat cu referire la vorbire, el poate fi confruntat cu conceptul mai general de «izotopie», înțeles ca repetare neîntreruptă pe toată întinderea discursului a unuia și aceluiași mănunchi de categorii, determinate de organizarea paradigmatică” (A.J. Greimas). Ajungem astfel la coerența² semnificațiilor. Coerența apare ca răspuns la întrebarea „în ce condiții, un discurs, adică o suită de enunțuri, poate fi considerat bine format sau coerent?” (J. Moeschler)

Greimas vorbește, de asemenea, de relația dintre redundanță și izotopie. Astfel, el elucidează factorii predicativi ai capacității de creație în limbă. „Relațiile astfel transformate sunt metalingvistice: ele nu bagă între ele ocurențele, ci clasele de foneme sau de lexeme, pot fi luate drept tulburări ale structurii interne a acestor unități; ele dau valoare trăsăturilor distinctive care pot fi identice (conjunctive) sau opuse (disjunctive). Astfel de restructurări ale substanței pot fi recunoscute și înregistrate prin procedeul general de omologare, potrivit căruia $A:A' = B:B'$. Astfel, într-o primă etapă, schemele alcătuite din asonanțe și aliterații sau din asemănări și apropieri semantice pot fi analizate și reconstruite, operând cu trăsăturile lor pertinente, în matrice fonice sau semice făcute din identități și opoziții. Totuși redundanța nu înseamnă doar repetarea formelor, ci și a substanțelor; ea constituie o izotopie fundamentală, unde se situează atât planul conținutului, cât și cel al expresiei”.

De altfel, redundanța limbii la toate nivelurile este un fapt cunoscut, repetarea unităților lingvistice având loc atât în procesul vorbirii orale, cât și scrise.

Pentru a stabili o izotopie este nevoie de un context minimal: acesta poate fi o singură sintagmă în care trebuie să fie reunite cel puțin două figuri semice. Dificultatea definirii și identificării unei izotopii nu intervine la acest nivel, ci acolo unde se depășește nivelul frazei. Aceasta întrucât este nevoie de împărțirea în paragrafe, capitole etc. și în felul acesta unitățile sintactice nu pot fi comutabile, ca și la nivelul unei sintagme. Înmulțirea semnificațiilor va fi incompatibilă cu o analiză obiectivă. Inițial se va stabili o izotopie cu rol de focalizator și de instanță de validare a coerenței logice. Aceasta va duce, în opinia lui Greimas, la un fel de închidere a textului, închidere care îi va conferi acestuia un caracter „idiolectal”. De aici, trecerea spre stilistică. Există o relație de implicare reciprocă între izotopiile unui text, astfel încât stabilirea izotopiei inițiale este o condiție inerentă pentru indexarea izotopiei următoare și așa mai departe. Trecerea se va face cu ajutorul „conectorilor”.

Sub aspect metodologic, pentru a stabili o izotopie trebuie mai întâi să se identifice lexemul redundant care supradetermină cele mai multe lexeme din textul ales spre analiză. Acesta este, de regulă, un semem ce conține un sem contextual (sau clasem, cum mai este

² i.e. adecvarea semantico-pragmatică la situația de comunicare (raportul de forțe între interlocutori, cunoștințele lor despre lume, fondul comun de cunoștințe, ritualul socio-lingvistic al actului de comunicare).

numit) iterat. Abia apoi se stabilesc echivalențele pentru lexemele supradeterminate, subclasele lor de calificări, care vor fi inventariate.

În acest context în care izotopiile sunt în număr mai mare, apar variații ale mesajelor la nivel semantic (cele care oferă elementele necesare definirii izotopiei unui text), precum și variații la nivel semiologic (manifestarea semiologică este condiționată de selecția operată printre figurile semice care îndeplinesc rolul de specificatori categoriali în cadrul clasematic). Complexitatea izotopiilor depinde de factori individuali precum structura idiolectală a personalității locutorului sau capacitatea alocutorului de a decoda simultan mai multe mesaje.

Discursul ca manifestare polizotopică voluntară îi prilejuiește lui Greimas o definire a literaturii ca „jocuri de conștiință ce au rolul de a ne procura plăcerea estetică prin dezvăluirea izotopiilor ascunse.”

Izotopia se referă la forma expresiei sau la cea a conținutului unui text, acceptându-se fie ca iterare a unităților de conținut (A.J. Greimas), fie a ambelor planuri (François Rastier).

Referindu-se la forma conținutului, cele două tipuri de izotopie pe care le identifică Greimas sunt „izotopia semantică” și „izotopia rațională”. Dacă izotopia de tip rațional este întâlnită cel mai adesea în discursurile științifice (de exemplu în dicționare), datorită faptului că ea are în vedere acele fraze care conțin valori de adevăr și care nu pot avea decât o terminologie monosememică, izotopia de tip semantic este cea care se referă direct la forma conținutului, valoarea de adevăr nefiind semnificativă (a se vedea în acest sens textele poetice – recomandarea aceluiași Greimas). În aceste două tipuri de izotopii, semele vor fi, la rândul lor, de tipuri diferite: pe de o parte vom avea „seme nucleare” (în cazul izotopiilor raționale) și seme contextuale sau așa-numitele „claseme” (în cazul izotopiilor semantice).

În schimb, la nivelul expresiei unui text, apar lexeme care pot comporta în diverse texte ansambluri neomogene de seme. Un ansamblu semic este determinat, în opinia lui Greimas, de combinarea acelor „seme nucleare”, stabilite în dicționar, cu „semele contextuale” (clasemele), identificate în totalitatea textelor cu care textul dat stabilește relații (apare, astfel, intertextul). Prin urmare, sensul este o funcție a intertextului, nu a textului. Și de aici mai departe: izotopia iese din cadrul textual.

Când se referă atât la planul conținutului, cât și la cel al expresiei, izotopia apare cu calificativul „pluri” (texte pluriizotopice), dar funcționează ca semn unitar. De aici teza Școlii neoretorice de la Liège conform căreia izotopia a stat la baza considerării textului ca semn unitar în raport cu semnul limbii. La nivel intralingvistic textul conține unități iterate, ceea ce înseamnă că metasememele, bazate pe substituții, sunt posibile doar în text, în timp ce metataxele relevă niveluri inferioare.

Alte două categorii de izotopii sunt stabilite de către Greimas și Courtés în raport cu componenta figurativă sau cu cea tematică a discursului. Astfel, izotopiile figurative sunt cele care sprijină configurațiile discursive, pe când izotopile tematice sunt cele situate la nivelul profund al parcursului generativ.

La acest punct al demersului nostru, trebuie să aducem în discuție și conceptul de „alotopie”, care este exact inversul izotopiei, nerealizarea acesteia, abaterea, opusă astfel și redundanței. Importanța alotopiei este semnificativă având în vedere că generarea sensului este posibilă tocmai prin alotopie. Numai prin redundanță încărcătura semantică a unui text este nulă. Când apare o opoziție între cel puțin două seme, putem vorbi de alotopie.

Conceptul de izotopie este, fără îndoială, una dintre contribuțiile cele mai originale la analiza textuală. Aceasta, în ciuda unor reacții poststructuraliste, dintre care amintim pe cea a lui Jacques Derrida, care a manifestat suspiciune față de limbaj și structurile acestuia și în primul rând față de elementele care sugerează și implică o continuitate, coeziunea și coerența sensului, adică exact acele elemente care sunt presupuse de către conceptul de izotopie. Diseminarea se opune astfel conceptului de izotopie, pe care se sprijină optica structuralistă, izotopia ca reprezentare și repetiție, iterare a cuvântului în procesul enunțării orale sau scrise, ceea ce sprijină redundanța informațională a limbajului.

Bibliografie:

- Carpov, Maria, *Introducere la semiologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978
- Chiorean, Luminița, *Discurs eseistic. Coerență, referențialitate, coeziune*, în *Lucrările Conferinței Internaționale „Integrarea europeană – între tradiție și modernitate”*, ediția a II-a, Târgu-Mureș, 2007, p. 265-272
- Derrida, Jacques, *Diseminarea*, trad. Cornel Mihai Ionescu, Univers enciclopedic, București, 1997
- Greimas, A. J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, traducere de Maria Carpov, Editura Univers, București, 1975
- Moeschler, Jacques; Reboul, Anne, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, coord. și trad. Carmen Vlad și Liana Pop, Echinox, Cluj-Napoca, 1999
- Rovența-Frumușani, Daniela, *Semiotică, societate, cultură*, Institutul European, Iași, 1999
- Vlad, Carmen, *Textul aisberg*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000
- plato.stanford.edu (sursa online)

GRAMATICA TERMENILOR CROMATICI ROMÂNEȘTI

The Grammar of the Romanian Chromatic Terms

Cristina RADU-GOLEA¹

Abstract

The main Romanian color terms are inherited from Latin and they are: roșu, galben, albastru, alb, negru, verde, vânăt. These terms are part of the basic vocabulary being also representative terms. In Romanian only six color names (roșu, galben, albastru, verde; alb and negru – considered noncolors) have the potential of grouping other color names around them (vânăt is a type of albastru). Strictly grammatically speaking, we focused our attention on some aspects considered relevant for our analysis: derivation – with adjectival, diminutival and augmentative suffixes –; prefixation; compounding; homonimies and even pleonasm.

Keywords: grammar, term, colour, adjective, analysis

1. Gramatica² este disciplina lingvistică pentru care cercetarea cuvintelor se face din punctul de vedere al normelor și al regulilor. Morfologia, ca parte a gramaticii, „se ocupă cu studiul modificărilor de formă ale cuvintelor în timpul vorbirii”³, iar sintaxa (a doua secțiune a gramaticii clasice) are ca obiect de studiu îmbinarea cuvintelor în unități sintactice (acestea implicând atât raporturile, cât și funcțiile sintactice)⁴.

Lingvistul elvețian Ferdinand de Saussure (intemeietorul lingvisticii moderne) își expune clar opiniile în *Cursul de lingvistică generală* și afirmă că „morfologia se ocupă cu diferite categorii de cuvinte (verbe, substantive, adjective, pronume etc.) și cu diferite forme ale flexiunii (conjugare, declinare)”⁵. Iar pentru a separa studiul sintaxei de morfologie „se invocă argumentul că aceasta din urmă are drept obiect funcțiile legate de unitățile lingvistice, în timp ce morfologia nu se ocupă decât de forma lor (...). Dar această distincție este iluzorie. (...) Lingvistic, morfologia nu are obiect real autonom; ea nu poate să constituie o disciplină distinctă de sintaxă”⁶.

Pe de altă parte, orice lingvist își poate pune întrebarea dacă este logic ca lexicologia să fie exclusă din gramatică. „La prima vedere cuvintele, așa cum sunt înregistrate în dicționar,

¹ Lector univ. dr., Universitatea din Craiova

² „O gramatică bazată pe cuvânt implică trei proceduri principale: identificarea cuvântului ca entitate lingvistică distinctă, stabilirea unui set de clase de cuvinte, cu ajutorul cărora să se poată distinge și clasifica cuvintele limbii, și elaborarea unor categorii gramaticale adecvate pentru a descrie și analiza morfologia cuvintelor grupate în paradigme de forme asociate și raporturile sintactice existente între cuvinte în construcția propozițiilor.” (Robins, 2003, p. 47)

³ Groza, 2004, p. 11.

⁴ „În numeroase cercetări de sintaxă modernă, granița dintre sintaxă și morfologie se estompează, mergând, uneori, până la desființare, ceea ce are ca efect o extindere a domeniului sintaxei și asupra unor fapte de morfologie, precum o subordonare a morfologicului față de sintactic.” (*DȘL*, 2001, p. 487)

⁵ Saussure, 1998, p. 144.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 144.

nu par a se preta la studiul gramatical, ce se limitează, în general, la raporturile existente între unități. Dar constatăm pe dată că o mulțime dintre aceste raporturi pot fi exprimate atât prin cuvinte, cât și prin mijloace gramaticale. (...) Se vede deci că, din punctul de vedere al funcției, faptul lexicologic se poate confunda cu faptul sintactic. Pe de altă parte, orice cuvânt care nu este o unitate simplă și ireductibilă nu se deosebește, în mod esențial, de un membru de frază, de un fapt de sintaxă; îmbinarea subunităților care îl compun ascultă de aceleași principii fundamentale ca și formarea grupurilor de cuvinte”⁷.

2. Cuvintele, după cum reiese din definițiile prezentate anterior, fiind atât unități ce aparțin lexicului, cât și părți ale unui sistem care se supune unor reguli, se grupează în clase sau categorii lexico-gramaticale. Terminologia cromatică din limba română este încadrată, din punct de vedere morfologic, în clasa adjectivului.

Termenii cromatici românești moșteniți din latină pot fi utilizați atât ca adjective, cât și ca substantive. Clasa substantivelor se îmbogățește astfel constant, prin conversiune – aceasta reprezintă unul din procedeele nonderivative de formare a cuvintelor și trebuie înțeleasă, din punct de vedere diacronic, „ca o evoluție internă de la o categorie lexico-gramaticală la alta, trecerea făcându-se gradual”⁸. Valoarea substantivală este, de regulă, subordonată celei adjectivale; un adjectiv cromatic își schimbă valoarea gramaticală și devine substantiv, dacă poate să fie supus următoarelor procedee:

a) articularea cu articol hotărât: *blonda* (*de la fereastră*), *alba-neagra*;
b) asocierea cu un cuvânt din clasa determinanților: *doamnă blonde*;
c) elipsa termenului regent dintr-o îmbinare fixă: (*pătălăgea*) *vânăată*, (*pătălăgea*) *roșie* – în acest caz, „substantivele feminine *roșie* și *vânăată* au evoluat gramatical prin schimbarea clasei morfologice (provenind din formele de feminin singular ale adjectivelor corespunzătoare, moștenite) și au preluat, printr-o restrângere semantică (datorată procedurii sintactice de segmentare a unei structuri de tipul substantiv + adjectiv), sensul substantivului înlăturat: «pătălăgea»”⁹;

d) atașarea mărcilor de vocativ: *-o* și *-le*: *blondo*, *roșcato*, *negrule* – prin adăugarea acestor desinențe, adjectivele se substantivizează, căpătând conotații peiorative sau ironice.

Adjectivele cromatice moștenite devin substantive comune (prin conversiune), în felul acesta, vocabularul îmbogățindu-se cu noi unități lexicale, care se diferențiază semantic și gramatical: *alb*, *albă*, adj. < *ALBUS*, *-A/ alb*, s.n. singularia tantum/*alba*, s.f. art. „zorii zilei”; *albastru*, *albastră*, adj. < **ALBASTER*, *-A/ albastru(l)*, s.n. singularia tantum; *galben*, *galbenă*, adj. < *GALBINUS/ galben(ul)* – culoare –, s.n. singularia tantum/*galben*, *galbeni*, s.m. – monedă etc.

Adjectivele nume de culori devin și termeni generici (nume comune), care indică apartenența la o anumită grupare: *roșii* „comuniști”, *verșii* – în limba actuală, îi desemnează pe „ecologiști” sau poate fi folosit pentru a denumi „dolarii”; în trecut, același termen îi desemna pe „legionari”.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 145.

⁸ Moroianu, 2005, p. 38.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 39.

Adjectivele cromatice substantivizate s-au fixat, cu semnificații specializate și paradigmă de masculin (singular/plural), și în limbajul sportiv. Culorile prezente în echipamentul sportivilor pot desemna, prin transfer metonimic, fie echipa, fie jucătorii îmbrăcați în echipamentul respectiv¹⁰.

Există și procedeul invers, când adjectivele cromatice se formează de la substantive, prin următoarele procedee:

- a) prin derivare (cu sufixe – *cenușiu*, *pământiu*, *cânețiu* etc.);
- b) prin compunere (*roșu-cărămiziu*, *gri-șoarece* etc.);
- c) prin conversiune – se obține un adjectiv dintr-un substantiv: *sahara* „culoarea nisipului auriu” (< substantivul propriu *Sahara* – numele unei zone geografice/deșert).

În româna actuală, tot mai multe substantive (de cele mai multe ori neologisme), nume comune, dezvoltă un sens secundar, de apreciere cromatică, ele devenind și nume de culori¹¹: *amarant* „roșu-violet”, *sepie* „cafeniu-deschis”, *lavandă* „albastru-deschis” etc.

Tot prin conversiune, adjectivele se pot adverbializa, când determină un verb care implică ideea de percepție vizuală; în acest caz, termenii cromatici au sens figurat: *a vedea negru/albastru/roșu în fața ochilor (de furie)* – se spune referitor la cineva, când se enervează foarte rău.

Adjectivele nume de culori, de nuanțe sau derivate de la nume de obiecte sau materiale cu o culoare specifică (*acaju*, *bleu*, *brumăriu*, *indigo*, *măsliniu*, *porfiriu*, *sidefiu*, *siniliu*, *vișiniu* etc.) se pot adverbializa în contexte expresive: „Curtea Constituțională *roșie* a votat *portocaliu*...” (*Internet*). Adjectivele cromatice care se referă la părul oamenilor sau al animalelor (*bălan*, *bălai*, *blond*, *brun*, *cărunt*, *grizonant*, *platinat*, *codalb*, *murg*, *roib* etc.) se convertesc foarte greu în adverbe sau nu se convertesc deloc¹². În schimb, toate adjectivele cromatice românești moștenite din latină se pot converti în verbe (prin schimbarea valorii gramaticale): *a albi*, *a (în)roși*, *a (în)verzi* etc.

În cazul verbelor care exprimă pierderea culorii, de exemplu: *a albi* – „pierderea culorii părului”, *a păli* – „pierderea culorii normale a feței”, nu este necesară marca reflexivului. Verbele care se referă la acțiuni cu un plus de intensitate apar la diateza reflexivă: *Ion s-a înroșit la față*¹³.

Când verbul *a face* este urmat de un adjectiv cromatic, adjectivul poate constitui baza de derivare pentru un verb, care, la rândul său, poate fi sinonimul construcției: *a face* + adjectiv, ca în următoarele exemple: *a face roșu* – *a înroși*, *a face alb* – *a albi*, *a face negru* – *a înnegri*, *a face verde* – *a înverzi*, *a face galben* – *a îngălbeni*, *a face albastru* – *a albăstri*, *a face vânăt* – *a învineți*.

Dar sunt și situații când între cele două construcții există diferențe sintactice și semantice. Astfel, reflexivul *a se face alb* are corespondent verbul intransitiv *a albi* „a încărunți”, dar „aceeași construcție reflexivă *a se face alb* este sinonimă cu două variante ale verbului (*a*)

¹⁰ „Roș-albastrul Bănel Nicolită a fost numit țigan într-o manieră jignitoare.” (*Gândul*, 23.08.2005, p. 4) – *roș-albastrul* „jucător al echipei de fotbal Steaua”.

¹¹ Aceasta se datorează influenței franceze și engleze, limbi în care procedeul e mult mai productiv.

¹² Vezi Mîrzea Vasile, 2008, p. 109.

¹³ Cf. Ușurelu, 2005, p. 238.

înalbi, una reflexivă și una intransitivă”¹⁴. Și verbul *a se îngălbeni* are o variantă intransitivă: *a îngălbeni*, având același sens „a se face galben”. Multe verbe derivate de la adjective nume de culoare au două variante pentru același sens: *a (se) învineți – a se face vânăt*, *a (se) (în)roși – a se face roșu* etc., iar altele sunt numai reflexive: *a se cărămizi* (*a se face / a deveni cărămiziu*).

Un termen cromatic format prin derivare regresivă de la substantivul *banană* este *banan* „(de) culoare roz-galben (ca banana)¹⁵. Fără a fi productivă în crearea de noi termeni cromatici românești, derivarea regresivă este utilizată și în formații ocazionale, care au, uneori, o conotație peiorativă, ca în exemplul: „*Alb-ca-Zăpada* și cei șapte vicepreședinți”¹⁶.

Pentru adjectiv, genul reprezintă o categorie flexionară extinsă, realizată prin forme distincte: *alb/ albă, albi/ albe – casă albă/ case albe, cal alb/ cai albi*. Adjectivele cromatice românești, variabile, nearticulate, se repartizează în clase flexionare, după numărul de forme distincte, după cum urmează:

- a) adjective cu patru forme flexionare: *alb, negru*;
- b) adjective cu trei forme flexionare: *castaniu* (are forma de feminin în *-e*, iar pluralul în *-i*), *roșu* – adjectiv care prezintă forme neregulate¹⁷;
- c) adjective cu două forme flexionare: *gălbui* (din această categorie fac parte acele adjective care nu disting numărul – m. sg. și pl.).

Spre deosebire de această clasificare, simplificată, cea propusă de Maria Manoliu Manea¹⁸ se realizează în funcție de flexiune, dar adjectivele variabile se împart în șapte clase distincte. Conform acestei clasificări¹⁹ [18], adjectivele cromatice românești moștenite din latină, precum și alte adjective nume de culori, dintre care unele neologice, se încadrează în șase dintre cele șapte clase, aceasta demonstrând, de fapt, gradul ridicat de flexibilitate:

1. Clasa adjectivelor cu patru forme flexionare distincte, care realizează opoziții pertinente de gen, număr și caz; din această clasă fac parte:

- a) adjectivele primare cu temă consonantică și desinență zero la masculin nominativ singular: *alb, vânăt, galben*;
- b) adjective cu desinența *-u* la masculin nominativ singular: *albastru, negru*;
- c) adjectivele diminutive: *roșcățel, albicel, albăstrel* etc.

2. Clasa adjectivelor care realizează opozițiile de număr și de caz, iar opozițiile de gen numai la singular: adjective derivate cu sufixul *-iu*: *albiu, cenușiu, pământiu, castaniu* etc. și adjectivul *roșu*.

¹⁴ Croitor Balaciu, 2005, p. 63.

¹⁵ Fulvia Ciobanu consideră greșită sau cel puțin nejustificată înglobarea într-un singur articol (de dicționar) a lui *banan* (nume de copac) și a adjectivului omonim, *banan*: „*banan* și *oliv* ca termeni cromatici trebuie socotiți cuvinte diferite de numele de pomi.” (Ciobanu, 1979, p. 7)

¹⁶ *România liberă*, 21.01.2006, p. 1.

¹⁷ „Interferențe greșite apar și între formele adjectivului neregulat *roșu* (cu trei forme) și formele variantei sale neliterare regularizate *roș* (cu patru forme – *roș, roșă, roși, roșe*): *roș – roșie – roșii*.” (*GALR*, I, 2008, p. 147)

¹⁸ Vezi Manoliu, 1961, p. 117-123.

¹⁹ Deși pare mai complicată decât cea tradițională, această clasificare este mai avantajoasă pentru că: „a) se efectuează după un criteriu unic, care ține seama atât de planul conținutului (valoarea gramaticală), cât și de cel al structurii fonematice (...); b) evidențiază relația dintre structura fonematică a morfemelor gramaticale și a celor lexicale; c) ține seama de modul de comportare a adjectivelor în întreaga flexiune, nu numai la nominativ singular, fapt care face posibilă descoperirea unor tendințe de evoluție, a unor inovații specifice limbii române în comparație cu limba latină.” (Manoliu, 1967, p. 273)

3. Clasa adjectivelor caracterizate prin realizarea opozițiilor de gen și a celor de număr – numai la masculin, precum și prin neutralizarea opoziției de caz: adjectivele terminate în *-iu*: *fisticiniu, liliachiu, verșulinu* etc.

4. Clasa adjectivelor care realizează opoziții de număr și de caz, dar nu prezintă opoziții de gen; aici sunt cuprinse adjectivele cu desinența *-e* la nominativ singular: *verde*.

5. Clasa adjectivelor care realizează opoziții de caz, de gen (numai la singular) și de număr (numai la feminin) – sunt cele derivate în *-ui*: *gălbui, verșui, albaștrui* etc.

6. Clasa adjectivelor prin a căror flexiune se realizează numai opozițiile de gen, cele de număr și de caz neutralizându-se; această clasă cuprinde adjective cu tema terminată în *-i* nesilabic: *bălai, corai* etc.

Adjectivele cromatice invariabile²⁰ alcătuiesc o singură clasă (aceasta cuprinzând, în general, neologisme): *gri, lila, maro, vernil, oliv* etc.

Adjectivele nume de culori pot avea radicalul monomorfematic (*alb*) sau variabil, datorită alternanțelor fonetice²¹. Alternanțele vocalice pot afecta silaba accentuată a radicalului: *vânăț/vânăță – vineți/vinete*²²; alternanțele consonantice se produc între consoane simple sau între grupuri de consoane: *d/ȝ – verde/verșii, s(tr)/ș(tr) – albastru/albaștri*.

Clasa adjectivelor cromatice cuprinde adjective variabile (analizabile în radical și flexive – desinențe, articol) și invariabile. Radicalul adjectivelor flexibile poate fi simplu sau dezvoltat, variabil sau invariabil.

La rândul lor, adjectivele flexibile/variabile se împart în două grupe:

- adjective care primesc flexivul la sfârșitul cuvântului (*alb-imaculată*) și
- adjective care pot primi flexivele și în interiorul cuvântului – la sfârșitul primului element de compunere (*verde-întunecat – verșii-întunecați, galben-chihlimbar – galbenă-chihlimbar*)²³.

Structura fonetică a adjectivelor neologice invariabile este diversă, unele sunt monosilabice (*bleu, roz, bej, grej* etc.), altele plurisilabice (*corai, oranj, sepia, vernil, turcoaș* etc.), multe având finală vocalică accentuată²⁴: *bordo, grenă, indigo, maro*²⁵ etc.

O tendință care se manifestă în româna actuală este aceea că numeroase adjective invariabile tind să se adapteze diferitelor tipuri de flexionare: „De pildă, *kaki* este folosit și ca adjectiv cu trei forme flexionare: *veston kakiu, manta kakie, pantaloni kakii* pe când *bleumarin, mov* și *roz* (*fustă bleumarină, rochie movă, față roză, fețe roz*) tind să se adapteze la adjectivele variabile cu patru forme flexionare”²⁶.

Temenii compuși din două adjective sunt, de cele mai multe ori, invariabili: (*geantă*) *galben-pai, (bluză) albastru-închis*. Uneori, aceste adjective pot fi variabile, în funcție de context:

²⁰ În flexiunea lor nu se realizează nicio opoziție pertinentă.

²¹ „Un radical adjectival poate fi afectat nu numai de o singură alternanță fonetică (vocalică sau consonantică), ci și (...) de două alternanțe vocalice și una consonantică (*vânăț/vineți*).” (*GALR, I, 2008, p. 150*)

²² „La adjectivele al căror radical este afectat de două alternanțe vocalice, una dintre ele este obligatoriu *ă/e* în silabă atonă.” (*GALR, I, 2008, p. 150*)

²³ Cf. *GALR, I, 2008, p. 145*.

²⁴ „Alături de adjectivele cromatice cu terminații neobișnuite, au devenit invariabile în românește și alte adjective cromatice de origine franceză, ca: *bej, crem, frez, grej, ivoar, oliv, mov* etc., care din punct de vedere fonetic pot primi desinențe.” (Ciobanu, 1979, p. 11)

²⁵ Cf. *GALR, I, 2008, p. 152*.

²⁶ *GALR, I, 2008, p. 152-153*.

Avea o rochie albastru-închisă/albastră închisă. Pentru acest caz, *GALR* specifică faptul că „normală ar fi flexiunea primului termen, ultimul având mai curând comportament adverbial”²⁷.

Spre deosebire de *GALR*, în *DOOM*₂ sunt incluse numai anumite adjective compuse – ca de exemplu: *albastru-azurii* (m. sg.), *albaștri-azurii* (m. pl.), *albastră-azurie* (f. sg.), *albastre-azurii* (f. pl.) – în care sunt supuse flexiunii ambele elemente de compunere; în alte cazuri²⁸, numai cel de-al doilea element de compunere este supus flexiunii: *alb-gălbui* (adj. m.), *alb-gălbunie* (adj. f.), *alb-gălbui* (adj. m./f. pl.).

Din faptele lingvistice prezentate, reiese că între cele două lucrări normative ale limbii române, *GALR* și *DOOM*₂, nu există consens, neconcordanța fiind evidentă.

Adjectivele compuse din două adjective invariabile sunt totdeauna invariabile (*rochie roz-oranj*).

Substantivele neutre nume de culori au flexiune, indiferent de terminația lor. Pluralul este format cu desinența *-uri*, dar pot avea și forme articulate enclitic și deci flexiune cazuală: *grena, grenaul, grenaului, grenauri; bleu, bleu-ul, bleu-lui, bleu-uri*. În cazul termenului *bleu*, cratima leagă articolul hotărât enclitic (*-l*) sau desinența de plural (*-uri*) de neologismul *bleu*, a cărui finală prezintă deosebiri între scriere și pronunțare²⁹.

În limba actuală, o parte din numele de culori folosite cu valoare substantivală sugerează întreaga gamă de nuanțe din sfera culorii respective: *movuri, griuri, rușiniuri* etc. O serie de sintagme în care există nume de culori se folosesc numai la plural: *blugi, panterele negre*; altele, mai puține la număr, pot înregistra și forme de singular, de exemplu: *beretă verde*³⁰.

Termenii cromatici încadrați în clasa adjectivului sunt fie cuvinte simple: *alb, galben, carmin, gri*, fie cuvinte compuse³¹. Compunerea se poate realiza prin sudare: *rozalb* (*roz + alb*), *balaoacheș* (*bălai + oacheș*) sau prin alăturare.

Termenii compuși pot fi alcătuiți după cum urmează:

- dintr-un adjectiv cromatic și un substantiv comun: *galben-chiblimbar, verde-praz, bleu-gheață, galben-pai* etc.;

- dintr-un adjectiv cromatic și un substantiv propriu (antroponim sau toponim): *albastru Marie-Louise, albastru Alice, albastru Milano, albastru Capri, bleu Mamaia* etc.;

- dintr-un adjectiv însoțit de un alt adjectiv, primul fiind un termen cromatic: *albastru-electric, negru-lucios, alb-lăptos* etc. sau din două adjective cromatice, juxtapuse: *alb-gălbui, verde-albăstrui* etc.;

- dintr-un adjectiv cromatic însoțit de un alt adjectiv, provenit din verb la participiu: *roșu-aprins, verde-deschis* etc.;

²⁷ *GALR*, I, 2008, p. 145.

²⁸ Din nou, diferit de ceea ce este considerat corect/recomandat în *GALR*.

²⁹ Cf. *DOOM*₂, 2005, XLII.

³⁰ Vezi Dimitrescu, 2006, p. 175.

³¹ Compunerea este un procedeu intern de formare a cuvintelor, care constă în asamblarea mai multor unități lexicale, pentru a da naștere unui cuvânt nou, cu un sens nou.

- dintr-un adjectiv cromatic substantivizat urmat de o prepoziție și de un substantiv comun: *albastru-de-cobalt*, *negru-de-fildeș*, *negru-de-plută*; sau un adjectiv urmat de o prepoziție și de un substantiv propriu: *albastru de Prusia*, *albastru de Sèvres* etc.;

- dintr-un adjectiv însoțit de un numeral – termenul astfel format indică o anumită nuanță a culorii; prin raportare la un număr, nuanțele pot fi comparate între ele (numărul mic indică o anumită nuanță, mai deschisă, numărul mare indică o altă nuanță, mai închisă): *alb 13*, *alb 42*.

După structură, adjectivele cromatice pot fi și derivate:

-a) cu sufixe:

- adjectivale – substantiv + *-iu*: *prăfuriiu*, *tuciuriu*, *vișiniu*, *purpuriiu*, *pătlăginiu*, *portocaliiu*, *liliachiui*, *plumburiu*, *nisipiiu* etc.;

- adjectiv + *-iu*³²: *alburiiu*, *verzuliui*, *albăstriu*, *vinețiu* etc.; sau: *-iu*: *albăstriu*, *gălbui*, *verzui*, *căprui* etc.; *-et*: *brunet*; *-ios/-icios*: *albicios*, *negricios*, *gălbincios* etc.; *-ineț*: *albineț*, *gălbineț*, *griuleț*; *-atic*: *roșiatic*, *gălbenatic* etc.; *-os*: *gălbejos*, *lăptos* etc.; *-aliiu*: *rozaliiu*; *-etic*: *roșietic*; *-ariu/-ării*: *brumării* etc.;

- diminutivale: *-el*: *albăstrel*, *bălănel* etc.; *-ior*: *gălbior*, *albăstrior*, *roșior* etc.; *-ișor*: *albișor*, *verzășor*, *negrișor* etc.; *-uț*: *negruț*, *albuț* etc.; *-aș*: *gălbenaș* etc.;

- augmentative: *-an*: *bălan*, *-ovan*: *roșcovan*, *-odan*: *roșcodan*;

- participiale: *-at*: *roșcat*, *îmbujorat* etc.; *-it*: *albit*, *îngălbenit*, *smolit*, *roșit* etc. și/sau

- b) cu prefixe: *în-*: *încărunțit* (*în-* + *cărunt* + *-it*), *învinețit* (*în-* + *vânăt* + *-it*) etc.

Conotații speciale au numele de culori prezente în anumite sintagme, rezultate din alăturări mai puțin obișnuite – adjectivele cromatice par incompatibile, la prima vedere, cu substantivul determinat –, dar care au intrat în uzul limbii ca sintagme de sine stătătoare: *mațe-albastre/mațe-pestrițe*³³ „viclean, rău, prefăcut, primejdios”, *sânge albastru* „de rang nobil”, *frică albastră*³⁴ „metafizică”, *inimă albastră*³⁵ „tristă, îndurerată, însingurată”, *ciuma roșie* „comunismul”, *post negru* „post sever, fără mâncare și băutură”, *gaură neagră/black*

³² „Sufixul nostru *-iu*, deși corespunde latinul *-ivus*, totuși a căpătat la români o funcțiune proprie postlatină în terminologia cromatică: *verziu*, *negrii*, *albăstriu*, *gălbui*, *vișiniu*, *portocaliiu*, *aluniiu*, *fistichiu* etc., astfel că *alburiiu* adică *albur-iu*, latin prin ambele sale elemente constitutive *albor-ivus*, este totuși curat românesc prin compozițiune.” (Hasdeu, 1998, p. 597)

³³ „Tiktin traduce pe *pestriț* prin „tückisch, flasch”, așadar „rău, viclean, prefăcut”, dând exemple din Eminescu (*inimă pestriță*) și din Cantemir (*cât de pestriț și de vărgat grăiește!*). Culorile multiple ale feței, existând în același timp sau rând pe rând, constituie un indiciu de nesinceritate, deci și de răutate, căci oamenii nesinceri sunt socotiți, în general, ca răi. Să se compare *a schimba fețe fețe* despre cineva «prins cu mâța în sac», adică în flagrant delict de minciună, înșelăciune, precum și sinonimul *a se fâstăci* «a se face (la față) ca fâstăcul», așadar verde-galben (poate și cu alte nuanțe). De la comparații ca acestea procedeul s-a extins mai departe, la alte organe ale corpului omenesc. *Mațe-pestrițe*, colorate, deci, în mai multe feluri, ar exprima cel mai înalt grad de nesinceritate și răutate: nu numai fața, care este firesc să aibă când o culoare, când alta, din cauza apariției și dispariției succesive a sângelui, ci chiar și intestinele simt, la un om rău, efectele de natură... coloristică, ale «accidentelor» produse de circulația sângelui.” (Jordan, 1975, p. 202)

³⁴ Cf. fr. *peur bleue* „frică grozavă”, *j'en suis bleu* „sunt foarte mirat”.

³⁵ „*Inimă albastră* are omul când e trist, mâhnit, când pe dânsul nu-l mângâie nimic din frumusețile ce-l înconjoară. Doinele sunt cântece de inimă albastră. Și mai departe: în *Cucule, pasăre-albastră/Ce-mi strigi atât la fereastră?*”, pare că *albastru* are sensul figurat de «prevestitor de rele». După Hasdeu, (...) culoarea *albastră* trece de «funestă» în credințele poporului român. Între cele două accepții ale adjectivului (...): 1. ‘jalnic, trist’ și 2. ‘primejdios, rău’ nu pare a exista propriu-zis o filiație, în sensul că una (și anume ultima) ar proveni din cealaltă.” (Jordan, 1975, p. 202-203)

*hole*³⁶ „relicvă a unei stele masive, formată prin prăbușire gravitațională, care atrage puternic materia din spațiul înconjurător, ca urmare a câmpului gravitațional foarte intens” etc.

Termenii cromatici pot să apară și în cadrul unei relații de antonimie de tipul *ba X, ba Y*, care exprimă alternanța: *ba că-i albă, ba că-i neagră* sau chiar în cadrul unei relații antonimice exprimând excluziunea – *nici X, nici Y; când X, când Y: nici albă, nici neagră; când albă, când neagră* sau în sintagma *alba-neagra*, care desemnează o „modalitate de escrocare a celor creduli, interesați de posibile câștiguri rapide și obligați să ia parte la un fel de joc în care sunt puși să aleagă un anumit jeton (alb sau negru)”.

Termenii cromatici se pot constitui și în serii sinonimice, nu numai ca antonime. Astfel, *albăstriu* este sinonim cu *albăstrui*, *crem* are ca sinonime pe *alb-gălbui* și (*de*) *culoarea untului*, *verzui* este sinonim cu *verzului* și chiar cu *prăzului*³⁷.

Hasdeu e de părere că adjectivul *albău* (*albăie*) este sinonim cu *albior*, *albineț*, *albișor*, *albuț* (dar cu nuanță augmentativă, nu diminutivă)³⁸, iar *albicios*, *albicioasă* este sinonim cu *albui* sau *albiu* și cu *alburii*, arătând că ceva este aproape alb, dar fără nuanță diminutivă ca *așbișor* sau *albineț*?

Nu numai sinonimia și antonimia pot fi exemplificate cu ajutorul termenilor cromatici, ci și omonimia. Termenul argotic *negresă*, având sensul „butelie de aragaz”, este omonim cu *negresă* „femeie din rasa neagră” și cu *negresă* „produs de patiserie, de culoare închisă”; la fel, termenul livresc *azur* „nuanță de albastru-verzui-deschis” este omonim cu termenul din limbajul sportiv *azzur*³⁹ „referitor la echipa de fotbal a Italiei”.

Proverbele și zicătorile ce conțin termeni cromatici alcătuiesc familia paremiologică⁴⁰. Sunt mai bogate familiile paremiologice ale termenilor *alb* și *negru*; celelalte nume de culori au familii paremiologice mai sărace: „Strânge bani abi pentru zile negre.”; „N-o fi dracul atât de negru.”; „Înnegrind pe altul, nu te albești pe tine.”; „Râde dracul de porumbe negre și pe sine nu se vede.”; „Pe arap, cât de mult îl vei spăla, tot negru va rămânea.”; „Corbul în zadar se spală, că negreața nu și-o pierde⁴¹”.

³⁶ Dimitrescu, 1997, p. 49.

³⁷ Cf. *DS*, 2007, p. 435.

³⁸ Hasdeu, 1998, p. 570.

³⁹ „Termenii cromatici recentii dau naștere la omonimii, dar nu în interiorul spectrului cromatic supus discuției, ci cu termeni preexistenți în limba comună: *albăstreală* cunoscut în *DEX* cu sensurile 1. «albastru, albăstrime» și 2. «substanță de culoare albastru-indigo» devine omonim cu termenul argotic mai recent cu semnificația «lei». La fel, *verdeăță* cu accepția tradițională de «zarzavat, legume etc.» a căpătat în argou sensul «dolar», *verzitură* «fruct necopt» semnifică tot «dolari»; *albi*, pe lângă sensul cromatic propriu-zis, are și înțelesul «bani.»” (Dimitrescu, 2006, p. 177)

⁴⁰ „Numele de culori frecvente în proverbe și zicători sunt cu precădere cele de bază, cele mai vechi. Ele stau mărturie adesea pentru diverse aspecte particulare din trecut, indică raporturi sociale, dezvăluie mentalitatea, credințele, superstițiile dar și spiritul de observație al poporului, ironia amară ori binevoitoare. Iată câteva: *a umbla cu ciubotele roșii, burtăverde*, (...), *ca un cal breaz, ca un câine grivei* etc.” (Gheorghiu, 1968, p. 48)

⁴¹ Majoritatea proverbelor conțin adevăruri universal valabile, fapt probat și de existența în alte limbi a unor proverbe asemănătoare, acestea conținând, la rândul lor, termeni cromatici:

A crow is never whiter for washing herself often;

Two blacks do not make a white;

Thought I am black, I am not the devil;

The pot calls the kettle black etc.

Asocierea semantică dintre apartenența etnică și nuanța vestimentației este acceptabilă numai în cazul în care se dorește obținerea unor efecte stilistice – figura de stil care valorifică astfel de asocieri numindu-se zeugmă: „Tânăra doamnă de la masa mea, înaltă și brunetă, unguroaică și îmbrăcată în verde, de formație istoric și de profesie producător de televiziune, îmi arăta niște cărți nou apărute la Cluj”⁴².

Sintagmele *blugi albaștri*, *blugi bleu-jandarm* (< fr. *bleu gendarme*) se înscriu în categoria pleonasmelor (intolerabile); sintagmele *blugi albi*, *blugi negri*, *blugi verzi* etc. sunt forme ale contradicțiilor cromatice, întrucât *blu(e)* „albastru” este deja conținut în termenul *blugi*, la această culoare adăugându-se apoi altele: *alb*, *negru*, *verde* etc. Evitarea pleonasmelor se poate face numai printr-o bună cunoaștere a semnificației numelor de culori.

Termenul *bleumarin* (< fr. *bleu marine* „bleu à la marine”)⁴³ apare tot mai des scris⁴⁴ *bluemarin*, pronunția lui fiind, probabil, [blumarin] – o contaminare între un franțuzism și un pseudoanglicism. Despre acest „hibrid” care trebuie evitat, Rodica Zafiu crede că a apărut în română în urma înrudirii etimologice dintre fr. *bleu* și engl. *blue*; în engleză, *blue* provine din franceza veche – termenul fiind de origine germanică⁴⁵.

3. Adjectivul poate să funcționeze ca adjunct sau centru de grup, în funcție de unitățile lexico-gramaticale cu care se asociază. „Adjectivul funcționează ca adjunct într-un grup nominal sau verbal, dar el poate fi, la rândul său, centru al unui grup adjectival, având compliniri proprii”⁴⁶.

În cadrul grupului verbal, adjectivele cromatice pot îndeplini funcția de nume predicativ: „Orașul tot e *violet*” (Bacovia, *Amurg violet*, 1964: 31), „Hârtia va fi *albastră*”⁴⁷ sau de predicativ suplimentar: „Noaptea se lăsa *albastră* și rece”.

Adjectivul cromatic cu funcție de predicativ suplimentar poate fi catalogat drept rezultativ (în funcție de modul de raportare la verbul regent). Acest predicativ suplimentar „arată rezultatul acțiunii desemnate de verbul regent, în construcții cu verbe care prin semantica lor internă implică o finalitate, un rezultat: (...) Toate ramele au fost pictate *negre*”⁴⁸.

Referitor la același predicativ suplimentar, tot în raport cu verbul regent, trebuie subliniate și alte restricții semantice: verbul „poate impune restricția ca adjectivul din poziția predicativului suplimentar să nu exprime o caracteristică permanentă a nominalului, ci una valabilă într-un anumit interval (...); enunțul: Fata vine *blondă*.

⁴² *Dilema*, apud *GALR*, I, 2008, p. 641.

⁴³ „În românește, partea a doua a compusului *bleumarin* se analizează prin referire la adjectivul *marin*, modalitate de analiză care nu concordă cu cea din limba de origine, fr. *marine* din *bleu marine* corespunzând substantivului românesc *marină* (*bleu à la marine* = albastru ca al marinei). Cf. Theodor Hristea, p. 283. Despre varianta nerecomandabilă *bleumaren*, acesta arată că a apărut ca un «hiperfranțuzism».” (Ciobanu, 1979, p. 8)

⁴⁴ Vezi Revista *Harper's Bazar*, 2009, p. 28, 153.

⁴⁵ Vezi Zafiu, 2009, p. 15.

„Singura consolare e că forma aberantă apare (deocamdată?) mai mult în pagini comerciale sau personale (în care erorile lingvistice sunt oricum foarte numeroase), fiind rar atestată în presă sau pe site-uri.” (Zafiu, 2009, p. 15)

⁴⁶ *GALR*, I, 2008, p. 166.

⁴⁷ Este chiar titlul unui film românesc în regia lui Radu Muntean.

⁴⁸ *GALR*, II, 2008, p. 305.

presupune existența unui interval anterior când persoana denumită de subiect nu avea această calitate (cf. A intrat la coafor *brunetă* și a ieșit de acolo *blondă*.)⁴⁹.

În construcțiile în care predicativul suplimentar este exprimat printr-un adjectiv cromatic și este antepus substantivului regent, adjectivul „trebuie să fie nearticulat (spre deosebire de atribut): Am *neagră* uniforma. (vs. Am *neagra* uniformă.)⁵⁰.

Într-un grup exclamativ eliptic, când un adjectiv nume de culoare precedă un substantiv, adjectivul are funcția sintactică de nume predicativ: *Albastru* cerull, *Verde* marea!

Adjectivele cromatice îndeplinesc funcția de atribute adjectivale când determină un substantiv (sau un substitut al acestuia): „Oh, amurguri *violete...*/ (...) / Peste parcul părăsit / Cad regrete, / Și un *negru* croncănit...” (Bacovia, *Oh, amurguri*, 1964: 42).

Adjectivele substantivizate ocupă pozițiile de subiect, obiect direct și obiect indirect: „*Galbenul* bate *roșul* la cărți⁵¹; „*Cerșea* iubirea *blondelor* cochete...” (Minulescu, *Celei care pleacă*, 1981: 49).

„Accidental, în structuri atipice, adjectivul cromatic poate ocupa și alte poziții sintactice⁵², ca, de exemplu, complement prepozițional: *Din albastru*, cerul s-a făcut *negru*, înainte de furtună.; circumstanțial opozițional: *În loc de albastră*, marea era întunecată.; circumstanțial cumulativ: *Pe lângă albastră*, marea mai era și limpede.; circumstanțial de excepție: Berea nu-mi place altfel *decât neagră*.; circumstanțial de mod: „*Ochii negri*, / *Părul negru*, / Și-mbrăcată-n *negru* toată” (Minulescu, *Celei din urmă*, 1981: 99).

4. Categoria proprie adjectivului⁵³ este intensitatea. Conținutul acesteia este de natură semantică și deictică, „ceea ce duce la dezvoltarea a două variante categoriale: intensitatea obiectivă și intensitatea subiectivă⁵⁴.

Intensitatea unei însușiri cromatice poate fi exprimată nu numai prin mijloacele standard⁵⁵, ci și prin alte mijloace care presupun gradarea intermediară – de exemplu folosirea unor cuantificatori: *păr ușor cărunt*, *față cam albă/palidă*, *buze aproape vinete*, *lumină destul de albă*, *așternut nu prea alb* etc.

În cadrul acestei categorii gramaticale se pot face unele precizări/delimitări cu privire la gradul de intensitate echivalentă; se poate spune: *ochii ei sunt la fel de verzi ca marea*

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 304-305.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 315.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 168.

⁵² Idem, *ibidem*.

⁵³ Categoria comparației/intensității reprezintă, în cadrul grupului nominal, particularitatea specifică adjectivului, iar în cadrul grupului verbal este specifică adverbului.

⁵⁴ „Sintagma *grade de comparație* este nepotrivită pentru că absolutizează de fapt procedeul implicat în una din formele de manifestare a intensității unei însușiri, fără a exprima prin ea însăși conținutul categoriei. Dacă celelalte categorii gramaticale se denumesc prin termeni care exprimă un conținut categorial specific (*numărul*, *genul* etc.), e necesar ca și această categorie gramaticală să fie denumită în mod similar, deci categoria *intensității*, nume generic, cuprinzând deopotrivă *gradele de comparație* și *gradele de intensitate*, din interpretarea lui Vl. Robu și I. Jordan.” (Irimia, 2004, p. 528)

⁵⁵ De exemplu: *alb* (pozitiv), *mai alb* (comparativ de superioritate), *mai puțin alb* (comparativ de inferioritate), *la fel de alb* (comparativ de egalitate), *cel mai alb* (superlativ relativ), *foarte alb* (superlativ absolut).

sau *ochii ei sunt albaștri ca seninul cerului*, ceea ce presupune o echivalență, datorită percepției unei anumite culori, prin compararea cu un element din natură.

Există lingviști⁵⁶ care susțin că în contexte de tipul: *ea are părul negru ca abanosul, ea are mâini albe ca zăpada, negru și albe* sunt adjective la gradul comparativ de egalitate, iar *ca abanosul* și *ca zăpada* au funcția sintactică de complement circumstanțiale comparative; acestea însă, pot lipsi din enunțurile menționate, caz în care adjectivul nu ar mai putea fi considerat la gradul comparativ⁵⁷.

Gradul de intensitate superioară semnifică o însușire a cărei manifestare este mai pregnantă: *ochi de-un albastru înfinit, buze de-un roșu aprins/violent, ruj delicios de roz*⁵⁸; astfel de sintagme se regăsesc în limbajul poetic (cu intenția clară de a crea anumite efecte expresive) și foarte rar în limba comună.

Tot pentru a marca intensitatea superioară a adjectivelor cromatice, se pot folosi prefixoide de tipul: *super-* sau *ultra-*, care însoțesc numai anumite adjective cromatice (*supernegru, ultraalb*) și sunt extrem de rar utilizate în vorbirea curentă.

Adjectivele nume de culori intră și în alcătuirea unor îmbinări stabile de cuvinte⁵⁹, care sunt echivalente cu sensul superlativului absolut. În aceste situații, determinarea adjectivelor de anumite unități frazeologice exprimă o măsură superioară a intensității culorilor/nuanțelor respective: (*un așternut*) *cu totul și cu totul alb, ochi din cale-afară de albaștri* etc. Structurile superlative se pot baza și pe repetiții binare imediate: *albastru și iar albastru; și-am zis verde și iar verde*⁶⁰.

În română, anumite adjective cromatice nu sunt compatibile cu gradele de intensitate⁶¹. Din această categorie fac parte: a) adjectivele care denumesc o însușire care nu poate fi supusă gradării: *murg, șarg, pag* etc.; b) unele adjective compuse: *bleu-spălăcit, roșu-închis, verde-mat* etc. Totuși, „când nu sunt percepute drept compuse, pot admite comparația și variația de intensitate la al doilea element (*bleu foarte spălăcit, roșu foarte închis* etc.: *Acum e auriu, mai deschis sau mai întunecat, după cum norii umbresc stațiunea.*)”⁶²; c) adjectivele derivate cu sufixe diminutive au valori care le apropie de comparativul de inferioritate: *gălbeneț, negruț, verzișor, alburii* etc.

5. Structura termenilor cromatici românești a fost cercetată, așadar, atât sub aspectul conținutului, cât și al formei. Sintagmele în care apar numele de culori sunt alcătuite pe baza relațiilor de: a) subordonare (*sânge albastru, gaură neagră*); b) coordonare (*alba-neagră*).

În română, adjectivele cromatice au flexiune, la fel ca alte clase lexico-gramaticale.

Mijloacele de îmbogățire a terminologiei cromatice sunt: împrumuturile și procedeele interne de îmbogățire, proprii fiecărei limbi – derivarea, compunerea,

⁵⁶ Vezi Rădulescu, 1987, p. 18 și Manoliu, 1962, p. 205.

⁵⁷ În contexte de tipul *ea are ochi albaștri asemeni cerului*, adjectivul *albaștri* este la gradul pozitiv cu valoare de comparativ de egalitate (și nu la comparativ).

⁵⁸ Vezi *Elle*, 141/2009, p. 96-97.

⁵⁹ Corneliu Dimitriu le numește „structuri”. Vezi Dimitriu, 1999, p. 215.

⁶⁰ Jordan, 1975, p. 234.

⁶¹ Cf. *GALR, I*, 2008, p. 164-166.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 165.

schimbarea valorii gramaticale. S-a remarcat frecvența relativ mare a termenilor compuși (*negru-verzui, albastru-electric*), dar și impunerea unor determinări cromatice tot mai precise (*alb 13, roșu Tițian*).

Prin conversiune intermorfologetică, termenii cromatici capătă o nouă valoare morfosintactică: se substantivizează, se adverbializează, devin chiar verbe și pot dobândi o anumită expresivitate. Prin conversiune intramorfologetică (în cadrul uneia și aceleiași părți de vorbire), numele de culoare devin substantive proprii, iar, cu timpul, numele proprii își pierd valoarea apelativului cromatic care stă la baza lor. Conversiunea adjectivului în substantiv este un procedeu care a fost moștenit din latină, întrucât, în latină, numeroase adjective erau întrebuințate și ca substantive. În română, acest procedeu s-a întărit prin calcuri lexico-gramaticale după alte limbi (*alb*, cu valoare substantivală, în *alb-de-zinc*, după germ. *Zinkweis*). Unele substantive cromatice, obținute prin conversiune, sunt specifice limbii române, fiindcă se regăsesc în anumite expresii (*a spune/îndruga verzi și uscate*).

Bibliografie:

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM₂)*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Gramatica limbii române, I. Cuvântul, II. Enunțul (GALR)*, București, Editura Academiei Române, 2008.

Bidu-Vrănceanu, Angela, Călărășu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii (DȘL)*, București, Editura Nemira, 2001.

Ciobanu, Fulvia, *Observații asupra unor termeni cromatici românești*, în LR, 1/1979, p. 3-12.

Dimitrescu, Florica, *Despre culori și nu numai. Din cromatica actuală*, în „Limba română. Aspecte sincronice și diacronice” (coord. Gabriela Pană Dindelegan), București, Editura Universității din București, 2006, p. 147-184.

Dimitrescu, Florica, *Dicționar de cuvinte recente*, ediția a II-a, București, Editura Logos, 1997.

Dimitriu, Corneliu, *Tratat de gramatică a limbii române. I. Morfologia*, Iași, Editura Institutului European, 1999.

Gheorghiu, Domnica, *În legătură cu terminologia culorilor din limba română*, în LR, 1/1968, p. 39-49.

Groza, Liviu, *Elemente de lexicologie*, București, Editura Humanitas Educațional, 2004.

Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975.

Irimia, Dumitru, *Gramatica limbii române*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2004.

Manoliu, Maria, *Asupra categoriei comparației în limba română*, în SCL, XIII, 2/1962, p. 201-211.

Manoliu, Maria, *Schiță de clasificare structurală a adjectivelor din limba română*, în „Elemente de lingvistică structurală” (coord. Ion Coteanu), București, Editura Științifică, 1967.

- Mîrzea Vasile, Carmen, *Câteva aspecte privind adverbializarea adjectivelor categoriale în limba română*, în „Limba română: dinamica limbii, dinamica interpretării” (coord. Gabriela Pană Dindelegan), București, Editura Universității din București, 2008, p. 101-111.
- Moroianu, Cristian, *Dublete și triplete etimologice în limba română*, București, Editura Universității din București, 2005.
- Petricicu-Hasdeu, Bogdan, *Etymologicum Magnum Romaniae, I*, București, Editura Teora, 1998.
- Radu-Golea, Cristina, *Din morfologia termenilor cromatici*, în „Studii de limba română în memoria profesorului Radu Popescu” (coord. Dragoș Vlad Topală), Craiova, Editura Universitaria, 2008, p. 164-169.
- Rădulescu, Marina, *Despre categoria comparației în limba română*, în LR, XXXVI, 1/1987, p. 14-28.
- Robins, Robert Henry, *Scurtă istorie a lingvisticii*, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Saussure, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Iași, Editura Polirom, 1998.
- Seche, Luiza, Seche, Mircea, Preda, Irina, *Dicționar de sinonime (DS)*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, Editura Vox Cart, 2007.
- Ușurelu, Camelia, *Relația cauzativ – eventiv în limba română*, în „Limba română – structură și funcționare” (coord. Gabriela Pană Dindelegan), București, Editura Universității din București, 2005, p. 237-242.
- Zafiu, Rodica, *Culoare înșelătoare*, în „România literară”, nr. 17/2009, p. 15.

Surse:

- *** Revista *Elle*, nr. 141/2009.
- *** Revista *Harper's Bazaar*, nr. 11/2009.
- *** Ziarul *Gândul*, 30.06.2005.
- *** Ziarul *România liberă*, 21.01.2006.
- Bacovia, George, *Poezii*, București, Editura Tineretului, 1964.
- Minulescu, Ion, *Versuri*, București, Editura Minerva, 1981.

**COMPLEMENTUL SECUNDAR – O POZIȚIE
SINTACTICĂ PROBLEMATICĂ ÎN GALR**
The Secondary Object. A Problematic Syntactic Position in GALR

Simina-Maria TERIAN¹

Abstract

Our study analyses the manner of conceptualising and of describing the secondary object (SO) in the latest treatise of *Romanian Grammar* (GALR 2005, 2008). To that effect, the five criteria presented by the academic treatise for the purpose of differentiating the SO from the direct object (DO) are considered both from the perspective of their consistency and from the perspective of the current tendencies in the dynamics of the Romanian language. With respect to consistency, the last three of the five criteria advanced by the GALR – the impossibility of coordination between the SO and the DO, the existence of a different grid of thematic roles and the incompatibility between the SO and the indirect object (IO) – are discarded as non-conclusive in the process of carrying out an efficient separation between the SO and the DO. Furthermore, we note the fact that, from the list of the 12 ditransitive verbs provided by the GALR (*to announce, to listen, to convince, to teach, to examine, to inform, to learn, to ask, to advise, to state, to traverse and to pass*), some have lost this trait in the current stage of evolution of the Romanian language. On the other hand, when the SO indicates an object co-referential to a 3rd person singular feminine clitic, in the common use of the Romanian language one can observe the tendency of constructing the SO with *pe* and, therefore, of substituting/ doubling it by the corresponding clitic (*ø*), which results in these properties no longer functioning as distinctive traits of the DO in relation to the SO. In conclusion, none of the five criteria suggested by the GALR works as a diagnostic test in order to dissociate between the two functions (DO and SO). However, we think that this fact should not lead to the elimination of the SO function from the Romanian grammar, but merely to a more rigorous formalisation of the thematic roles characteristic to the SO and the DO. In our opinion, only such an operation shall be able to support a criterion which should be sufficiently solid to differentiate between the two syntactic functions.

Keywords: secondary object (SO), direct object (DO), ditransitive verbs, clitics, contemporary Romanian.

1. În studiul de față ne propunem să discutăm maniera de conceptualizare și descriere a complementului secundar (Csec) în noul tratat de *Gramatică a limbii române* (GALR, 2005²). Relevanța temei noastre se justifică, în primul rând, prin faptul că, alături de complementul predicativ al obiectului (Cpo), de complementul prepozițional (Cprep), de complementul posesiv (Cpos), de complementul comparativ (Ccomp) și de circumstanțialul cantitativ (Ccant), Csec reprezintă una dintre funcțiile noi pe care GALR le propune în comparație cu GLR. Tocmai din acest motiv, prezentarea funcției respective în GALR (2005, 2008) necesită un spor de precizie și de rigoare.

Cu toate că existența Csec a fost recunoscută abia de curând în gramatica „oficială” a limbii române drept poziție sintactică distinctă, conceptualizarea acestei funcții nu reprezintă

¹ Lector univ. dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

² Alegem ca ediție de referință GALR 2005 și nu GALR 2008, deoarece completările aduse în aceasta din urmă nu afectează și capitoul despre Csec, care este reluat aici în forma originală din GALR 2005.

o premieră în lingvistica noastră. Chiar și în GLR fusese remarcată existența unei dualități funcționale în cadrul complementului direct (Cd), distingându-se în acest sens „complementul ființei” de „complementul lucrului sau al acțiunii”³: *Frate-meu mă* [Cd-f] *mai învățase cele patru socoteli și fracțiile* [Cd-l] (Delavrancea). Însă aprofundarea caracterului bifuncțional al Cd – și, implicit, recunoașterea statutului autonom al Csec – a cunoscut o nouă fază prin lucrările publicate în jurul anului 1970 de către Laura Vasiliu (1967), Valeria Guțu Romalo (1973, p. 170-172) și, mai ales, Gabriela Pană Dindelegan (1970; 1974, p. 19-21; vezi și 1992, p. 122-125; 1999, p. 64-65; 2003, p. 107). Impulsionate de noua concepție generativ-transformațională, cercetările respective au adus nu numai o serie de precizări utile privind statutul, comportamentul și manifestarea Cd, dar și un nou mod de a aborda fenomenele gramaticale, unul care recunoaște prioritatea sintacticului (a funcției) asupra morfologicului (substanței). În cazul Cd, această perspectivă a condus la abandonarea distincției de ordin pur semantic dintre „complementul ființei” [Animat] și „complementul lucrului” [Inanimat] și, totodată, la conceptualizarea unei noi poziții sintactice – Obiectul secundar –, diferită de cea a Obiectului direct.

2. Optica amintită este însușită și de GALR, lucrare construită în mod programatic pe o concepție sintactic-funcțională, iar, în cadrul acesteia, pe o metodă generativ-transformațională. Fundamentul acestei concepții este, înainte de toate, acceptarea „**principiului** general (universal) «**de unicitate**», potrivit căruia un centru verbal nu poate atribui complementelor sale decât o singură dată același rol semantic și aceeași funcție sintactică”⁴. Or, din această perspectivă, funcția sintactică a Csec s-ar individualiza în raport cu Cd prin cinci diferențe fundamentale⁵, pe care le vom aminti și comenta în continuare:

a) Spre deosebire de Cd, Csec nu cunoaște realizarea cu *pe* neprepozițional: *Pe păpușă o iubește mult* (Cd) vs **M-a învățat pe lecția* (Csec) vs *M-a învățat lecția* (Csec). Acesta constituie principalul argument în favoarea acceptării Csec ca realizare morfosintactică distinctă și, din acest motiv, vom reveni asupra lui în cele ce urmează.

b) Spre deosebire de Cd, Csec nu acceptă (1) substituția printr-o formă clitică a pronumelui personal sau (2) dublarea prin clitic (**El m-a anunțat-o*, **Lecția el m-a învățat-o* sunt date ca „exemple nereperate” în uz) și (3) își păstrează aceeași funcție sintactică în cadrul pasivizării (*Profesorul îl ascultă pe elev lecția* > *Elevul este ascultat de profesor lecția*). Dintre aceste trei trăsături, primele două (posibilitatea substituției și a dublării prin clitic) reprezintă cel de-al doilea argument forte în favoarea acceptării Csec ca realizare morfosintactică distinctă, argument pe care îl vom discuta ceva mai jos. În schimb, cea de-a treia caracteristică (faptul că un Csec nu poate deveni S în construcția pasivă echivalentă) trebuie respinsă ca nespecifică, de vreme ce există, de asemenea, și verbe

³ Carabulea 1966 p. 157.

⁴ Pană Dindelegan 2005, p. 56. În cercetarea lingvistică românească, „principiul unicității” a fost formulat de către D. D. Drașoveanu, care i-a atribuit statutul de „categorie sintactică” definită prin „*imposibilitatea existenței, în dependența unui termen regent, a unui al doilea termen subordonat, construit în același fel cu unul dat*” (Drașoveanu 1997, p. 67)

⁵ Carabulea 2005, p. 393.

monotranzitive care nu suportă pasivizarea, însă această deficiență nu anulează capacitatea nominalelor neprepoziționale care le determină să îndeplinească în continuare funcția de Cd.

c) Csec nu se poate afla într-o relație de coordonare cu Cd: **Profesorul l-a ascultat pe elev și lecția*. Observația e corectă, dar ea reprezintă doar un **indiciu al diferențierii** celor două poziții sintactice, nu și un **criteriu al identificării** lor. Cu alte cuvinte, absența coordonării ne semnaleză existența a două funcții sintactice distincte, dar nu ne spune de la sine care dintre cele două obiecte e Cd și care e Csec.

d) Deși tiparul Csec este identic cu cel al Cd, grila de roluri este diferită (Cd = Țintă și Csec = Pacient: *El anunță pe cineva ceva*; Cd = Pacient și Csec = Locativ: *El îl trece pe bătrân strada* etc.). Și această observație e corectă, dar și aici ne lovim de aceeași problemă ca și la c): faptul că rolul tematic al unui anumit obiect este identificat ca Pacient, de pildă, e suficient pentru a-l distinge, în context, de obiectul-Țintă sau de obiectul-Locativ, dar nu și pentru a-i atribui în mod automat funcția de Cd sau pe aceea de Csec.

e) Csec este incompatibil cu complementul indirect (Ci): *El îmi anunță ora plecării* (Ci + Cd) vs *El mă anunță ora plecării* (Cd + Csec). Trebuie să remarcăm însă că aceasta nu este o proprietate a Csec, ci una ce caracterizează doar două din cele 12 verbe pe care GALR le consideră bitranzitive: *a anunța* și *a vesti*. În cazul celorlalte 10 verbe, o atare incompatibilitate nu există, întrucât valențele lor nu acceptă determinarea printr-un Ci; altfel spus, nu se pune problema distribuției alternative Ci sau Csec, de vreme ce verbul tolerează doar prezența unui Csec.

3. Și totuși, nu toate cele douăsprezece verbe enumerate în GALR (*a anunța*, *a asculta*, *a convinge*, *a dăscăli*, *a examina*, *a informa*, *a învăța*, *a ruga*, *a sfătui*, *a vesti*, *a traversa* și *a trece*) sunt bitranzitive. Iar, dintre cele care sunt, nu toate își realizează în aceeași măsură proprietatea respectivă. Din acest punct de vedere, e instructiv să insistăm asupra unui amănunt: atât capitolul despre Cd din GLR, cât și capitolul despre Csec din GALR (2005, 2008) au fost elaborate de către aceeași autoare. Și, de multe ori, cu aceleași exemple. Principalul inconvenient al acestui fapt este acela că în anumite situații nu se ține cont de mutațiile semantice și funcționale survenite în cazul verbelor respective ca urmare a dinamicii limbii române din ultimele patru decenii. Dar, pentru a evidenția acest lucru, vom examina mai jos statutul actual al celor 12 verbe:

a) Astfel, *a convinge* a devenit, în stadiul curent al limbii române, un verb monotranzitiv. Nu (mai) apar, în uzul lingvistic actual, construcții de tipul **A convinge pe cineva ceva*, ci doar de tipul *A convinge pe cineva de ceva/cu privire la ceva*. De aceea, *a convinge* ar trebui eliminat de pe lista verbelor care atribuie funcția de Csec.

b) În GALR, *a dăscăli* a fost inclus, probabil, pe lista verbelor bitranzitive cu sensul de *a învăța*. Sensul respectiv nu a dispărut cu totul din uzul curent al limbii, dar verbul a dobândit între timp un puternic caracter bivalent (de tipul S – V – Cd: *Studentii cu buchetele de flori ne amintesc și nouă, absolvenților, de cei care ne-au dăscălit și ne-au fost mentori*, „Gazeta bibliotecarului”, nr. 5, mai 2005), renunțând treptat la actantul cu funcție de Csec. Pe de

altă parte, accepiunea verbului *a dăscăli* s-a contaminat în ultimele decenii de sensuri precum „a certa, a moraliza, a beșteli, a muștrului”, chiar „a admonesta”, astfel încât unele dicționare recente de sinonime nici măcar nu mai înregistrează sensul original „a învăța”⁶. Această deplasare semantică a contribuit în mod decisiv la dispariția celui de-al doilea obiect exprimat printr-un Ac nepropozițional. De altfel, conform datelor oferite de motorul de căutare Google, din cele aproximativ 8 990 de ocurențe pe care le înregistrează în sfera virtuală la data de 1 martie 2010, verbul *a dăscăli* nu cunoaște **nicio** realizare bitranzitivă cu două nominale nepropoziționale în Ac. Majoritatea ocurențelor verbului (circa 60%) sunt bivalente (de tipul S – V – Cd), iar cele susceptibile de a fi calificate drept trivalente se împart în proporție relativ egală între realizări de tip propozițional-relațional (S – V – Cd – Cprep/Crel: *Mă dăscălește despre/cu privire la ceva*) și realizări de tip propozițional (*Mai marii UE ne-au tot dăscălit să nu-i discriminăm pe romi*, pe www.ziarulunirea.ro). În privința ultimului tip de construcții (cele propoziționale), pe care GALR le interpretează, în linia deschisă de Gabriela Pană Dindelegan, drept CSec, funcția lor sintactică nu poate fi stabilită în mod riguros, deoarece ele nu pot fi substituite printr-un nominal nepropozițional⁷ (**Mai marii UE ne-au tot dăscălit nediscriminarea romilor*). Dimpotrivă, dacă ținem cont de clasa de substituție predilectă a determinanților verbului *a dăscăli*, mai rezonabil ar fi să considerăm construcția respectivă drept o CPrep (*Mai marii UE ne-au tot dăscălit despre încetarea discriminării romilor*) sau o CRel (*Mai marii UE ne-au tot dăscălit cu privire la încetarea discriminării romilor*). Dar și mai veridic ar fi să recunoaștem imposibilitatea de a construi în mod obligatoriu **un singur context diagnostic** pentru determinarea funcției subordonatelor respective și, din acest motiv, să acceptăm soluția oferită în asemenea cazuri de către D. D. Drașoveanu, care propunea cu privire la încadrarea construcțiilor de acest tip termenul de **completivă neutră**⁸.

c) Modificări notabile în privința regimului au cunoscut, în ultimele decenii, și verbele *a asculta* și *a examina*. Clasa lor de determinanți cu funcție de Csec fusese și înainte extrem de restrictivă: pe de o parte, *a asculta* și *a examina* nu acceptau Csec realizat sub formă propozițională (în exemple precum *Te ascult cum cântă*, subordonata este predicativă suplimentară, nu CSec), iar, pe de altă parte, realizarea sub forma nominalului nepropozițional era limitată, din punct de vedere semantic, la doar câteva lexeme din sfera activității didactice: *L-a ascultat/ examinat pe elev lecția/materia*. În momentul de față, Google nu mai înregistrează însă nicio ocurență de tipul celor amintite⁹, cărora li se preferă acum realizarea cu Ac propozițional: *L-a ascultat/ examinat pe elev la lecție/din*

⁶ Cf. Vințeler 2001, p. 175.

⁷ Semnificativ în această privință este și faptul că în lista verbelor cu obiect secundar, pe care o propune Pană Dindelegan în *Sintaxa transformațională a grupului verbal în limba română*, ed. cit., p. 55, verbul *a dăscăli* figurează urmat de un presupus obiect secundar realizat doar în plan frastic, nu și în plan propozițional: *a dăscăli pe cineva să fie cu grijă*.

⁸ Drașoveanu 1997, p. 182.

⁹ Singurele excepții le-ar constitui exemplele din metalimbajul gramaticii întâlnite în mediul virtual, care nu pot fi însă luate în calcul.

materia predată. De fapt, ca și în cazul verbului *a dăscăli* (și al altora, pe care le vom examina în continuare), se înregistrează aici o tendință spre **instrumentalizarea obiectului secundar**¹⁰, vizibilă prin preferința pe care vorbitorii le-o acordă construcțiilor de tip Cprep sau Crel în detrimentul celor cu Csec.

d) Verbele *a anunța* și *a vesti*, pe care le-am menționat mai sus drept singurele cazuri de alternanță Csec/Ci, tind să se specializeze ele însele printr-o distribuție complementară. Astfel, în limba română actuală, *a anunța* e folosit mai ales în construcțiile cu Csec (*Prietenul meu m-a anunțat data și locul concursului*), cu excepția situațiilor în care obiectul neanimat al enunțului se exprimă printr-un infinitiv substantivizat (*Mergând pe jos pe Bulevardul Dacia, Miron Manega mi-a anunțat venirea minierilor la București*, pe www.asymetria.org). În schimb, *a vesti* pare să se fi specializat deja în construcțiile cu D (*Pădurea înaltă îmi vestește solul tare*, pe cornel.nistea.com). Cu toate acestea, tipurile de construcții semnalate reprezintă sub 3% din ocurențele prin care *a vesti* și *a apărea* apar în mediul virtual în calitate de verbe trivalente. Un procent aproximativ egal este ilustrat de situațiile în care cele două verbe apar în combinație cu un Cprep sau cu un Crel (*El a primit o telegramă care îl anunța despre moartea Josettei în urma unui accident*, pe www.monitorulexpres.ro), în timp ce restul – adică majoritatea covârșitoare a ocurențelor – e completat de realizări propoziționale, de tipul *Vince îl anunță pe Cena că trebuie să-și apere centura împotriva lui Batista*. (pe www.blogdenwrestling.com). Or, în aceste situații se ridică aceeași problemă a „neutralității” enunțului ca și în cazul lui *a dăscăli*, de vreme ce subordonatele respective ar putea fi contrase atât printr-un Csec, cât și printr-un Cprep sau Crel. Prin urmare, bitranzitivitatea verbelor *a anunța* și *a vesti* rămâne în mare măsură discutabilă.

e) O distribuție complementară se remarcă și în uzul curent al verbelor *a traversa* și *a trece*. Dintre acestea, *a trece* nu numai că și-a păstrat sensul activ de bază (*Salva mă trece strada de mână pentru că i s-a părut că nu e destul de populat trotuarul*, pe atelier.liternet.ro), dar și l-a extins și asupra altor roluri tematice decât locativul (*A văzut omul că am reflexe ca Buffon și m-a trecut examenul*, pe forum.cumicu.ro), roluri pe care GALR nu le înregistrează ca atare. Prin contrast, *a traversa* tinde să dispară ca verb bitranzitiv din limba română actuală: pe de o parte, din cauza faptului că în construcțiile-standard de tipul *El m-a traversat strada* vorbitorii preferă în momentul de față utilizarea lui *a trece*; pe de altă parte, pentru că, atunci când este determinat de un obiect direct animat, *a traversa* e folosit în vorbirea curentă mai ales cu un sens pasiv, care blochează astfel cea de-a treia valență a verbului, ridicând Cd la rangul de S al enunțului (*Chiar dacă îmi face o nesfârșită plăcere să te servesc, e invers proporțională cu sentimentul care mă traversează când ajung în facultate și nu împart țigara cu tine*, pe ciprianciocan.blogspot.com). Nu în ultimul rând, trebuie remarcat că verbele *a trece* și *a traversa* selectează pentru funcția de Csec doar nominale neprepoziționale, nu și propoziții relative sau conjuncționale.

¹⁰ Prin „instrumentalizarea obiectului secundar” nu avem în vedere faptul că Csec s-ar transforma în Cinstr, ci doar pe acela că, în limba română actuală, exprimării „directe” (neprepoziționale) a obiectului i se preferă exprimarea lui „instrumentală” (cu ajutorul unor instrumente gramaticale – în cazul de față, prepoziții și locuțiuni prepoziționale).

f) Într-un sens opus se manifestă astăzi restricțiile combinatorii ale verbelor *a informa*, *a ruga* și *a sfătui*, care, dimpotrivă, nu acceptă în poziția de Csec decât propoziții sau, cel mult, pro-forme de tipul *ceva*, *asta* sau *ce* (**Asta m-a informat prietenul meu**). Când obiectul inanimat se exprimă printr-un substantiv „plin”, atunci realizarea morfosintactică este una în mod obligatoriu prepozițională, sub formă de Cprep sau Crel (***M-a informat concurs[ul] vs M-a informat despre concurs vs M-a informat cu privire la concurs**). Mai mult, tendința de instrumentalizare a obiectului secundar, semnalată mai sus, se constată chiar și în cazul realizărilor prin pro-forme; de exemplu, potrivit motorului de căutare Google, proporția între realizarea neprepozițională (**M-a informat asta/ceva**) și realizarea prepozițională (**M-a informat despre asta/ceva**) a pro-formelor ce determină verbele amintite din poziția celui de-al treilea argument este, în limba română actuală, de 1/3. Din acest motiv, revine în prim-plan problema ambiguității sintactice a subordonatelor aflate în poziția de obiect secund (nu neapărat și „secundar”!) al verbelor respective, precum și soluția „completivei neutre”, propusă de către D. D. Drașoveanu.

g) Singurul verb care acceptă, în limba română actuală, o clasă semantică și morfosintactică variată de determinanți cu funcția de Csec și care permite, totodată, o delimitare clară a poziției respective rămâne *a învăța*. *A învăța* are încă vaste disponibilități combinatorii, care îi permit să governeze determinanți selectați dintre activitățile intelectuale (**Mă învăț aritmetica/o limbă străină**), activitățile practice (**M-a învățat tricotatul/grădinaritul**), calitățile morale (**M-a învățat modestia/ smerenia**) sau sporturi (**Mă învăț șah/fotbal**). De aceea, majoritatea subordonatelor aferente pot fi substituite fără dificultăți prin nominale echivalente (**M-a învățat să cos > M-a învățat cusutul**). Totuși, până și acest verb definitoriu pentru existența Csec a fost afectat de procesul instrumentalizării (**Mă învăț șah vs Mă învăț despre șah**). Astfel încât nu e exclus ca, într-un viitor nu foarte îndepărtat, realizările corespunzătoare funcției de Csec să dispară cu totul din uzul limbii române.

4. Cu toate acestea, punctul de reper pentru un tratat de gramatică rămâne uzajul curent, și nu cel prognozat. Iar în cadrul uzajului curent contează înainte de toate nu frecvența anumitor construcții, ci doar existența lor ca funcții sintactice distincte. Din acest considerent, ne vom întoarce la primele două argumente avansate în sprijinul Csec ca tip de realizare morfosintactică autonomă. Argumentele erau, pe de o parte, imposibilitatea realizării Csec printr-un nominal cu *pe* neprepozițional, iar, pe de altă parte, imposibilitatea substituirii/dublării Csec printr-un clitic. Ambele argumente se văd însă infirmate de anumite construcții ale limbii române actuale, precum următoarele:

- a) Într-un cuvânt vă doresc ca la început de an să vă însușiți o rugăciune **pe care m-a învățat-o cineva ce obișnuia să o rostească în fiecare dimineață**. (www.predici.cnet.ro)
- b) În final am să vă spun o concepție [sic] bărbătească **pe care m-a învățat-o tatăl meu**. (www.intrebare.ro)
- c) Încă una **pe care m-a învățat-o un evreu**: plasează produsele cu data de expirare apropiată în față, iar în spate produsele proaspete. (kbris.ro)

d) *Am și eu o poezioară pe care m-a învățat-o la 3 ani bunica mea și mi-a plăcut f.[oarte] mult. (forum2.desprecopii.com)*

e) *Pot să înțeleg multe lucruri, dar nu pot să înțeleg răceala dintre două țări în care se vorbește aceeași limbă, limba pe care m-a învățat-o profesorul meu, spuneți-i cum doriți, românească, moldovenească, nu contează, oricum este aceeași. (www.hotnews.ro)*

Trecând peste incongruența semantică din enunțul (b), e de remarcat că toate situațiile menționate anulează în egală măsură ambele argumentele avansate de GALR. În enunțurile (a)–(e) se relevă suficient de clar atât construcția Csec cu *pe* neprepozițional, cât și dublarea acestuia prin cliticul *o*. Nu există, din acest punct de vedere, nici ambiguitate, nici vreo eventuală încălcare a normelor gramaticale, de vreme ce atât flectivul *pe*, cât și dublarea prin cliticul *o* sunt impuse de natura pronominală și de cazul Ac al relativului *care*. Li s-ar putea reproșa, cel mult, exemplelor anterioare faptul că ele acoperă doar una dintre situațiile în care cliticul ar fi capabil să dubleze, în principiu, Csec. Rațiunea acestei limitări este însă pe cât de evidentă, pe atât de semnificativă: în limba română actuală, contexte precum cele de mai sus nu acceptă decât informația gramaticală referitoare la un obiect ce poate fi substituit/dublat printr-un clitic feminin de persoana a III-a singular (singurul capabil să se postpună verbului). Aceasta nu înseamnă însă că la celelalte persoane ale pronumelui Csec *nu se dublează*, ci, dimpotrivă, că *nu se exprimă, tocmai pentru că el nu poate fi exprimat fără a fi dublat în mod obligatoriu printr-un clitic*.

Astfel, nu există în limba română construcții de tipul (a') **cântecul pe care mă l-a învățat bunicul meu* (cu Csec dublat printr-un clitic la persoana a III-a masculin singular) sau (b') **versurile pe care mă le-a învățat bunica mea* (cu Csec dublat printr-un clitic la persoana a III-a plural), dar nici construcții precum (a'') **cântecul pe care m-a învățat bunicul meu* sau (b'') **versurile pe care m-a învățat bunica mea* (cu Csec exprimat printr-un conector al unei subordonate atributive și nedublat printr-un clitic). Inexistența construcțiilor de tipul (a'') și (b'') confirmă faptul că în exemplele (a)-(e) dublarea Csec nu este nici eronată, nici facultativă. Inexistența construcțiilor de tipul (a') și (b') se explică, în schimb, printr-o asumare intuitivă de către vorbitori a „principiului de unicitate” și, implicit, prin încercarea lor de a evita situația absurdă de a alătura două unități care nu se coordonează, nu se dublează, dar nici nu se diferențiază sub raport morfosintactic (cliticul *mă* și *îl/le*).

Pe de altă parte, restricția respectivă nu afectează posibilitatea dublării Cd¹¹, care se poate produce în oricare dintre construcțiile (a)-(e): [...] *să vă însușiți o rugăciune pe care pe mine m-a învățat-o cineva ce obișnuia să o rostească în fiecare dimineață*. Dar, în acest caz, care infirmă faptul că cele două componente s-ar diferenția cu ajutorul anumitor mărci morfosintactice (imposibilitatea construcției cu *pe* sau imposibilitatea substituirii/dublării Csec printr-un clitic), mai putem oare distinge și identifica în mod riguros cele două funcții

¹¹ Posibilitatea construcțiilor de tipul V – OD [*pe* + GN] – OD [*pe* + GN] în limba română fusese deja semnalată de către E. Vasiliu, Golopenția-Eretescu 1969, p. 99. Cu toate acestea, cei doi lingviști menționau doar tiparul formal al construcțiilor respective, fără a aduce vreun exemplu în sprijinul afirmației lor.

sintactice? Fără îndoială că da, de vreme ce absența unei realizări morfosintactice proprii nu atrage după sine în mod obligatoriu dispariția funcției aferente. „Principiului de unicitate” reclamă doar corespondența funcțiilor sintactice cu anumite roluri tematice/ semantice distincte, nu neapărat corespondența lor cu anumite realizări morfosintactice proprii. Or, chiar și în enunțurile (a)-(e), rolurile tematice ale Cd și Csec rămâne distincte (Țintă pentru Cd, Pacient pentru Csec). Singura problemă care se ridică într-un asemenea caz este întrebarea dacă nu cumva ar fi mai utilă o delimitare a *tuturor* obiectelor neprepoziționale ale verbelor (Cd, Csec, Ci etc.) exclusiv în funcție de rolurile lor tematice, fără a li se mai atribui rolul decisiv în această privință realizărilor lor morfologice. În fond, gramaticile generativ-transformaționale ale limbii engleze se construiesc tocmai după un asemenea criteriu. Rămâne, oricum, ca o temă generală de reflecție eficiența aplicării concepției generativ-transformaționale (concepție elaborată pe baza unei limbi cu flexiune redusă și preponderent analitică – engleza) la gramatica unei limbi cu flexiune bogată și preponderent sintetică precum româna.

5. Însă această chestiune depășește, în mod evident, cadrul lucrării de față. În această privință, din cele afirmate mai sus se desprind două concluzii punctuale:

– Lista celor 12 verbe bitranzitive pe care o propune GALR în capitolul despre Csec trebuie redusă drastic, dat fiind că dintre verbele respective unele și-au pierdut cea de-a doua valență tranzitivă, iar altele au un statut incert („neutru”) din punctul de vedere al bitranzitivității.

– Posibilitatea/imposibilitatea construcției cu *pe* neprepozițional și a substituiri/dublării prin clitic nu funcționează ca teste diagnostice infailibile pentru a distinge Cd de Csec. Sub acest aspect, factorul decisiv îl reprezintă distribuția rolurilor tematice în cadrul enunțului, care necesită însă o formalizare mult mai detaliată și mai riguroasă decât aceea menționată expeditiv de către GALR.

Bibliografie:

Carabulea 1966 = Elena Carabulea, *Complementul direct*, în GLR, vol. II, p. 153-159.

Carabulea 2005 = Elena Carabulea, *Complementul secundar*, în GALR 2005, vol. II, p. 392-396.

Drașoveanu 1997 = D. D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997.

GALR 2005, 2008 = *Gramatica limbii române*, I. *Cuvântul*, II. *Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2005. Tiraj nou, revizuit, București, Editura Academiei Române, 2008.

GLR = *Gramatica limbii române*, vol. I, II, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei RSR, 1966.

Guțu Romalo 1973 = Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973.

- Pană Dindelegan 1970 = Gabriela Pană Dindelegan, *Subcategorizarea verbului funcție de obiectul direct în gramatica transformațională a limbii române*, în SCL, XXXI, 1970, nr. 4, p. 433-453.
- Pană Dindelegan 1974 = Gabriela Pană Dindelegan, *Sintaxa transformațională a grupului verbal în limba română*, București, Editura Academiei RSR, 1974.
- Pană Dindelegan 1992 = Gabriela Pană Dindelegan, *Teorie și analiză gramaticală*, București, Editura Coresi, 1992.
- Pană Dindelegan 1999 = Gabriela Pană Dindelegan, *Sintaxa grupului verbal*, ediția a II-a, Brașov, Editura Aula, 1999.
- Pană Dindelegan 2003 = Gabriela Pană Dindelegan, *Elemente de analiză gramaticală. Dificultăți, controverse, noi interpretări*, București, Humanitas Educațional, 2003.
- Pană Dindelegan 2005 = Gabriela Pană Dindelegan, *Grupul verbal*, în GALR 2005, vol. II, p. 47-72.
- E. Vasiliu, Golopenția-Eretescu 1969 = E. Vasiliu, Sanda Golopenția-Eretescu, *Sintaxa transformațională a limbii române*, București, Editura Academiei RSR, 1969.
- L. Vasiliu 1967 = Laura Vasiliu, *Some Aspects of the Grammar of the Verb Phrase with Special Reference to Prepositional Constructions*, în RRL, XII, 1967, nr. 4, p. 341-367.
- Vințeler 2001 = Onufrie Vințeler, *Dicționar de sinonime*, București, Editura Floarea Darurilor, 2001.

LE QUESTIONNEMENT ÉTHIQUE CHEZ HENRY BAUCHAU : LE GESTE LAPIDAIRE

Corina BOZEDEAN¹

Abstract

In Henry Bauchau's work, the lapidary gesture, constantly invoked as a sign of violence, is invested with a double meaning: the displacing force of the real paradoxically stimulates the capacity of the Self to crystallize. Thus, its constitutive elements, namely rupture and annihilation, actually contain the seeds of a profound inner reconfiguration.

Keywords : stone, violence, relationship, hope, humanity

Dans l'univers imaginaire d'Henry Bauchau, au cœur d'une réalité hostile et menaçante, le geste lapidaire devient un des gestes paradigmatiques. De nombreux épisodes rendent compte de ce que la pierre est dans le contexte de la guerre l'arme du combat par excellence. Ainsi, dans un épisode du *Régiment noir*, le personnage de Ti-Kou apparaît avec « une hache de pierre, d'une forme si cruelle que Johnson, en la voyant, ne peut s'empêcher de reculer » (RN, p. 164). À son tour, Pierre trouve sur la route un tas de pierres, qu'il fait dégager par ses soldats, et qui recouvrent « un squelette qui manque de tête et que l'on a fait éclater en laissant tomber sur elle une pierre très lourde » (RN, p. 255). Dans *Antigone* la violence de la lutte est suggérée à travers l'image de la pierre lapidaire : « de tous côtés des flèches, des pierres » (A, p. 237), « la pierre écrase deux cavaliers » (A, p. 227), « les pierres commencent à fuser de partout [...], s'écrasent sur le mur », des pierres [...] frappent encore (A, p. 192), « une grêle de pierres s'abat sur nous, suivie de flèches » (A, p. 290). La répétition du mot « pierre » crée l'impression d'une menace croissante, de l'impossibilité d'échapper au débordement de violence. Un des poèmes manuscrits parle du front de l'ennemi « brisé sur la pierre » et du sang horrible qui « rougit la terre »². Le même thème est repris dans le poème *La prière d'Ibrahim*, en assignant ainsi à la pierre le rôle de traduire non seulement le conflit entre le moi et le monde, mais aussi la relation violente entre les humains : J'ai nommé mes amis avec des coups de pierre. / Mais quand il a roulé brûlant dans la poussière / L'enfant sombre qui saigne est l'élu, mon égal (PC, p. 25).

Emblématique dans ces vers est le rapport entre pierre et prière, entre nomination et lapidation. Comme l'observe Myriam Watthee-Delmotte, il serait difficile d'y lire une

¹ Asistent univ.dr.d., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

²Poème reproduit par Myriam Watthee-Delmotte dans *Henry Bauchau dans la tourmente du XXe siècle. Configurations historiques et imaginaires*, sous la direction de Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte Bruxelles, Le Cri, 2008 *op. cit.*, p. 139.

prière autrement qu'une interrogation qui vise l'incertitude de l'avenir³. Si la logique de l'allusion religieuse est celle du contre-emploi, comme le remarque la critique, on pourrait dire que les rapports antinomiques indiquent une relation entre être et non-être. Par rapport à la prière qui représente un repli sur soi, l'affirmation d'une présence à soi, ou au nom qui sert à faire exister la personne, à structurer et contrôler les modes relationnels⁴, la pierre lapidaire ne fait que fragiliser et anéantir l'empreinte humaine dans le monde. La tension entre organique (le sang) et inorganique (la pierre), confirme la limite fragile entre être et non-être, dans un réel qui menace constamment l'intégrité. La même limite fragile se donne à lire entre agresseur et agressé (qui est un « ami », un « égal », ce qui radicalise une vision du monde dominée par l'absurde. La souffrance et la défaite de l'autre qui ne fait que renvoyer une image de sa propre souffrance.

Ce rapport d'égalité, établi entre agresseur et agressé, indique également un rêve d'humanité, hérité peut-être d'une éducation catholique, qui prône un appel à la non-violence, à la compréhension et à la paix, en contrepoint à la haine avérée dans de nombreux épisodes de lapidation: Œdipe et ses compagnons de route « sont arrêtés par une grêle de pierres qui les frappe avec une précision redoutable » (*OSR*, p. 42), chantant devant les portes de Thèbes, les habitants de la cité « jettent de la terre et des cailloux dans sa direction » (*OSR*, p. 251), lorsque Cléon fait voir : « nous avons échappé à la peste, mais à leurs pierres nous n'échapperons pas » (*OSR*, p. 252).

La lapidation pose le problème de la violence et de l'autre, par rapport auquel le sujet essaie de se situer. Si elle représente une manière de laisser déchaîner la violence, la lapidation devient aussi une manière de la nier, une invitation à réfléchir sur ses actions et leurs conséquences. Les paroles de Jésus relatives à la lapidation de la femme adultère, transcrites dans une page de journal, sont plus que suggestives à cet égard : « Que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre » (*JA*, p. 318).

La manifestation violente à l'intérieur d'une réalité brute recouvre une double dimension. René Girard souligne dans *La violence et le sacré*⁵ que la violence se trouve à l'origine des mythes et de la religion, de tout ce qui fonde une société. Si la violence est donc fondatrice d'une civilisation, elle ne l'est pas seulement d'une collectivité : « il est possible que la violence soit fondatrice du sujet dans certaines expériences »⁶.

Chez Henry Bauchau, le geste lapidaire atteste un questionnement ontologique et éthique. L'évidence qui s'impose dans toutes les scènes de lapidation, est que la pierre de lapidation revient toujours comme un boomerang de l'agressé vers l'agresseur. Par exemple, Polynice a agressé un jour son jumeau et l'a fait tomber. Étourdi par la chute, Étéocle a saisi une pierre et l'a jetée à la tête de Polynice qui, surpris par la rapidité de la manœuvre, s'est baissé trop tard et a été atteint au front, et s'est écroulé sur le sol.

³ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, « Comparatisme et société », n° 11, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 103.

⁴ Voir à cet effet Karl Abraham, *La force déterminante du nom* dans *Œuvres complètes I 1907-1914*, Paris, Payot, 1965.

⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, Editions Bernard Grasset, « Pluriel », Paris, 1972.

⁶ René Girard (sous la direction de), *Violences d'aujourd'hui violences de toujours, textes des conférences et des débats*, Lausanne, Editions L'Âge d'homme, 2000, p. 104.

On voit aussi Antigone répondre à la violence des agresseurs par sa propre violence. Elle utilise la pierre en tant qu'arme de défense et fait de la lapidation le geste nécessaire à la survie : « je cours, je ramasse une pierre, je la lance au charognard », « je ramasse encore une pierre pour les chiens et le pire d'entre eux: Créon » (A, p. 266). Le geste de lapidation revêt donc une double signification, il traduit la menace de la mort, mais aussi la capacité de s'opposer à la mort. Il renvoie à la pierre que l'on a en soi, à la capacité d'activer sa force de résistance, qu'on peut lire dans un passage de Stendhal cité par Bauchau dans son journal du 13 avril 2003: « Lorsque le malheur arrive, il n'y a qu'un moyen de lui casser la pointe, c'est de lui opposer le plus vif courage. L'âme jouit de sa force et la regarde au lieu de regarder le malheur et d'en sentir amèrement tous les détails » (PI, p. 78). Ceci n'est pas sans rappeler quelques vers de Jaccottet, qui affirme sa résistance face aux blessures infligées par le temps : « Lapidez-moi encore de ces pierres du temps / qui ont détruit les dieux et les fées / que je sache ce qui résiste à leurs parcours et à leur chute »⁷.

L'appel de la pierre, au-delà de son caractère agresseur, pourrait être le prétexte d'un questionnement éthique, en relation avec la morale du Talion, comprise non littéralement, mais comme exigence de punir le coupable, de faire cesser l'injustice. La révolte d'Orion (« Qu'on ne fasse pas d'injustice ») ou celle d'Antigone (« Il y a trop ! Trop d'injustices, trop de malheur » - VBP, p. 59) sont plus que suggestives pour le rappel à l'ordre et l'exigence éthique de vérité. On pourrait y reconnaître l'injustice et l'humiliation dont Henry Bauchau a subi l'expérience après la guerre quand il a été mal jugé pour son action dans le cadre du Service des Volontaires du Travail pour la Wallonie et qu'on lui a demandé de présenter sa démission en tant qu'officier. Ceci a provoqué en lui une grande déception qui l'a conduit finalement à l'exil en Suisse et en France⁸.

À côté de la loi du pardon, héritée de la tradition catholique, celle du Talion s'inscrit dans l'éthique bauchalienne comme une résistance à l'injustice par le cri d'indignation et de révolte. Face à un civisme aveugle, Henry Bauchau interroge la légitimité de la loi par rapport à la conscience. Jean-Yves Carlier a d'ailleurs relevé cet aspect, ancré dans la formation de juriste de l'écrivain, qui fait d'Antigone la figure emblématique de cette contestation. Elle dénie le droit réel de l'édit de Créon au profit d'une loi négociée au sens d'une humanité, où l'objection concéderait « de s'habiter pour habiter le monde en paix »⁹. La révolte contre l'absurdité civique affirme la prééminence du droit subjectif, des lois du sang, comme on peut le lire aussi dans la nouvelle *L'enfant de Salamine* : « elle consacrait ses forces à défendre les droits sacrés qui sont [...] inscrits dans le ciel et supérieurs aux décrets éphémères des cités et des rois » (VBP, p. 79).

⁷ Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons et de Chants d'en bas*, Paris, Gallimard, 1977, p.80.

⁸ Pour une étude détaillée de cet aspect de la biographie d'Henry Bauchau voir Myriam Watthee-Delmotte (sous la direction de), *Bauchau avant Bauchau, En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001 et Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte (sous la direction de), *Henry Bauchau dans la tourmente du XXe siècle. Configurations historiques et imaginaires*, op. cit.

⁹ Jean-Yves Carlier, « L'étoile Bauchau, de l'objection poétique à l'objectivation juridique » dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 376.

Antigone affronte un civisme rigide dont l'image emblématique sont les juges réduits à la condition de « grandes statues de pierre » (A, p. 277). Elle ne cherche pas à convaincre, elle affirme une conviction qui lui vient de la terre, à travers le corps qui sait, « bien avant [elle] ce qu'il faut faire » (A, p. 281). Jetée à genoux, le front sur le sol, Antigone « extrait de la terre » (A, p. 281) le formidable non qui remonte à une humanité antérieure à celle de Thèbes, inscrite dans la matière du monde :

Je ne refuse pas les lois de la cité, ce sont des lois pour les vivants, elles ne peuvent s'imposer aux morts. Pour ceux-ci il existe une autre loi qui est inscrite dans le corps des femmes. Tous nos corps, ceux des vivants et ceux des morts, sont nés un jour d'une femme, ils ont été portés, soignés et chéris par elle. Une intime certitude assure aux femmes que ce corps, lorsque la vie les quitte, ont droit aux honneurs funèbres et à entrer à la fois dans l'oubli et l'infini respect. Nous savons cela, nous le savons sans que nul ne l'enseigne ou l'ordonne (A, p. 279).

Le droit ne tient pas de la loi civile, mais de la conscience qui refuse toute forme d'institutionnalisation. En disant non à la loi de Thèbes, Antigone dit oui à la loi du cosmos, qui exige de rendre au ventre de la terre ses morts, et à la loi humaine qui la pousse à accepter sa mort dans la grotte. La loi de l'amour proférée par Antigone, à travers son épouvantable cri, a la force d'« ébranler les murs du tribunal et faire s'écrouler sur [Créon] ce monument d'iniquité » (A, p. 282).

Le cri est une manière de se délivrer du chagrin ; la force physique accompagnée du cri renvoie aux arts martiaux par le fait qu'il focalise la totalité des énergies, à la fois mentales et physiques, canalisées vers le but. Il s'agit d'absorber la violence de l'adversaire pour la lui renvoyer. C'est la parfaite union du corps et de l'esprit des arts martiaux dont le principe fondamental consiste selon Roland Habersetzer dans « l'interdiction de ne faire usage de son 'arme' qu'en défense et toujours avec un contrôle physique et mental interdisant d'aller au-delà du strict nécessaire pour arriver à cette seule fin »¹⁰. C'est en ce sens qu'on comprend Antigone-Thèbes, « la cité du cœur » en opposition à « la cité de pierre » (OSR, p. 252). La pierre lapidaire est à la fois affirmation de la mort et de la vie, comprise dans le sens où la réalité précaire ouvre vers des potentialités, la violence de l'autre exhibe les énergies qu'on contient en soi. On pourrait rappeler en ce sens la scène où Pierre, face à la menace de Ti Kou, pousse un « long cri modulé », et réussit à immobiliser l'indien qui « s'écroule écumant sur le sol » (RN, p. 166) ou les clameurs des soldats « cassées par le cri de guerre des Noirs », l'interminable cri qui « brise les genoux », et « suscite d'étranges mouvements tout le long de [la] colonne vertébrale (RN, p. 231).

L'éthique de l'acte lapidaire, tel qu'il est conçu par Henry Bauchau, est celle de faire face à la réalité extérieure par la force intérieure, tout comme Œdipe n'est pas brisé par le coup de pierre, mais c'est lui qui brise la pierre, par un terrible cri surgi de ses profondeurs : lapidé aux portes de Thèbes, Œdipe « pousse un cri, la pierre éclate en l'air avec un bruit affreux. Les débris retombent aux pieds du lanceur » (OSR, p. 252).

¹⁰ Roland Habersetzer, *Tengu-no-michi : ma voie martiale*, Paris, Editions Amphora, 2007, p. 81.

La réalité disloquante a ceci de paradoxal qu'elle favorise la cristallisation de l'individu, qui, sous l'effet de la menace, devient une entité compacte, à même d'opposer sa résistance. Ainsi, on peut observer dans *Le boulevard périphérique*, comment sous l'effet des pierres de l'ennemi, les voix des femmes fusionnent dans un cri unique, dont la force sidérante est vouée à affronter l'ennemi.

La fusion du multiple dans un seul cri affirme non seulement la solidité acquise, mais aussi la nature humaine et universelle de l'individu, qui dépasse toute appartenance sociale ou culturelle, comme un autre paragraphe le suggère : « On s'est retrouvées toutes entre les Allemands et nos hommes. On protégeait les Allemands contre les boulons et nos hommes contre les balles. Des deux côtés il fallait qu'ils risquent de nous blesser ou de nous tuer s'ils voulaient s'attaquer les uns les autres » (*BP*, p. 43). Les femmes défendant à la foi l'ami et l'ennemi, redit la confiance d'Henry Bauchau dans une vérité fondamentale, qui serait celle de l'amour et de la solidarité humaine. Comme l'a signalé aussi Odile Cornuz¹¹, le cri a la force de méduser et transformer ceux qui en subissent l'effet, à tel point qu'il arrive à changer le cours de l'histoire. Autrement dit, on peut observer qu'il y a un rapport bidirectionnel entre l'individu et la société : si la société détermine et conditionne l'individu, l'individu peut à son tour déterminer la société par son comportement et par sa parole qui, même inarticulée, a la force d'un véritable acte.

Le renversement de l'investissement métaphorique de la pierre, qui de l'objet menaçant se fait l'outil de la défense, voire de la contre-attaque, attire l'attention sur le caractère paradoxal de la guerre. Les données qu'elle reflète, à savoir la rupture, l'absence de communication et la violence, contiennent des germes pour une reconfiguration de soi. La violence du réel ou de l'autre cristallise les forces dispersées du moi et les transforme dans une matière résistante. Significative en ce sens est la scène où la précarité physique de Pierre regagne son intégrité justement sous l'effet de la menace. Lorsque le docteur Dek essaie de voler le collier de Pierre, qu'il croyait mourant, la déchirure physique du blessé s'avère une faille, « un passage de plus en plus large » (*RN*, p. 199), nécessaire à l'émergence de la colère : ses yeux s'animent brusquement et fixent le docteur, tandis qu'à travers ses dents surgit une voix qui ressemble « au grincement de deux morceaux de fer » (*RN*, p. 199), dont la force a un effet sidérant sur le docteur, choqué par cette stupéfiante résurrection.

Le sentiment d'angoisse est paradoxalement accompagné par une sorte d'exaltation et volonté d'action. Plongé dans la matière hostile du monde, l'homme affecte la défaite, mais aussi un renouement avec soi par le biais de la violence même, qui active ses forces cachées. En ce sens, la dénonciation du tragique ne correspond pas à son rejet, mais à son acceptation comme partie inhérente au monde. En convertissant la pierre de l'agresseur en objet de défense, l'homme s'approprie la matière de soi et du monde. Être frappé par la pierre signifie être frappé par la réalité du monde, nécessaire à l'émergence de la conscience individuelle. La vie apparaît comme une suite de violences subies et infligées,

¹¹ Odile Cornuz, « L'écriture du cri chez Henry Bauchau » dans la *Revue internationale Henry Bauchau*. *L'écriture à l'écoute*, no. 3, *op. cit.*, p. 160.

où la violence devient libératrice en ce qu'elle aide à préserver du désespoir et à activer sa force combattive, dans le sens que lui confère Emmanuel Lévinas : « la violence ne consiste pas tant à blesser et à anéantir, qu'à interrompre la continuité des personnes, à leur faire jouer des rôles où elles ne se retrouvent plus, à leur faire trahir, non seulement des engagements, mais leur propre substance »¹². Cette définition surprend bien le sens que la notion de violence reçoit chez Henry Bauchau : elle est une manière de ramener l'homme à lui-même par les ruptures transformatrices qu'elle engendre.

D'ailleurs, la psychanalyste de l'écrivain ne promettait-elle pas que « la colère veut dire espérance » (PC, p. 196) ?

Bibliographie selective de l'œuvre d'Henry Bauchau :

Le régiment noir, (RN), [Paris, Gallimard, 1972], Bruxelles, Labor, 1992 ;
Œdipe sur la route, (OSR) Arles, Actes Sud, « Babel », [1990] 1992 ;
Les vallées du bonheur profond, (VBP), Arles, Actes Sud, « Babel », 1999 ;
Journal d'Antigone (1989-1997), (JA), Arles, Actes Sud, 1999 ;
Antigone, (A)[Arles, Actes Sud, 1997], Paris, J'ai lu, 2001 ;
Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005, (PI), Arles, Actes Sud, 2007 ;
Le boulevard périphérique, (BP), Arles, Actes Sud, 2008 ;
Poésie complète, (PC), Arles, Actes Sud, 2009.

¹² Emmanuel Lévinas, Préface à *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, « Biblio essais », Paris, Kluwer Academic, 1996.

ADAPTING NOVELS FOR THE STAGE: NEW CLOTHES OR NEW EMPERORS?

Clayton MACKENZIE¹

Abstract

Adaptation has played a role in the evolution of artistic civilisation from ancient times—be it prose to stage, or poem to play, or translation from one language into another language. It has brought with it both practical and aesthetic dilemmas. Should novelistic adaptation adhere to the principle of “make it new”? Can the stage accord a finer, “truer” meaning to the work from which it was adapted? Or should the play strive to remain loyal to its source, replicating character, story and nuance as proximately as possible, albeit in a different medium?

Keywords: novel, drama, adaptation, Morpurgo, *War Horse*

The adaptation of novels into theatre has a long history, and not all of it illustrious. Emile Zola’s willingness to entrust *L’Assommoir* and *Nana* to the hands of William Busnach, a witty socialite whose previous theatrical works had included *Ali-Baba* and *Fleur de Thé*, is perhaps foremost among the cautionary tales. We may just as readily recite stories of conspicuous success. The recent staging of Michael Morpurgo’s *War Horse* has been met with wide critical approval, and successful stage adaptations of works as diverse as *Nicholas Nickleby*, *The Thirty Nine Steps*, *The Mousetrap* and *The Woman in Black* all testify to an artistic penchant for staging fiction that remains as buoyant as ever.

That said, the matter of adaptation has raised some interesting controversies and curious caveats. Because of their length or complexity some novels have been deemed unsuitable for stage adaptation. One critic avers that Nicholas Sparks novels “should not be [adapted], ever” (“In Defence of Hatred” 2); another believes that Günter Grass’s novel *Tin Drum* should never be the subject of adaptation. John Patterson, with more than a little tongue in his cheek, has demanded a “ten year, worldwide moratorium on adapting novels”—though he does have a rather engaging reason for this. Too many novels nowadays, he argues, are being written and marketed with a stage or cinematic eye in mind and that works to the detriment of great novelistic writing. J. D. Salinger is sometimes mistakenly cited as an example of a novelist who committed himself to the purity of genre, having experienced the 1949 box office flop *My Foolish Heart* which was based on his short story “Uncle Wiggily in Connecticut.” He rejected out of hand Elia Kazan’s suggestion that *The Catcher in the Rye* could be staged on Broadway (McAllister 1). But Salinger did not have an objection to adaptation, *per se*. He told Sam Goldwyn, for example, that he would allow the adaptation of the novel providing he himself could play the role of Holden—an offer that Goldwyn felt unable to accept (see Maynard 93).

¹ Prof. Clayton MacKenzie, Chair, Department of English, Hong Kong Baptist University, Kowloon Tong, Hong Kong, mackenzi@hkbu.edu.hk

Few have argued that the principle of transforming a novel into some other art form is an automatic aesthetic travesty and should be avoided altogether. This is hardly surprising. In one form or another, adaptation has played a role in the evolution of artistic civilisation from ancient times—be it prose to stage, or poem to play, or translation from one language into another language. Even so, it has brought with it both practical and aesthetic arguments. To what extent, if at all, should novelistic adaptation adhere to the principle of “make it new,” to borrow the title of Ezra Pound’s 1934 volume of critical essays on the subject of originality? Can the stage accord a finer, “truer” meaning (as Sartre suggests it does (64-76)) to the work from which it was adapted? Or should the play strive to remain loyal to its source, replicating character, story and nuance as proximately as possible, albeit in a different medium?

* * *

Many of these issues come to the fore when we consider the stage debut of Michael Morpurgo’s children’s novel *War Horse*, which was adapted by Nick Stafford and opened on 17 October 2007 at the Olivier Theatre in the [National Theatre, London](#). The play captured that holy grail of stage adaptation—near universal artistic acclaim combined with astonishing financial success. The production made use of life-size horse puppets purpose-made by the [Handspring Puppet Company](#) of Cape Town, South Africa. The achievements of the play have been recognised by a string of design awards, including the [Olivier Award](#), the [Evening Standard Theatre Award](#) and [London Critics' Circle Theatre Award](#). The adaptation will transfer to Broadway in New York in 2011 and a film will be released in 2011 or 2012 under the directorship of Stephen Spielberg.

Nick Stafford’s adaptation of *War Horse* can in some sense be viewed as an endeavour to “make it new.” The most obvious “newness” is the revision of audience level—the novel is essentially a children’s work, aimed at the 10-14 age range. The play, though still appealing to children as a visual event, is clearly targeted at an adult audience. This transition has been wrought in two ways. Firstly, in the novel the central character and narrator is the horse Joey. For children an animal narrator is entirely plausible, but less so for adults—though there are a number of obvious exceptions, among them George Orwell’s *Animal Farm* and Anthony Schmitz’s *Darkest Desire: the Wolf’s Own Tale*. Nick Stafford opted to decentralise the narratorship, shifting it between different characters on the stage and thus avoiding the potential sentimentality and technical difficulty of animal narration. Sentimentality is an accusation that has several times been levelled at the novel though this feels to me a harsh judgement given that the piece was intended as children’s fiction.

Secondly, the adaptation has redefined the idea of “a horse.” Though Morpurgo’s narrating horse is not without its own inventiveness, Nick Stafford’s representation of horses through elaborate on-stage puppetry extends the story beyond sentimentality and

into a curious state of suspended disbelief in which the puppeteers, clearly visible to the audience, deftly capture the animal's quirks of movement and sound, and bring forward a sense of nobility and integrity. It is a remarkable achievement and, in its power, transcends the novel, perhaps because the breathtaking artistry required to replicate the nuance of a horse somehow melds with the splendour of the animal itself. While a reader finishes Morpurgo's novel aware of its anti-war sentiments and touched by a sense of equine pathos, an audience leaves a performance of Stafford's *War Horse* awed by the dextrous artistic skills of the puppeteers and riveted by the notion of having witnessed an extraordinary theatrical spectacle. The focus is on the noble splendour of the horse, and the mechanical ingenuity demanded to enliven that splendour, rather than on the pathos and tragedy of the horse.

The sense of spectacle is important, and can be pressed a little further. While for most of us reading a novel is a process of quiet internalisation, theatre promotes a more obvious sense of visualisation and externalisation. It could be argued that the very processes of theatrical production make it inevitable that a play will "write new" the novel upon which it is based and, with this very point in mind, Nick Stafford identifies the fundamental difference between the novel and the play as creative pieces of art. In a 2010 interview he points to a contrast between the very intimate process of writing a novel (his own novel, *Armistice*, having gone to print in the same year) and the collaborative construction of a play like *War Horse*:

In theatre ... there are other artists who mediate between the writer and the audience. Actors, designers, lighting designers, costume designers, sound designers, composers and the directors who oversee it all are responsible for how your story looks, sounds and to some extent feels.

The difference between this process and the novelistic art is stark. In *The Art of Hunger* Paul Auster expresses his admiration for storytelling in fiction, suggesting that the unembellished narrative leaves space for the reader's imagination to shape the story to his or her own predilections. By inhabiting this space, the text functions as "springboard of imagination" (298), inviting the reader to finish it and make it his or her own. The creation of the play, as Nick Stafford avers, is a much more composite process. Many hands and minds and eyes lend themselves to a production and the outcome is a communal artistic creation, distantly indebted to the original creation but assuming a life and dynamic of its own. When people discuss the stage version of the *War Horse* their first discursive port of call is inevitably the genius of the mechanical horse puppets and of the men and women who manipulate them. This feature of the play is entirely extraneous to the novel and represents an absolute departure from the limits of the original—to the point where the adapted stage play *becomes* an "original" in its own right.

Because the adaptive process, in this respect, demands a much broader, wider eclectic artistic input than the original novel, what role, if any, can or should the novelist

have in the adaptive process? Michael Gerard Bauer's *The Running Man*, one of Australia's most respected and influential novels of the last twenty years, was written in the wake of the Vietnam war and describes the failed re-assimilation of an veteran into Australian society. In 2010, the novel was adapted into a play by Moira Arthurs and performed by redfoot theatre [sic—no capitalisations) at the Stowe Theatre in Perth, Western Australia. The novelist, Michael Gerard Bauer, accepted an invitation to attend a performance of the play but, aside from granting permission for Arthurs to adapt the play, had no input into the script—in fact, he had not even seen the script or discussed its contents with the playwright/director. How would he react?

Arthurs has spoken about the challenges and inevitabilities of turning a fairly lengthy novel into a ninety minute theatrical piece:

The truth is that any dramatist has to condense. There is no time to follow a linear narrative on stage; the theatrical space has to double up on meaning—images have to work concurrently, simultaneously. In a sense, for the drama to capture the essence of the novel—and “essence” is really what I was looking for—stage episodes have to capture a greater density of meaning. (Interview, 28 November 2010.)

Arthurs' *modus operandi* could be seen in the production's extensive use of cyclorama images which commonly offered visual stills and video clips as foils to the action on the stage. So, for example, while the performers enacted a 1960s party scene, the cyclorama interposed their merriment with images of war and suffering—a statement of the ambivalent tenor of the 1960s which positions it as both the best of times and the worst of times. This temporal coincidence of viewpoints is a ready possibility for the stage but a relatively difficult achievement for all but the most accomplished of novelists—those, for example, who are able deftly to underlay the surface topography of their narrative with deeper currents of irony.

While Arthurs was able to develop simultaneous and complex layers of meaning in the production, there were some aspects of the novel that she had to omit. Bauer's extended image of a lizard, which provided the novel with one of its seminal metaphorical arteries, was entirely removed from the play. Arthurs explains that “[N]ot everything can be included. The lizard is a beautiful metaphor for the novel but I judged that if I tried to pursue it on stage, it might come across rather crudely, bereft of the subtleties that the measured narrative of the novel, drawn out of hundreds of pages, had so beautifully achieved.” Whatever the case, Arthurs' stage adaptation worked its magic and Bauer stood up at the end of the performance to deliver a generous and emotional vote of appreciation to the adaptor/director and the performers. In his praise of the production, Bauer spoke of the newness and surprise that the performance had brought to him—an acknowledgement that the play and the novel were different but related works of art.

Whether Michael Gerard Bauer would have wanted a role in the adaptive process, had it been offered, is unclear. Intriguingly, the novelist Dennis Lehane has suggested that while he has no objection to the adaptation of his novels, he would not wish to play any part in that process:

I'll adapt other stuff, but adapting my own work, I would have no perspective whatsoever. To me it's like a doctor operating on his own child. I just don't know how anybody could do it. Some people do it, and they do it wonderfully, but I'm not that guy.

But what does Lehane mean by “perspective”? The paternal comparison he uses of a doctor operating on his own child perhaps gives us a clue. In what sense would a doctor lack perspective in that particular situation? Presumably in an emotional sense—in a level of involvement with a subject that questions whether particular judgements could be made without the intrusion of extraneous feelings and considerations. In a different context, Paul Levinson has called this the “first love syndrome.” By this, Levinson refers to the emotional attachments a reader feels with a novel, an attachment that can serve to negate unduly the achievements of a later adaptation. But the phrase can equally serve to summate the emotional attachment any novelist must feel towards his initial creation, and the inevitable trepidity with which he or she regards the challenge of translating success in one medium to success in another.

The question must arise: with so many dramatists producing new works, and striving for a “hearing” for their primary source scripts, why is it that anything has to be adapted at all? Naturally enough, the financial inducements for adapting successful novels into successful plays is clear enough. In the two runs of *War Horse*, London's National Theatre gleaned a profit in excess of £12 million—a figure eclipsing any other production in the last decade. There can also be political reasons. During Estonia's period of nation liberation (1918-1920), the authorities encouraged the adaptation of stalwart novels—by nationalistic writers like Anton Tammsaare, August Gailit, Albert Kivikas, and Oskar Luts—in order to tap into a wave of populist sentiment (Gassner and Quinn, eds. 251-252). The intention here was not to change the content or implications of the original novels but, rather, to give the messages of those novels broader currency through the popular stage. This was not a matter of “writing new” the old novels but, rather, of giving the emperor new and more populist clothes.

A similar theatrical impulse was discernible in the run-up to Hong Kong's return to Chinese rule in 1997, with a string western novels finding themselves dressed up in eastern apparel. I recall, for example, Kit Mang Drama group's stage adaptation of *Death in Venice* and the Hong Kong Students' Federation stage rendering of *Tale of Two Cities* which dramatised the flight of students from Beijing to Hong Kong after the Tiananmen incident. Benny Chia's play *Living Up To Expectations* was another memorable example, reworking Charles Dickens' novel *Great Expectations*, a work beloved of many a Hong

Kong Chinese student. Set in 1900 Hong Kong, Pip becomes a rather naïve New Territories boy—the New Territories being that part of Hong Kong that border’s mainland China. Miss Haversham is transformed by Chia into the daughter of a wealthy taipan (Hong Kong parlance for a tycoon); and Estella becomes a Eurasian brought up as English, with numerous and often absurd English mannerisms. In one of the play’s memorable scenes, Estella rebukes Pip, suggesting “I don't think you have ever eaten with a knife and fork, have you?”

Chia’s attempt to demonstrate that east-west theatre had a socially useful place in Hong Kong society succeeded to a degree—but, as I have suggested already, it was an indigenous reworking of a western classic rather than a recasting or recreation of that classic. The parallels between the western original and the indigenous rewriting are fairly meticulously preserved, as is, I would suggest, the social commentary of the original story. This kind of theatre, rather like the Estonian nationalistic theatre, has a temporal resonance but not a great deal more. The adaptation of western novels was relevant in the run-up to 1997 because it tapped into the intense sense of east-west fusion that permeated almost every aspect of the colony’s life in the run up to the 1997 handover to China. As Hong Kong, and its theatre, have found greater confidence after 1997, the tendency for stage adaptations of western novels has waned and a new wave of dramatists, offering original plays and original ideas, has crashed excitingly on Hong Kong’s theatrical shoreline.

* * *

The fashion of adapting novels for the stage has spawned a generation of “How To” books and shows no sign of falling into abeyance. This need not necessarily be a cause for alarm and may even be a healthy sign that creative processes are alive and well. The convenient compartmentalisation of genres, albeit useful to university students and their tutors, always risks erecting unhelpful barriers between this work and that. The translation of a novel into a stage play, or *vice versa*, provides in itself an intriguing study on the nature of the artistic process. There is an undeniable and complex artistry in the adaptation of novels, an artistry that is most evident when it is lacking in those impoverished adaptations that, from time to time, find their on to the boards. Nick Stafford’s *War Horse* reveals the adaptive art at its zenith, offering a work clearly inspired by its original but one that is in itself original, reaching for new meanings and crossing new artistic boundaries. Not every adaptation can or needs to be as groundbreaking as Stafford’s production but it seems to me that for an adaptation to find an enduring place in the artistic canon, it needs to offer difference and newness—and difference and newness not simply of “clothing” but of substance. Only by journeying a sufficient space from its original, and by capturing the intimate nuances of its genre, can the adaptive piece establish its own lasting integrity as a singular piece of art.

Works Cited:

- Arthurs, Moira. Interview with Clayton MacKenzie. Margaret River, Western Australia. 28 November 2010.
- Auster, Paul. *The Art of Hunger: Essays Prefaces Interviews*. Washington: Sun & Moon, 1991.
- Bauer, Michael Gerard. Statement to the audience at the conclusion of *The Running Man*. Stowe Theatre, Perth, Western Australia. 20 April 2010.
- Gassner, John, and Edward Quinn, eds. *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. Mineola, NY: Courier Dover Publications, 2002.
- "In Defence of Hatred." *OBITERdicta*, 2 March 2009, p. 2. Ed. Rebecca Ross Stephen Spong. Author identified only as "R.R." http://issuu.com/campusnetwork/docs/obiter_2march2009. Retrieved 23 December 2010.
- Lehane, Dennis. Interview with KetihStaskiewicz. <http://shelf-life.ew.com/2010/06/11/author-qa-dennis-lehane-talks-about-books-films-and-how-to-turn-one-into-the-other/> Retrieved 23 December 2010.
- Maynard, Joyce. *At Home in the World*. New York: Picador, 1998.
- McAllister, David. "Will Salinger sue?" *The Guardian*, 11 November 2003. <http://www.guardian.co.uk/books/2003/nov/11/jdsalinger>
- Murphy, Ted. The Curious Case of Benton's Bazaar. *The Houghton Star*, 30 October 2009, p. 2. <http://www.houghtonstar.com/culture/the-curious-case-of-benton-s-bazaar-1.836199?pagereq=2>. Retrieved 23 December 2010.
- Pound, Ezra. *Make it New: Essays*. First published 1934. New York: Reprint Services Corporation, 1971.
- Sartre, Jean-Paul. *Sartre on Theater*. Assembled, introduced and annotated by Michel Contat and Michel Rybalka. Translated by Frank Jelinek. New York : Pantheon Books, 1976.

BLANCHE DUBOIS - THE VICIOUS WOMAN CAUGHT BETWEEN DEATH AND DESIRE

Smaranda ȘTEFANOVICI¹ & Andreea-Maria SÂNCELEAN²

Abstract

Tennessee Williams's play *A Streetcar Named Desire*, published in 1947, was amongst the ones that renewed the old definition of theatre through its theme, motifs, structure, setting and mostly through the complex feminine character it manages to create – Blanche DuBois. As the frail, confused protagonist tries to start her life all over again in New Orleans, she soon finds herself in contradiction and, thus, in conflict with the new emerging post-war American identity, trapping her self in a decaying struggle between Eros and Thanatos. The present essay focuses on the symbols of death and desire, but also on the representations of despair, insanity and spiritual decay starting from Tennessee Williams's play and moving on to Elia Kazan's film adaptation in 1951, Otto Dix's painting *The Seven Deadly Sins* (1933), the adaptation directed by Neil Arseny in 2003, *Moulin Rouge - A Streetcar Named Roxanne*, Willem de Kooning's expressionist painting *Woman and Bicycle* (1952-1953), and the ballet adaptation directed by John Neumeier in 2004.

Keywords: femininity, art, death, desire, insanity

1. The First Encounter with Blanche DuBois in Elia Kazan's 1951 Adaptation

Postwar New Orleans...Great numbers of people flow down the streets taking the form of a vital flux, just like the blood rushing through the veins of a new being. A refined, puzzled woman wandering on the noisy streets without knowing exactly which way to go. The strange smells, the people fighting in a bar, the disorder, the nuns who pass by holding elegantly dressed little girls' hands, all these create the image of a quaint world where all the values seem to be upside down and mixed up. The woman, Blanche DuBois, is looking for her sister. With the help of some neighbours she gets to the place where Stella, Blanche's sister, and her husband are. The encounter makes the two feminine characters burst with emotion.

In Elia Kazan's 1951 adaptation of Tennessee Williams's play, *A Streetcar Named Desire*, starring Marlon Brando and Vivian Leigh, the adjectives that come to the viewer's mind after the first minutes with Blanche DuBois are: lost, insecure, sensitive, tired, obsessed with image, vicious, hysterical, voluble. Her face expresses fear and doubt as she is looking for her sister Stella, who could give her the comfort and rest that she so much longs for. Her moods shift with a terrible agility, both happiness and sorrow being expressed at their greatest intensity, while at the same time, covering her face with a veil which works as a mask. Her preoccupation with her looks and with her sister's figure

¹ Associate Professor, PhD, Petru Maior University, Târgu-Mureș

² MA., Petru Maior University, Târgu-Mureș

suggests her obsession with image. The need to explain herself and her actions without being asked to do so shows a troubled character, who is afraid of both the past and the future, fear that can only be reduced with the help of alcohol. This enigmatic heroine, played by Vivian Leigh, the actress who became the symbol of the traditional South by starring in *Gone With The Wind*, leads the viewers into the life of New Orleans's suburbs, which were chosen by T. Williams to represent the evolution of the American society after World War II.

2. The Symbols of Death and Desire in Tennessee Williams's Play and their Effects on the Central Feminine Character's Evolution

The first encounter with Blanche DuBois in Scene One suggests the state she has arrived at. She seems lost, as Eunice, the landlady, observes. As she enters the New Orleans suburb, filled with loud people of different nationalities and races, belonging to the working class, Blanche is bewildered at all the noise, the agitation, and the apparent decay and chaos. She is an old-fashioned character, who seems to be out of place in this new world that opens in front of her eyes. Her journey to her sister's home is symbolical, more specifically the streetcars that she takes to get there. The first one has the name of Desire, showing her predilection for having love affairs, in search of comfort and escape from a world she cannot bear on her own. The connection with the second streetcar she takes, Cemetery, is a very suggestive one, because lust is the one which has caused her rejection from society. She has become a pariah, being dead for the world she tried to fit in, and now trying to find her peace in the Elysian Fields, the symbolic name of the place where her sister lives. The space where she tries to retreat into an illusionary world is, at first, imagined as one resembling paradise. But Blanche is soon disappointed, when she sees the place that should have been her refuge, but which she characterizes as being "horrible".

Born in a wealthy, traditional family, both Blanche and Stella were raised respecting the old values of society, learning about art, music and literature, being taught to be gentle and feminine, but, while Stella abandoned her home at Belle Reve to seek a new world to which she managed to adapt and even enjoy, Blanche remained to take care of the dead, as she says, in the place filled with the echoes of a dying past. The sight of the bloodstains on pillows and her tragic first love experience with her husband Allen, who commits suicide, leave deep marks inside her sensitive being. Death follows her from an early age, aging and the degradation of the human body becoming an obsession for her. She is eternally preoccupied to be fresh looking, feels the strong need for people to praise her appearance, refuses to be looked at in full light, and is very sensitive about other people knowing her real age. Blanche is showed as a perfect postmodern character who is consumed by her own image, trying to get lost behind an illusion that she so desperately struggles to create. The most representative symbol of death is the one in Scene Nine, when a blind Mexican woman haunts the streets at night selling flowers for the dead.

This representation of the woman comes at the moment when Blanche is forced by her lover, Mitch, to confront her past actions and reveal her true identity, hinting at her destiny and the things that will lead to her insanity, which may be seen as her death.

Although the image she tries to create is one of a "fair" woman with "old-fashioned ideas", the truth revealed creates a great conflict inside the play, when the two worlds, fantasy and reality, crash into each other, the magic that Blanche loves so much being overcome by reality. It is the moment when a new Blanche, anesthetized with alcohol, emerges from the darkness, one who talks about her youth. Living in the vicinity of death and abandonment drives her to find escape in one of the deadly sins – lust. Throwing herself in the arms of different strangers, without letting any of them discover her true self or enter her heart, she soon becomes known by everyone as an indecent woman and is rejected for not respecting the moral rules.

Desire is also represented with the help of a woman, a prostitute, who walks the streets in Scene Ten. She is out to sell her flesh in order to survive, illustrating the old Blanche, the one before arriving in the Elysian Fields. The scene with the drunkard who attacks the prostitute is also an illustration of the dramatic experience Blanche is about to go through. Towards the end of the play, she is raped by Stanley, being thrown into the abyss of insanity, refusing reality totally and retreating into the womb of imagination and magic. The light and sound effects that Tennessee Williams chose to use, like the shadows and reflections on the walls, the sound of the cries, the polka tune, and the transparency of the walls which permits the viewer to witness both the inner and the outer space events, are all postmodern characteristics, who revolutionize the idea of theatre, and give the possibility to enter Blanche's mental chaos and aggression (Cf. Roudané)

3. Desire – the Deadly Sin in Otto Dix's Painting *The Seven Deadly Sins* (1933)

A painting created by Otto Dix in 1933 named *The Seven Deadly Sins*, although it is an illustration of Germany's decay, can be extended in space to the American society and in time, over decades, to the postwar era. The changes and ambiguities, the struggle to survive and to renew the world aggressively are represented with the help of the seven deadly sins: pride, envy, gluttony, lust, anger, greed, and sloth. The representation which draws attention in Blanche's case is the one of desire, or lust, which shows an exhausted woman exposing her breast hoping to attract. The color yellow chosen by Dix to use for the woman's clothing makes the viewer think of disease and insanity, while the red fabric that shows between the woman's legs symbolizes pure desire, consummated in the sexual intercourse. It can also be noticed that the red fabric takes the shape of a vagina, the woman becoming a sexual object. Although because of her posture she may seem to be enjoying the state of brutal lust, her facial expression and smudged make-up show exhaustion and emptiness of the soul. It was desire that made Blanche become a pariah and enter a labyrinth from which she cannot escape, one that will drive her mad. The

whole painting of the seven deadly sins could be an illustration of Blanche's weary mind: a quaint place with relics and demons of the past, but also of the present in which Blanche does not fit and that she cannot understand. In the central part of the painting can be seen the representation of sloth that also brings in the idea of death with the skeleton costume that holds a scythe and whose heart has been ripped out of her chest, which may be a representation of Blanche's spiritual death.

4. The Brutal Dance between Death, Desire and Insanity in Neil Arsenty's Video *Moulin Rouge - A Streetcar Named Roxanne* (2003)

The same strong connection between desire and death is visible in the video directed by Neil Arsenty, created after a production directed by David L. Oswald in 2003 starting from Tennessee Williams's play *A Streetcar Named Desire*. This collage of fragments taken from the original production is centered around a symbolical tango dance between a Mexican woman and a man. As it has been mentioned, the Mexican woman stands as a symbol of death, while the man can be seen as the symbol of desire or of Blanche's numerous love affairs in which she sought support from the male element. Consequently, the viewer is witness to a dance between Eros and Thanatos, the two forces that guide human existence. The tango dance also has its symbolism. It is known as a very passionate type of dance, full of sensuality and eroticism, but very brutal at the same time, showing the destructive side of strong desire. As Jorge Luis Borges says: "The erotic nature of tango has been perceived by many, but not so its violent temperament. It is true that both are modes or manifestations of the same impulse" (qtd. in "Performance"). It is the destructive dance in which Blanche herself is caught and that throws her mind over the edge of sanity. If at the beginning of the video the woman dances with a mature man, towards the end, there is another partner that enters the stage, a young man, transforming the couple into an amorous trio. This represents the accumulation of characters and events that takes place in Blanche's life and mind, in the outside, but also in the inner world. The past affairs are confronted with the new ones, this being represented through the harassment of the Mexican woman, who the two men 'share' and then kill. An interesting approach to this matter can be observed here – the viewer is present at murdering the symbol of death. This is because, at the end of Williams's play, Blanche does not die physically, but mentally, event represented in Neil Arsenty's video with the help of the woman who laughs hysterically at the corpse. The soundtrack of the video is also very suggestive – *El Tango de Roxanne* composed by Mariano Mores after the song *Roxanne* written by Sting – the tension of the music soaring gradually and bursting out towards the end, when the cries of the male characters and the chorus create a very powerful feeling of the struggle inside the being and of the abandonment in the arms of despair.

5. The Torment of the Weary Mind in Willem de Kooning's Painting *Woman and Bicycle* (1952-1953)

The torment of the disturbed mind is greatly represented in the expressionist Willem de Kooning's painting, *Woman and Bicycle* (1952-1953). The painter's "violent gestural technique" (Clark 199) and the multiple layers of paint create a very picturesque human being, a woman, judging by her breasts and clothes, with a wide grin on her face. The most shocking aspect regarding this painting is the technique used, giving the feeling that it has been created by a mad man. The lines are chaotic, and the whole painting seems to have been created by a neurotic mind which let all its anxieties run loose in paint and then on canvas. The woman is trapped with a frozen grin on her face and with her crazy, big eyes wide open inside the torrents of thoughts, ambiguities, questions, and, most of all, fears. Starting from the way Tennessee Williams creates his heroine, this painting could stand as the illustration of Blanche's mental self-portrait, especially when referring to the last two scenes of the play, where her sanity becomes more and more obscure.

6. Haunting Flash-backs in John Neumeier's Ballet Adaptation (2004)

Another interesting approach on Tennessee Williams's character is the one presented by the Stuttgart Ballet, directed by John Neumeier in 2004, having Maria Eichwald in the role of Blanche DuBois. The ballet is structured starting from the image of Blanche DuBois sitting on a hospital bed, and remembering her past that still haunts her. The entire play is based on flash-backs, the events not being presented in their chronological order, in an attempt to represent the anxieties of a deluded mind. The gestures of the heroine at the beginning of the play show her as a frightened and passive woman, who soon enters her world of illusion. But this state of mind does not last long, it persists only until hallucination brings the sound of the cat screech that terrifies her, sound used by Tennessee Williams in his play. The ghosts of her past are present through the two men who enter the stage that remind her of the desire of the flesh that has brought her to the point of despair and insanity.

7. Conclusions

Tennessee Williams's play *A Streetcar Named Desire* has as a central character a woman belonging to the old America, that cannot find her place in the chaotic postwar society. Blanche's struggle to survive and to adapt to an aggressive world and her profound sensitivity determine her to take all the wrong decisions and to hide herself behind lies and alcohol. The much too early and intense encounter she has with death and abandonment leads to her escape into desire and love affairs. The construction of the character is based on plurality, the decoding of her true identity being extremely difficult

and never ending because of the multiplicity of symbols, her constant oscillation between two elements: death and desire, reality and illusion, this impossibility of stability and adaptation finally killing her spirit as she goes mad.

Works cited:

- “Performance”. <<http://www.transmag.org/mailler/mailler7/>>
- Arsenty, Neil (dir.) *Moulin Rouge – A Streetcar Named Roxanne*, 2003. <<http://www.youtube.com/watch?v=j90oELUvYFM>>
- Clark, Judith. *The Illustrated History of Art: From the Renaissance to the Present Day*. USA: 2004.
- Connor, Steven. *Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- de Kooning, Willem. *Woman and Bicycle*, 1952-1953. <<http://moniquespassions.com/art-the-unconscious-mind/art-of-the-subconscious-abstract-expressionism/>>
- Dix, Otto. *The Seven Deadly Sins*, 1933. <<http://www.art-for-a-change.com/Express/ex7.htm>>
- Eco, Umberto. *Istoria frumuseții*. Bucharest: Enciclopedia Rao, 2005.
- Kazan, Elia (dir.) *A Streetcar Named Desire*, Warner Bros. 1951.
- Little, Stephen. *...isme. Să înțelegem arta*. Bucharest: Enciclopedia Rao, 2004.
- Neumeier, John. *A Streetcar Named Desire*, 2004. <<http://www.youtube.com/watch?v=0EEjxBG8Oh8>>
- Pagan, Nicholas. *Rethinking Literary Biography: A Postmodern Approach to Tennessee Williams*. Cranbury: Associated University Press, 1993.
- Reinhardt, Angela. *A Streetcar Named Desire*. January 2004. <http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_04/jan04/ar_rev_stuttgart_0104.htm>
- Roudané, Matthew C. (ed.) *Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Ruhrberg, Karl, Fricke Honnef & Christiane Fricke. *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen, 2000.
- Williams, Tennessee. *Plays 1937–1955*. New York: Literary Classics of the United States in collaboration with New Directions Publishing Corporation and The University of the South, 2000.
- Wilmeth, Don B. & Christopher Bigsby (eds.) *The Cambridge History of American Theatre*. Vol. III, New York: Cambridge University Press, 2006.

FOREIGN LANGUAGES IN HIGHER EDUCATION: OPEN GATES TO ELITE EDUCATION, CULTURE AND KNOWLEDGE

Sorin IVAN¹

Abstract

The European Union is defined by a complex diversity, including nations, languages, civilizations, cultures, values, traditions etc. The principle of unity in diversity expresses a fundamental goal on whose achievement the common European future depends. The same principle states a global necessity, in a world of great diversity, reshaped by the globalization process. A fundamental means of achieving the unity in diversity objective through communication is multilingualism. The process of teaching and learning foreign languages is a main concern in higher education, in the context of the European policies concerning multilingualism. Foreign languages, especially English and French, have a compulsory regime in the study programmes from all academic specialties. A difficulty in this process refers to the perception of languages as complementary disciplines, sometimes marginal, in the non-philological studies programmes, which cover the largest area of higher education systems. Such perception affects the teaching and learning process, its quality and efficiency. Considering the need for language learning a priority remains a matter of mentality, which must be resolved through education in universities, by means of various educational strategies. The arguments are essential: mastering communication competencies in foreign languages provides universal communication tools and, at the same time, means of entering the world of education, culture, knowledge, by access to endless bibliographic resources both on classic and virtual format. Foreign languages are open doors to elite education, training, development, culture, communication, to the universe of knowledge. Unity in diversity in the European Union, the Europe of Knowledge, the new European humanism, the alliance of civilizations, and globalization are possible also by means of foreign languages as universal communication instruments. *Homo europeus*, at the same time *homo universalis* and the global citizen, is the multilingual man.

Keywords: diversity, foreign languages, multilingualism, higher education, critical reception

European Union – a multilingual and multicultural space

Europe is the space of a fabulous historic, national, spiritual, cultural, linguistic diversity. This diversity has common historical and cultural roots in the Greek-Latin civilization and in Christianity, which imprinted a set of values shared across the entire continent. It is from these roots and from the common trunk, however, that the European civilization has developed in a tree like manner, by numerous branches that express a complex and fascinating diversity. Today, the European diversity refers to countries, identities, languages, dialects, civilizations, cultures, traditions and spiritual values, social, cultural and moral norms, religion, mentalities, ethnic groups, minorities, etc. Europe is a geographical and spiritual space whose complex diversity is manifested in a plenary and multidimensional manner, expressing the force of human creativity in asserting community, national and individual identity.

¹ Lecturer, PhD, Director, Department of Communication, Foreign Languages and Public Relations, Titu Maiorescu University, Director, The Education Tribune, sorivan@gmail.com

The European Union represents an unprecedented construction at geopolitical and economic level, being a challenge to the capacity of the member states of ensuring a sustainable development, solidity and endurance. This construction, started more than 60 years ago, is in a continuous process of building. The challenge launched by the philosophy of the European Union also has another dimension: it refers to the very capacity of the member states of creating a space of social and individual existence in the spirit of common values and ideals. The challenge presents a specific difficulty as it is manifest against the background of the European diversity, complex and multilateral. That is why, the philosophy of the European Union is built upon a principle of great scope: *unity in diversity*. It is a defining principle for the *new humanism* that defines, at least theoretically, contemporary Europe.

European Union is a Tower of Babel in the postmodern society, a Tower of Babel whose inhabitants aspire to restore the original unity, by surpassing diversity. Achieving unity in diversity, in other words, the coexistence in a space governed by common values, rules and principles, but observing the specific differences of the nations, communities and individuals, is a difficulty that requires policies and conditions to change it from a projection into reality. That is why, in the scope of concerns and action of the European Union, a primordial place is taken by the policies dedicated to the multilingual and multicultural space.

The policies of the European Union in the field of education focus on the study of foreign languages, on teaching and learning foreign languages in secondary and higher education. Encouraging and supporting multilingualism is a European priority in the field of education. Learning at least two foreign languages by each citizen of the European Union represents a priority promoted by the policies in the field. This vision that promotes multilingualism at the level of society and individual is subordinated to the idea of encouraging multiculturalism, cultural and spiritual diversity in the European space. Such an approach falls within the scope of the horizon opened by the founding principle of the European Union, *unity in diversity*. Knowing one or several foreign languages offers an interpersonal and inter-institutional instrument in a world of diversity and in a complex space of manifesting the national identity. Also, a good command of foreign languages of international circulation, such as English and French, represents the access code in the area of other cultures and civilisations, in the space of universal culture. This way, knowing and speaking foreign languages contributes to achieving unity in diversity, by understanding, relating, communication, cooperation in the spirit of common values and ideals, observing the cultural, spiritual and national identity of each state. Such approaches as the encouragement of the multilingualism and multiculturalism, of unity in diversity are symptomatic phenomena and processes to the philosophy that defines the European Union, to its aspirations at the beginning of the third millennium, in the Knowledge Society and in the Age of Globalization.

Europe of Knowledge, Bologna Process and Foreign Languages

In terms of **Lisbon Agenda 2000**, the European Union should have become “the most dynamic and complex economy based on knowledge by 2010.” Launched by the European Commission on 3 March 2010, **Europe 2020 Strategy** for overcoming the crisis and preparing the EU economy for the 2010-2020 decade refers to three priority factors for economic growth in the EU and at national level, in an interdependence relation: intelligent growth (promoting knowledge, innovation, education and digital society), sustainable growth (a more competitive production, with a more efficient use of resources) and an economic growth favourable to inclusion (a more significant participation of the labour force market, acquiring competencies and fight against poverty). Building Society and Economy based on knowledge remains an objective to be reached against the background of achieving the strategic objectives of the European Union Strategy. In this respect of strategic development, which involves intelligent growth, innovation, education and digital society, inclusion by acquiring competencies, education plays a crucial role, in a construction of great complexity. The key role in this process is played by higher education, as a space of elite academic education, of forming competencies, of specialization and professionalization, but also as an environment of scientific research of excellence. Academic education and scientific research represent the most authorized and advanced source of knowledge, that is why they have the most difficult mission in reaching the proposed goal. In terms of philosophy, according to a saying by Francis Bacon, *scientia potentia est*, i.e. *knowledge is power*. As science has as source education, a generic term including teaching, study, research, innovation and creativity, it results from the data of a syllogistic reasoning that *education is power*.

European higher education is involved in a reform of wide scope, triggered by the Bologna Declaration (19th of June 1999). This document underscores the role of knowledge in the development of Europe in the third millennium: “A Europe of Knowledge is now widely recognised as an irreplaceable factor for social and human growth and as an indispensable component to consolidate and enrich the European citizenship, capable of giving its citizens the necessary competences to face the challenges of the new millennium, together with an awareness of shared values and belonging to a common social and cultural space.” Also, the document points out the exceptional role played by higher education for the Europe of Knowledge and for European development: “The importance of education and educational co-operation in the development and strengthening of stable, peaceful and democratic societies is universally acknowledged as paramount (...)”. Starting from its principles and action directions, the Bologna Process has proposed a change of vision, paradigm and mission of the European higher education, in order to increase quality, efficiency and competitiveness at world level, in its two fundamental dimensions: academic education and scientific research. The changes, part of the Bologna Process, are subordinated to reaching two

objectives of cardinal importance: achieving European Higher Education Area (EHEA) and European Research Area (ERA). By building them, the European Union aspires to achieve, by the year 2020, the European Knowledge Area (EKA). The Bologna Process thus proves to be a means of achieving Europe of Knowledge.

In building Europe of Knowledge and as part of the philosophy of the Bologna Process, foreign languages play a key role. First of all, studying and knowing foreign languages contribute to achieving some of the objectives proposed under the Bologna Declaration: a system of easily readable and comparable degrees, the implementation of the Diploma Supplement, the promotion of European citizens employability and the international competitiveness of the European higher education system, the first cycle degree relevant to the European labour market as an appropriate level of qualification, the establishment of a system of credits as a proper means of promoting the most widespread student mobility, lifelong learning, promotion of mobility for students, access to study and training opportunities and to related services, for teachers, researchers and administrative staff, promotion of European co-operation in quality assurance, promotion of the necessary European dimensions in higher education, particularly with regards to curricular development, interinstitutional co-operation, mobility schemes and integrated programmes of study, training and research.

At the same time, foreign languages represent a primordial field of the higher education process at European level. Acquiring competencies of communication in foreign languages is one of the priorities of the European Union, formulated by the policies that promote multilingualism and also the priorities of the European higher education reform. Mention must be made that reform determines a change of paradigm at the level of the European higher education, defined by elements such as: quality, creativity, innovation, excellence, performance in academic education and scientific research, orientation of the education process towards formation of competencies and professional qualification for the labour market, transforming higher education institutions in spaces of efficiency, pragmatism in education and competitiveness at European and world level. All these elements included in the new paradigm of the higher education cannot be conceived outside the competencies of communication in foreign languages of international circulation. A good command of foreign languages, of at least two, in accordance with the recommendations of the European Union, offers the students and graduates, teaching and research staff instruments of communication at European and international level, but also means of knowledge of exceptional value to personal and professional development. Against this background, the European policies in the field of multilingualism and the new paradigm of European higher education have in promoting the learning of foreign languages an important element of convergence.

The Official Regime of Foreign Languages in Higher Education

After 1990, under the circumstances of an unprecedented development of the higher education in Romania, by increasing the number of universities, the study of foreign languages has been subject to different approaches and regimes, according to the managerial policy and priorities of the educational process in each higher education institution and, last, but not least, according to the importance given at the level of educational plans.

As of 1999, together with the signing of the Bologna Declaration, Romanian higher education has progressively entered a process of complex reform, which regards its structure, content and goals. The transformations within the higher education system take place under the auspices of the Bologna Process, which has aimed at changing the vision, paradigm and mission of European higher education.

The European policy of multilingualism has had positive effects in the Romanian space as well. Against the background of the European interest in promoting foreign languages at the level of its citizens, in Romanian education, especially in the higher education one, various positive changes have occurred. Foreign languages have become subjects present in the university curricula in most study programs and their position has consolidated. In most cases, from the regime of optional disciplines, foreign languages have become compulsory and they have been generalized.

Currently, all the study programs and all the specializations in the Romanian higher education institutions, the undergraduate and graduate studies include mandatorily the study of foreign languages, especially English and French. With most undergraduate studies, such as law, economic sciences, medicine, information technology, psychology, communication and public relations, international relations and European studies, political sciences, etc. the study of foreign languages is mandatory in the first two years, both for day courses and distance learning. The access to the graduation examination is conditioned on proving by the candidates of their competencies of communication in foreign languages, by means of the certificate of linguistic competence. Also, foreign languages are studied as mandatory disciplines in most master's degree programs, at least two semesters. In pyramidal order of the Bologna cycles studies, one of the conditions for the access to the doctoral studies, part of the selection and admission process, is the proving of communication competencies in at least one language of universal circulation, mainly English and French. An increasing number of Romanian higher education institutions offer study programs in foreign languages, in English, French or German, at the level of modules or in full. Examples in this respect are the programs in the field of medical sciences, economic sciences or engineering. The programs of studies in foreign languages are in full development, which proves the European direction of the Romanian higher education under the auspices of reform. Another phenomenon that takes place at the level of Romanian higher education is the internationalization of studies. In this context, universities are open not only to a diversified domestic public, but also to an

international public, offering foreign students, from Europe, Asia, Africa and from all over the world, special study programs in languages of wide international circulation. This phenomenon is part of the more complex process of massification and internationalization of higher education which takes place at European and global level. In terms of such process, universities become inclusive and responsive, they extend their addressability to wider and wider categories of public, facilitating their access to higher education and to quality formation in order to qualify for the labour market. The massification process extends its scope beyond the borders of the national systems of higher education, by opening access to the public in other systems, countries and continents, under the form of internationalization of studies. Foreign languages of international circulation, such as English and French, are instruments of communication, information, formation, training, research and development, part of the process of internalization of higher education.

The current position of the study of foreign languages in the Romanian higher education represents a remarkable progress as compared to the last decades and especially in the context of the reform of the Romanian education after 1990, a period dominated by experiments and a tendency to return the system to its European matrix. The mandatory regime of foreign languages in the Romanian higher education, irrespective of specialization and field, proves at the same time the synchronization of the policies of academic education in Romania with the ones in the European Union, promoted by the European Commission, and also with the developments of the reform of European higher education under the sign of the Bologna Process. The same processes and phenomena take place in general, but with specific differences also in the higher education systems and institutions from the other countries of the European Union. The study of foreign languages in the universities of the member states has similar evolutions with the ones in Romania. It is a logical integration in these evolutions, as Romanian higher education is part of the European Higher Education Area (EHEA).

In the spirit of the objectives set by the Bologna Declaration, the generalized presence of foreign languages in the university curricula and their position as mandatory disciplines contribute to the reform of the Romanian higher education. Thus, the study of foreign languages seen from the perspective of results, of acquiring competencies of communication in foreign languages of international circulation, facilitates academic mobility of students, teaching staff and researchers, exchanges of experience, the system of easily readable and comparable degrees, the implementation of the Diploma Supplement, the system of transferable credits at European level, lifelong learning programs, European co-operation in quality assurance, promotion of the European dimensions in higher education, curricular development, interinstitutional co-operation, mobility schemes and integrated programmes of study, training and research, the Erasmus programs of academic exchanges, professional integration of graduates in the labour market in the European Union and beyond the European frontiers.

Criticism of Foreign Languages Reception in Academic Education

Still, things are not fully as they seem. There is a difference between the mandatory regime of foreign languages in higher education and their real position at the level of reception and even approach in the teaching-learning process in universities. Mention must be made that the de-synchronization between status and reception is not uniformly expressed in general at the level of higher education, but is manifest in various degrees, covering a wide range of diversity. Anyhow, this difference between the official position and reception expresses a difficulty in the field of the study of foreign languages and multilingual education, a difficulty that needs to be progressively combated and eliminated.

The difficulty mentioned here expresses the distance between the theoretical and administrative horizon, and the practical position of foreign languages. At the first level, as we have seen, they are mandatory disciplines in the education plans of the study programs. Also at theoretical level, most students in the Bologna cycles of higher education, bachelor, master and doctoral studies, recognize the necessity and usefulness of knowing foreign languages, of a good command of the communication competencies in languages of international circulation, such as English and French. There is, however, a problem of reception, according to which foreign languages are understood as general culture disciplines, complementary, not part of the priorities of specialization and which, therefore, have a secondary, somehow subsidiary importance. This approach is valid, of course, in case of the study programs that do not have a philological character and in which foreign languages are not disciplines of specialization. The problem is that non philological specializations constitute the majority of the study programs in all the higher education systems. Such disciplines are law, economic sciences, medicine, psychology, engineering, social and political sciences, communication and public relations, public administration, chemistry, physics, biology, etc., which cover a great part of the fields of knowledge, except for humanities, philology and foreign languages. Thus, this situation presents a special kind of complexity and indeed raises a problem of the higher education, not only in Romania, but also in the other educational systems of the European Union.

Consequently, in the faculties of non-philological disciplines, there is a tendency, which unfortunately is more than a tendency, that foreign languages should be perceived by the students at the practical level of the education process, as marginal study disciplines. This understanding of foreign languages arises in a direct report to receiving the disciplines of specialization, which have to do with the specificity of the study programs, to which students give priority. Such a perspective has consequences at the level of approaching foreign languages, in the teaching-learning process. As they are not considered priority disciplines, but only complementary ones, or even secondary or marginal, students do not pay the necessary attention and do not make the efforts necessary to study. Such an approach, in its turn, leads to a diminution of the capacity of

students to acquire competencies of communication in the foreign language or languages studied, competencies necessary to the process of education, to their own formation, professional and personal development.

This uncertain position of foreign languages at the level of reception and approach has explanations that have to do with mentality, with a tradition of reception and an insufficient culture of multilingualism. At the level of mentality, there is the idea, which has become a prejudice, according to which there are fundamental disciplines and less important disciplines. Fundamental disciplines would include exact sciences, mathematics, physics, chemistry and recently information technology, then other fields, such as law, economic sciences, technical sciences, social sciences, etc. In an empiric epistemological hierarchy of the disciplines of study and of the fields of knowledge, foreign languages do not have a priority position. This mentality has developed and continued in time, so that now it has to do with a tradition of reception. It has developed also against the background of an uncertain culture of multilingualism, an insufficient awareness of the role and importance of knowing foreign languages at the level of individuals and society. Also, it has been favoured by superficial approaches: the contact with foreign languages, especially English, by means of audio-visual media and internet has often led to the opinion and, at the same time, illusion, at individual level, of having a good command of the communication competencies in one or another of the foreign languages. The real possibilities of communication in foreign languages contradict such an opinion. Reality proves, in fact, that many students, with different educational and cultural backgrounds, have poor competencies of communication in foreign languages. This situation is aggravated by the way of receiving and approaching foreign languages in the educational process.

This problematic approach of foreign languages expresses a tendency and a reality that cannot and must not be generalized and made absolute in the Romanian higher education or in the European one. Wherever it is manifest, and it occurs rather often, it expresses a contradiction between the official regime of foreign languages, regarded as mandatory disciplines in the curricula policies, in study programs and in the education plans and the way foreign languages are perceived by the target public. Such a perception, insufficient and precarious, influences also the actual teaching-learning process. In the absence of a priority interest and of students' involvement in the act of learning, in the absence of a feedback to the teaching expectations, there is a risk of lowering the standards of the teaching-learning process, of getting away from excellence, performance and competitiveness in acquiring and mastering competencies of communication in foreign languages.

Considered at the practical level of perception in the higher education system as mere general culture disciplines, which excludes them from the fundamental disciplines, priority disciplines in order of individual options, foreign languages have suffered and still do suffer from this perception. It is a problem of mentality, which has survived today. It would be desirable that the official regime of foreign languages, which are mandatory

disciplines, present in all curricula, should determine in time a change at the level of mentality and perception. This is a necessary and mandatory change to the benefit of students and higher education in the Europe of Knowledge.

Foreign Languages: Open Gates to Communication and Knowledge

The difficulty regarding the perception of foreign languages in the higher education is in complete contradiction with the European and global policies and developments in the field of multilingualism. In the Knowledge Society, each citizen should have competencies of communication in at least two languages. By means of the educational policies of the higher education institutions, the problems of perception need to be corrected, keeping in mind that the offer of studying foreign languages, present in the education plan as mandatory, is to the benefit of students from various faculties, specializations or educational cycles. On the background of the special heed paid to foreign languages at European and world level, the study of foreign languages in higher education, irrespective of faculty and specialization, should become a priority.

It is absolutely true that the disciplines of various specializations (law, economic sciences, engineering, psychology, law, agronomy, etc., etc.) should represent priorities for undergraduate and graduate students during study and research. At the same time, this regime should not exclude the importance presented by the learning of foreign languages, acquiring, improving and specializing competencies of communication in languages of international circulation. The “main” disciplines and foreign languages do not exclude each other, do not compete, but are complementary and, from this point of view, they must be considered together. Foreign languages must be understood and approached as communication instruments and as means of access to the epistemological universe of each specialization. Their importance is fundamental as they ensure access to specialized information, scientific resources, real and virtual bibliographies, practically unlimited. Seen from this point of view, foreign languages can be assumed as priority disciplines, of a primordial importance in the process of study and preparation, as a means of access to the universe of knowledge. Also from this perspective, the approaching of specialized disciplines becomes difficult to conceive without the contribution of foreign languages, given nowadays circumstances of the developments in various sectors and fields of knowledge. Thus, studying foreign languages and acquiring or improving competencies of communication help the development of the students in the fields of specialization by offering them instruments of communication and knowledge necessary to the training, development and improvement of their professional qualification. Without foreign languages, the competencies in the specialization cannot develop up to the standards required at European level.

Thus, we can reach the conclusion, which is at the antipode of the tendency in the general perception, that foreign languages are fundamental disciplines, both from the perspective of general culture, by opening the knowledge horizons, and of specialization.

In both cases, knowing foreign languages offers the students communication instruments with a global scope and the possibility of access to the universe of knowledge, which is nowadays in full expansion and continuous development, in geometrical progression. Foreign languages are mandatory and fundamental both to personal development, under the name of general culture, and to the academic education and formation throughout the university cycles, to scientific research, to acquiring specialized competencies, in various field of study, to training, formation, professional qualification and integration into the labour market in the European Union and in the world.

In higher education, academic education and scientific research, foreign languages are a necessity without which university studies or research activities cannot be conceived. Knowledge of foreign languages offers the students access to mobility, study experiences, training or specialization stages in foreign universities, possibilities of international communication and cooperation, participation in European or world scientific events in the field of specialization or in inter or trans-disciplinary fields. Moreover, foreign languages open their way to wide fields of knowledge, by the direct access to scientific resources and specialized bibliographies, publications of international prestige, studies, courses, treatises in the area of fundamental or applied research, results of the most recent scientific research, all in printed form or, especially, in virtual form.

The benefits of competencies of communication in foreign languages to undergraduate and graduate students are valid also for the teaching staff and scientific research. Also, at the teaching level of the academic education and scientific research, the foreign languages are communication instruments that facilitate international cooperation and partnerships, involvement in academic mobility and university exchanges, attending courses in foreign languages at universities in Europe and in the world, but also in the country of origin, participation in congresses, conferences, scientific symposia, workshops, seminars, exchange of good practices, etc. at European and world level. At the same time, foreign languages have a cardinal mission and importance as a means of access to specialized information, scientific resources, international databases, and bibliographies in the fields of interest, in other words, to knowledge. A key role of the foreign languages in the Knowledge Society is also their quality of being a means of international expression of the results of the scientific research activities conducted by the higher education teaching staff and research staff.

All these have a simple explanation: languages such as English and French are communication means of universal impact, which cover the academic environments and scientific research, and go beyond such environment to the fields of practical existence, in the entire range of their variety. At the same time, the biggest part of human knowledge is expressed, in original or translated, in these languages.

Globalization Process and the Languages of International Circulation

At the level of the European Union and the world under globalization, there are generous concepts such as *knowledge society*, *unity in diversity*, *alliance of civilisation*, *new humanism*. All these express the intention of the states to structure their existence according to new principles and paradigms, in a common form of global dimensions, and of instating, against this background, a new world order. It remains to be seen whether such notions will succeed in generating the expected changes, realities to the benefit of humanity, or will remain mere projections of a new utopia, this time of planetary dimensions. For the time being, in the European Union, the objectives of the Lisbon Agenda projected in the year 2000 for the year 2010 have not been reached, under the circumstances of the world crisis. The Europe 2020 Strategy represents a new attempt to initiate a common action to make the European dream come true.

These developments of an unprecedented scope at European and world level involve changes of great complexity. European Union aspires to become the most powerful and competitive economy in the world. At the same time, emerging countries such as China and India grow impetuously globally. A dialectic evolution of forces reshapes the planetary order, part of a fierce competition in all fields. In this competition, European Union bases its development on the force of education and research. The achievement of the Society and Economy based on knowledge represents the means by which EU aspires to reach the objectives of the new Strategy.

Academic education and scientific research constitute the engine of the progress of the European society. In order to produce knowledge at the highest level, higher education needs to reform itself in the spirit of quality and excellence, performance and competitiveness. The Bologna Reform formulates a new paradigm of the higher education at European level, part of a process that tends to create the European Space of Knowledge. These metamorphoses launch important challenges at the level of the education systems, universities and human resources involved in education and research. It is a process of an unprecedented scope and difficulty, against the background of a tough competition at global level. Europe and the entire world are engaged in a race for quality education, advance research, creativity and innovation, excellence, performance and competitiveness, in one single word, for knowledge. Knowledge is power.

Europe of Knowledge must be regarded in the context of the globalization process. Both in the European Union and at the level of the globalized world, foreign languages play a key role: to ensure communication between countries, organizations, institutions and individuals. If, in the space of the European Union and Europe overall there exists a great variety of nations, languages, identities, civilizations, cultures, values, mentalities, traditions, etc., at global level we deal with a much wider diversity, whose limits are difficult to establish. At the same time, globalization is a process that tends to mitigate differences, alleviate diversity, by extending at global level various political, economic, social, cultural etc. models. It is a process of uniformity, planetary

massification which also presents benefits, but also a series of risks, regarding the conservation and asserting identity and diversity.

The existence of today's world, at international, inter-institutional and interpersonal level, cannot be conceived without common communication instruments, with a wide scope of action. These instruments are foreign languages of international circulation, mainly English and French. The global extension of these languages transcends today the Anglophone and Francophone areas, historically determined, and covers large geographical spaces by the force of the civilization which they express and of the models promoted by them and by the association with the prestige of the cultures of origin. To different extents and on different spaces, English and French play today the role of *lingua franca* in a world of great diversity, under globalization. Part of the global diversity, knowing these languages offers a common communication code which makes dialogue and understanding possible at international level. The Tower of Babel of today's world becomes coherent from the point of view of language and communication by the fact that its inhabitants, citizens of the planet, can speak languages of international circulation.

In terms of the old and new humanism, in the centre of existence and, in the current context, of globalization is man. According to today's terms, *homo europeus*, *the global citizen* must be an educated individual, trained, with multiple competencies, qualified at high standards in their field of specialization. The mandatory competencies, acquired, improved, specialized and refined in the higher education, include also communication competencies. Today's citizen of the European Union and planet is the *multilingual man*, who masters, in terms of the European policies, at least two languages of international circulation.

Conclusions - A priority worldwide

Knowledge of foreign languages has a paramount importance in the postmodern era. Humanity passes through a period of great transformations, at national, European and world level, in the framework of scale processes aiming to establish a new global order. A defining element of this world is diversity, a complex, versatile, plurivalent reality. The diversity of the world and individuals should be seen in at least two perspectives. Firstly, it represents the very specific of Europe, which includes history, languages, civilizations, cultures, traditions, etc. All these express a fabulous spiritual and material wealth, with shared values and specific differences, a heritage to be preserved and perpetuated, a treasure of national and individual creativity. On the other hand, this diversity can be a problem, a difficulty in the context of European and global evolutions, of globalization, which aim to bring nations and individuals to the common denominator of certain values, principles and objectives, for the common existence and development of humankind. A problem in the context of this global diversity is the great linguistic variety of Europe and of the world. In this postmodern Babylon, communication is not

possible within such diversity otherwise than by reducing it to a common code. The solution is a common language of humanity, to be understood and spoken by everyone. But there is no longer a common world-wide spread natural language as existed before the Tower of Babel, and human attempts to impose artificial languages (esperanto, volapük etc.) for compensating this absence have failed. Under these conditions, the solution is represented by the universal languages, such as English and French, which play the role of *lingua franca* in the world of today and, probably, of tomorrow.

Language learning, at least two out of the mother tongue, is a priority of EU, promoted through the policies related to multilingualism. "Mother tongue plus two" expresses an objective of these policies in the European Union and Europe as a whole. The language learning environment is developed, above all, by the education systems. In this context, higher education plays a special role in the acquisition, development and specialization of communication skills in foreign languages. At university level, language learning is promoted through the study programs and curricula, regardless of specialization, foreign languages having a compulsory status. Yet, at the reception level, involving the target audience, i.e. students, there is a tendency for foreign languages to be understood and addressed as complementary subjects, in the general education and culture area, of secondary importance. In this context, a contradiction appears between the official regime of foreign languages as compulsory subjects and their marginal status in the students' reception horizon, in the teaching and learning process.

These issues of perception represent an obstacle to language learning and acquisition of the necessary communication competencies, required by the knowledge society and the today's world. In a general context, they express a difficulty in achieving the goals promoted through the multilingualism policy. The critical or erroneous perception of foreign languages, the insufficient assumption of their importance for the personal and professional becoming represent a matter of mentality, perpetuated throughout a tradition of their understanding and approach. The reception problems and therefore the approach of foreign languages should be addressed and solved at the levels of the education systems and of the higher education institutions, through strategies aiming to determine the awareness of their paramount importance and by promoting foreign languages in the study programs and curricula, and also through the lifelong learning forms of education and training. These strategies must be built around the importance of language competencies nowadays, in a world where education, science, communication play a vital role in the economic, social and human development. Arguments in favor of foreign languages are simple, but essential: their knowledge offers communication tools at international and, at the same time, opens up paths to the universe of knowledge through the open access to bibliographies, databases, real and virtual scientific resources. Therefore, they should be regarded and addressed as fundamental disciplines, beyond or within the areas of specialization themselves. Through such strategic programs and arguments, some conservative mentality and inertia in the reception area, still present in higher education, will be defeated, in favor of the

view that foreign languages, through their fabulous opening, play a crucial role in the academic education and scientific research, communication and knowledge, innovation and creativity.

Teaching and learning foreign languages should remain a priority of the higher education systems and institutions in the European Union, Europe and worldwide. The acquisition of communication competencies in foreign languages at the highest levels should be assumed as a necessity and also become a priority of every citizen of the planet. Languages are the means of communication and knowledge necessary for each individual in the education, training, personal and professional development process. In this respect, foreign languages are wide open doors to elite education, science, culture and knowledge, in a fascinating universe, of endless resources. In the long run, languages are a means to make diversity coherent, to achieve communication world-wide, in the Knowledge Society and in the globalizing world of the third millennium.

Bibliography:

- Adams, M., Bell, L. A., Griffin, P. (2007). *Teaching for diversity and social justice*. New York: Routledge.
- Bache, Ian and George, Stephen (2006), *Politics in the European Union*, Oxford: Oxford University Press, 2nd edition.
- Benson, P. (2001). *Teaching and Researching Autonomy in Language Learning*. Harlow: Longman/Pearson Education.
- Burns, A. & Richards, J. C. (Eds.) (2009). *Cambridge guide to second language teacher education*. New York: Cambridge University Press.
- Bartels, N. (Ed.) (2004). *Applied linguistics and language teacher education*. New York: Springer.
- Castellotti, V. (ed.), 2001, *D'une langue à d'autres, pratiques et représentations*. Rouen: Presses Universitaires de Rouen
- García, O., Skutnabb-Kangas, T. and Torres Guzmán, M. (eds.), 2006, *Imagining Multilingual Schools: Language in Education and Globalization*. Clevedon: Multilingual Matters
- Guñuñz, K. (2008). *Higher education and international student mobility in the global knowledge economy*. Albany: State University of New York Press.
- Johnson, K. E. (2009). *Second language teacher education: A sociocultural perspective*. New York: Routledge.
- Kelly, M. et al. (2004). *European Profile for Language Teacher Education. A Frame of Reference*. University of Southampton & EC DG Education & Culture.
- Kelly, M. et al. (2002). *The Training of Teachers of a Foreign Language: Developments in Europe*. A Report to the European Commission. Directorate General for Education and Culture.
- Little, D. and R. Perclová (2001). *European Language Portfolio: guide for teachers and teacher trainers*. Strasbourg: Council of Europe.

- Moore, D. (ed.), 2001, *Les représentations des langues et de leur apprentissage. Références, modèles, données et méthodes*. Paris: Didier
- Osler, A. and Starkey, H. (eds.), 2005, *Citizenship and Language Learning: international perspectives*. Stoke-on-Trent: Trentham Books
- Phan, L. H. (2008). *Teaching English as an international language: Identity, resistance and negotiation*. Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Rieder, K., 2002, *Intercomprehension in Language Teacher Education*. Wien: Pädagogische Akademie des Bundes
- Riley, P. (2007). *Language, culture and identity: An ethnolinguistic perspective*. Advances in sociolinguistics. London: Continuum
- Watts, Duncan. (2008). *The European Union*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

BILLY BUDD AND THE TRANSPERSONAL SELF

Iustin SFÂRIAC¹

Abstract

Melville's characters are explorers. Not always able to justify their leaving home and the familiar, they nonetheless embark upon a quest that is not only physical but also moral. From Tommo to Pierre, they passionately identify with a quest in which they invest all their resources: physical, intellectual or spiritual. From this point of view, Billy Budd seems to be an atypical Melvillean hero since his mindlessness makes him a poor candidate for a spiritual enterprise. This paper intends to examine this apparent atypicality.

Keywords: Melville, Billy Budd, self, transcendence, transpersonal psychology

Many critics, such as E. L. Grant Watson, consider *Billy Budd* Melville's testament of acceptance (319-327). Other critics, such as Phil Withim speak about the same novel in terms of a testament of resistance; they claim that irony permeates the story and, to quote Phil Withim, Billy's final words "God bless Captain Vere" actually represent "the crowning irony and really the climax of the story, for he was hanged unjustly." (78-90). Still another critic, William Braswell, considers *Billy Budd* as an "inside narrative" in the sense of presenting Melville's inner development:

In the character of Billy Budd he presents, one may say, the dominant tendencies of his young manhood; in Captain Vere he presents in essence the later Melville. (...) The crucial point in Melville's development came when he realized the necessity for curbing the wild, rebellious spirit manifested in *Moby-Dick* and *Pierre*. The fact that rebelliousness was inspired, in part at least, by the highest idealism was no justification for its being tolerated, especially since it threatened to destroy his whole being. (91-103).

Braswell's perspective makes sense if one analyzes the way in which the three protagonists relate to society. Indeed, Vere, Budd and Claggart may be seen as three possible types of relating to the community.

Billy Budd would then stand for the pure individuality; ignorant of anything beyond his own self; the fragment below is relevant in this sense:

¹ Assistant Professor, PhD, Petru Maior University, Târgu-Mureș

Asked by the officer (...) his place of birth, he replied, "Please, Sir, I don't know."

"Don't know where you were born?- Who was your father?"

"God knows, Sir."

(...) "Do you know anything about your beginning?"

"No, Sir. (...)"

Yes, Billy Budd was a foundling, a presumable by-blow, and, evidently, no ignoble one. Noble descent was as evident in him as in a blood horse. (*Billy Budd*, 1360-61)

Of high physical beauty, Billy is best described by his sheer individuality: with no ties to the surrounding environment, actually with no ties at all, he feels no need to build any; he lives for himself and by himself, so far as that is possible in a human community.

The fact of being a foundling comes to underline this very aspect. Billy's life does not develop under the sign of any general law or ideal; nothing beyond the mere individual, acting automatically according to the laws of nature.

Billy's noble descent may suggest, through the connotations of unselfishness and generosity, a connection with a higher instance, connection that was, however, severed, soon after his birth.

"The Handsome Sailor" is compared to Adam. Just like the latter, the former is characterized by physical perfection and, as far as his moral nature is concerned, by sheer ignorance. But how can ignorance be a solid foundation of a meaningful life? They will both lose their Eden – Billy in the sense of being forced to leave the *Rights of Man* and join the *Bellipotent*.

By no means can we suspect Melville of being ironic in dealing with the character of Billy Budd; on the contrary, an all-encompassing sympathy can be seen at work all throughout the novel. How, then, can one understand a statement, such as "Of self-consciousness he seemed to have little or none, or about as much as we may reasonably impute to a dog of Saint Bernard's breed"? The importance of the idea can only be emphasized by its recurrence in Chapter 21:

This utterance, the full significance of which it was not at all likely that Billy took in, nevertheless caused him to turn a wistful interrogative look toward the speaker, a look in its dumb expressiveness not unlike that which a dog of generous breed might turn upon his master seeking in his face some elucidation of a previous gesture ambiguous to the canine intelligence. (1412)

Of "generous breed" or not, a dog provides no laudable comparison for a human being; comparing a person with such an animal can only serve one purpose: to express in the bluntest way possible the incompleteness of that person, the fact that he lacks that

particular thing which, more than anything else, gives him his human quality: self-consciousness.

Without it, Billy is doomed, sooner or later, just like Biblical Adam or the Typees; ignorant of their own selves, they ignore the essence of the world at large and the slightest change in the environment will bring about the destruction of their worlds. For neither God nor Nature are under any obligation of preserving a safe, unchanging environment for those who will not grow.

It is now obvious that Melville does not see Budd as a role model; Billy's amorality is as deadly as Claggart's immorality. Thus, Budd beats a fellow sailor to death and there seems to have been a Bristol Molly that has been left behind without remorse. The killing of Claggart is only the top of the iceberg. One should also remember Billy's reaction when confronted with sin (uncontrolled rejection and desperate attempt to regain the lost peace of mind by burying annoying incidents deep in his mind) and his further incapacity to properly defend himself at the trial (he refuses to speak about his tempter).

All in all, Billy is one more Melvillean *isolato*. Lacking any trace of self-consciousness, he becomes unable to understand the others' motivations and will forever be an alien in their world, always admired and always laughed at. As Robert Milder points out, he is basically "good-natured but pre-intellectual and pre-societal" (98). But his isolation from other sailors is not particularly painful since no one dares to openly challenge him and because so many sincerely admire him. There is, however, still another isolation he (unconsciously) suffers from: he is unable to connect his own destiny to any higher design, to any higher authority, be it the King, or God or anything else in the world. On only one occasion could this gap be bridged: during the interview between Captain Vere and Billy, previous to the execution. It is significant that the young sailor's morale after the interview is surprisingly high for someone who has been sentenced to death. Indeed, Billy's excitement appears to have been elicited by his eventual discovery of meaning; having led a life similar to that of "a dog of Saint Bernard's breed," culminating in the disaster caused by the involuntary killing of Claggart, Billy Budd can find in death, paradoxically, a meaningfulness that has eluded him in life; it is precisely his death that restores to the *Bellipotent* an order that is indispensable under the double threat of mutinies within the English fleet and attacks from French enemy ships.

Melville often associates spiritual flaws or sufferance with physical pain. Thus, in *Typee* he bestows upon Tommo a mysterious pain in the leg, pain actually generated by the latter's fear of losing his identity, a pain impossible to cure without leaving the Typee valley. Various other characters such as the man of Roorootoo display the same physical signs of spiritual flaws or sufferance. Billy Budd is no exception: his moral and intellectual impotence (resulting in isolation from anything beyond and above his individual nature and total lack of self-consciousness) finds a representation in Billy's occasional stuttering.

Captain Vere, on the other hand, is the most balanced and the most serene character conceived by Melville. A "nature constituted", he is "Melville's complete man

of action, mind and heart” (Stern 1957, 225). Just like the other two characters, Vere is noble. His is a nobility of merit as much as one of birth. Unlike Budd, who ignores his nobility as he ignores everything else and unlike Claggart who works hard at hiding his origin, Captain Vere is the only one to fully acknowledge his own. His being “allied to the higher nobility” is just one of the elements suggesting Vere’s attachment to the general, to those instances and forms that are likely to connect individual human lives not only to the rest of society but also to the entire humankind.

Vere (as opposed to both Budd and Claggart) has no remarkable figure; his individuality is difficult to notice but in action:

Ashore in the garb of a civilian, scarce anyone would have taken him for a sailor (...). It was not out of keeping with these traits that on a passage when nothing demanded his paramount action, he was the most undemonstrative of men. (1369)

His discourse displays the same lack of personalization: avoiding the familiar tone, it is meant to express and illustrate ideas (with the risk of sounding pedantic):

(...) not only did the Captain's discourse never fall into the jocosely familiar, but in illustrating of any point touching the stirring personages and events of the time he would be as apt to cite some historic character or incident of antiquity as that he would cite from the moderns. (1372)

Last but not least, Captain Vere’s convictions come to emphasize the fact that his life has been dedicated to a higher design, to a project that encompasses not only his own life but that of humankind at large; Vere disinterestedly opposes fashionable revolutionary theories because they seem to him “incapable of embodiment in lasting institutions” and “at war with the peace of the world and the true welfare of mankind.” (1371)

As such, Captain Vere illustrates a new type of accomplishment, one that goes far beyond the experience of fulfillment generated by good physical health and drive satisfaction. Instead, Vere strives for more; he senses the need to transcend himself and to devote himself to something bigger than his individual life. This includes service to people or to self-defined aims that eventually contribute to communal good, because it is only in doing so that one finds existential fulfillment. Viktor Frankl, one of the pioneers of transpersonal psychology, said: “I thereby understand the primordial anthropological fact that being human is being always directed at and pointing to something or someone other than oneself: to a challenge to meet or another human being to encounter, a cause

to serve or a person to love. Only to the extent that someone is living out this self-transcendence of human existence, is he truly human or has he become his true self. He becomes so, not by concerning himself with his self's actualization, but by forgetting himself and giving himself, overlooking himself and focusing outward." (Frankl 1978, 35).

Billy Budd, then, may be seen as the depiction of three possible attitudes towards the necessity of finding meaning in our lives (meaning that cannot ignore what is above the individual): Billy represents the ignorance of such a need; Claggart stands for the lip-service acknowledgement of the existence of the general meaning and for its simultaneous rejection. Captain Vere is the only one to consciously accept the law (the general) and adhere to it with all of his heart and mind. In Gail Coffler's words, "Vere is the executor whose judgement is necessarily severe for the good of the whole, at the expense of the individual" (76).

Eventually, Captain Vere dies a heroic death fighting the *Atheist*, (name suggesting the refusal of a higher authority) but without remorse: despite the often rigid demands of society, his dedicated service to it has bestowed upon his life the precious gift of meaningfulness. This gift cannot avert the violent end Vere shares with both those who ignore the existence of an order above the individual (Billy Budd) and those who acknowledge the existence of such an order but refuse to observe it (Claggart). However, just like Nelson, Vere has, at least, the moral consolation of acting in agreement with a higher, superior authority, and, eventually, the feeling of being part and parcel of a higher design; again like Nelson, Vere is a preserver of social forms and order, of what Camille Paglia calls our "frail barrier against nature"(3), against this "festering hornet's nest of aggression and overkill" (28).

It is true, Melville could have saved at least Billy Budd; in doing so he would have avoided a number of misinterpretations (Vere seen as a dictator, Billy's last words regarded as an irony directed against Vere, etc.). Luckily, however, by choosing to give his characters their share of misfortune, Melville did more than simply avoid an aesthetic blunder; he settled the issue of innocence once and for all. Innocence, Melville implies, cannot be a valid answer to our dilemmas (as a last minute salvation of Billy could have intimated); ignorance can hardly be a solid foundation for any long-lasting achievement; neither is isolation a solution. Without a firm connection with a general sense one's life can hardly know any accomplishment.

This conclusion seems to be the ultimate truth that Melville, "the greatest seer and poet of the sea" according to D. H. Lawrence (Chase 11), passes down to his posterity. And, in so doing, Melville joins his best realized character, Captain Vere, in his role of conscious preserver of the order and forms of society, our only barrier, as Camille Paglia points out, against the heavy price exacted by Nature: the dissolution in its bosom. Society, therefore, remains our only way of creating and preserving our identity, the only way of transforming a life threatened by biological decay and mutability into a meaningful passage.

Bibliography:

- Braswell, William. "Billy Budd: an Inside Narrative," *American Literature* 29 Feb. 1957: 133-146.
- Chase, Richard. *Melville: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962.
- Coffler, Gail. "Religion, myth, and meaning in the art," in Donald Yanella, ed., *New Essays on Billy Budd*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Frankl, Viktor E. *The Unheard Cry for Meaning. Logotherapy*. New York: Simon & Schuster, 1978.
- Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*. Vol. 3 of *Melville: Pierre, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd*, edited by Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle. Evanston: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1984.
- Milder, Robert, ed. *Critical Essays on Melville's Billy Budd, Sailor*. Boston: G. K. Hall, 1989.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Random House, Inc., 1991.
- Stern, Milton R. *The Fine Hammered Steel of Herman Melville*. Urbana: University of Illinois Press, 1957.
- Watson, E. L. Grant. "Melville's Testament of Acceptance." *New England Quarterly* 6, no. 2 1933: 319-327.
- Withim, Phil. "The Case Against Captain Vere." *Modern Language Quarterly* 20, June 1959: 115-27.

POSSIBILITIES FOR CAN IN TRANSLATION ENVIRONMENTS

Attila IMRE¹ & Attila BENŐ²

Abstract

Computer assisted translation (CAT) offers the possibility of investigating a large database fed into the translation memory and term base of translation environments, such as *SDL Trados* or *MemoQ*. We look into the possibilities of adding the English modal verb *can* to a term base with many of its possible meanings, and checking whether this will speed up the process of translation into non-Indo-European languages, such as Romanian or Hungarian.

Keywords: translation memory, term base, modal verb, *can*, database

Introduction

According to Palmer, English modal verbs are “extremely messy” (1990:49), and he does not believe that there is a ‘basic meaning’ regarding modal verbs. However, scholars try to categorize modals, although this may be both arbitrary and forced in order to conform to the criteria established for certain investigation (cf. Greere – Zdrenghea 2000:35).

As we are primarily interested in modals from the point of view of translation, it is worth considering their possible meanings, even if we accept that there is no basic meaning. Many grammar books and dictionaries list modal verbs as irregular verbs (e.g. Bădescu 1984:367, Soars 2000:143), so for instance *can* appears in the first column (Infinitive), *could* in the second (Past Simple), whereas the third column (Past Participle) is either empty or *been able* is given. We cannot agree with this type of categorisation, as in case of *can* counterexamples are easy to construct:

Jill can't have seen my brother. (past meaning, impossibility)

Greere – Zdrenghea (2000:38) correctly observe that those who hesitate to call the verb after the modal an infinitive could hardly call it a present or past tense form. Palmer (1990:3-4) establishes 7 criteria for differentiating modal verbs from other (primary auxiliary) verbs, which includes their behaviour in interrogative and negative forms, as well as their formal characteristics. However, for teaching purposes, the description of modals should be simplified, but it should be rigorously analysed for translating purposes.

Modality is the grammaticalized expression of the subjective attitudes and opinions of the speaker including possibility, probability, predictability, necessity, obligation, permissibility, ability, desire, and contingency, and it is external to the content, being part of the attitude taken up by the speaker (Bybee et al. 1994: 176-181; Kosur

¹ Assistant Professor, PhD, Sapientia University Tg.-Mureş, Romania, attilaimre@ms.sapientia.ro

² Assistant Professor, PhD, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania, attilabe@yahoo.com

2009:1; Halliday 1970:349, cited by Greere – Zdrenghea 2000:29). Modals and 'quasi-modals' are used to express hypothetical meanings as possibility, futurity, necessity, obligation, ability, intention, permission and assertion (Greere – Zdrenghea 2000:33, 91), thus the most flexible concept of modalisation must include both of them. Kosur (2009:1) also states that modal verbs are not the only grammatical categories expressing modality, as in modern English both modal verbs and grammatical mood is defined as a set of inflected verb forms that express modality of an action or state.

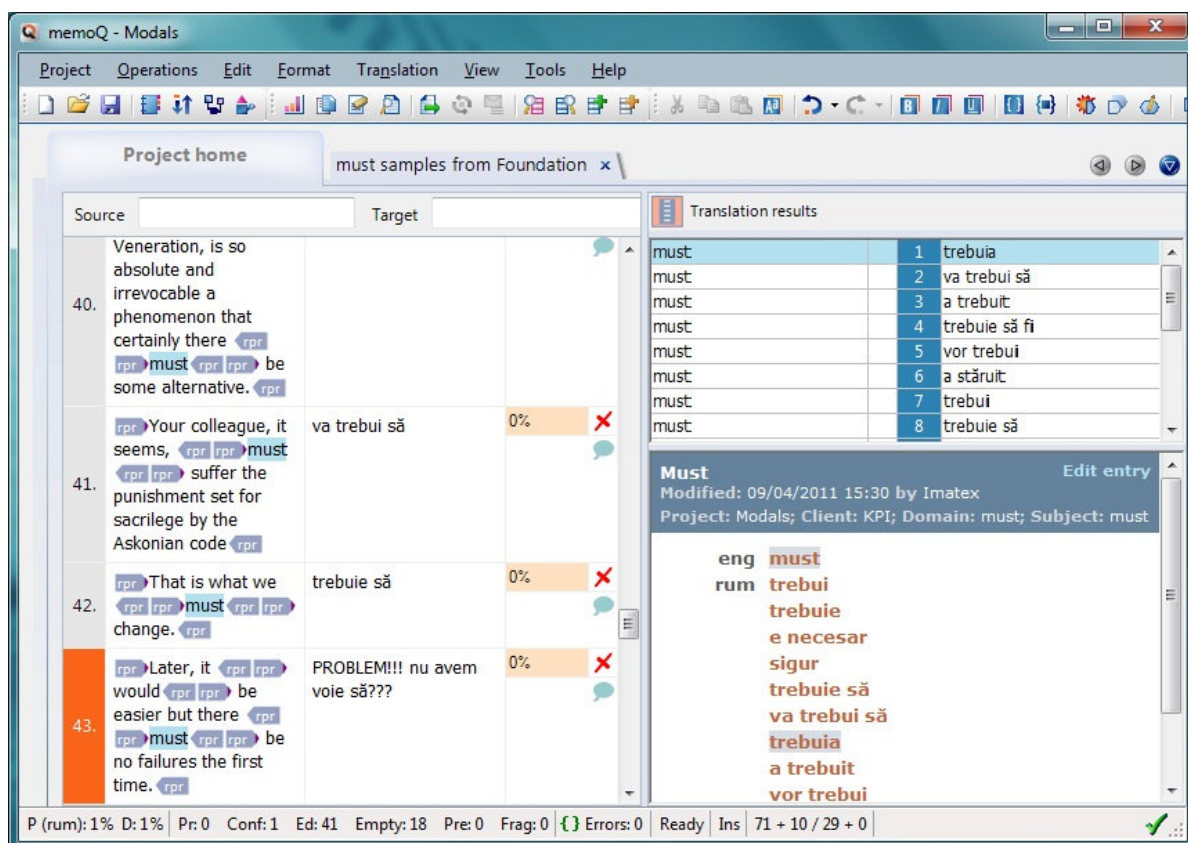
From the point of view of translation, we are primarily interested whether feeding samples of modal verbs into the translation memory (full sentences) and the term base (words and expressions) enables us to enhance productivity or not.

Translating *can*

Antinucci and Parisi warn us that modal constructions (especially epistemic) involve some kind of comment on the environment within which a particular act does or does not take place (1971:28-9). Modal sentences cannot be understood at all apart from considerations of their being anchored in some social context (Greere – Zdrenghea 2000:13), which seems to leave no hope for computer-assisted translations (CAT), as no one can expect from a software to take into consideration environment.

Nevertheless, these programs can take into consideration the immediate 'context' of the sentence in question, which means that the sentences prior and after are also checked (*MemoQ Help*). The problem Fillmore presents (cf. 1973: 111) – either polite or ironical meaning of a modal verb – can be tackled, at least partially, by feeding into the translation memory and term base as many instances as possible, for the translator to select the most appropriate meaning. As large databases are collections of human-translated texts fed into translation memories and term bases, so – unfortunately – these can be of either top quality or poor one, as in many cases it is difficult to check the source.

Thanks to Kilgray's Academic License Programme, *MemoQ* translation environment is available for study at Sapienza University. The environment contains three main columns: the left column shows the source text, the second the target text, whereas the third one shows the translation results (matches):



1. MemoQ layout

We started our investigation by extracting *can* from a collection of about 1,000 sentences containing English modal verbs (source: Asimov's *Foundation*, a database created by P. Keresztesi and A. Imre), out of which 151 sentences contained various forms of *can*: 100 in affirmative, 65 in negative (*can't* and *cannot*), 23 in interrogative (15 instances of *...can...*, and 8 instances of *Can...?*, as translation environments handle small and capital letters differently):

Type	Instances	Percentage
Affirmative <i>can</i>	91	47.39%
Negative <i>can</i> (<i>can't</i> , <i>cannot</i>)	67	34.89%
Interrogative <i>can</i>	29	15.10%
Interrogative-negative <i>can</i>	5	2.60%
Total	192	100%

2. Instances of *can*

As in case of any other modal verb, we could easily detect at least three possibilities when modals are translated:

1. The modal verb is preserved in the translation:

Of course, you can. → *Bineînțeles, că poți.* (Ro)

Psychobistory, which can predict the fall, can make statements concerning the succeeding dark ages. → *A pszichobistoria, amely meg tudja jósolni a bukást, arra is képes, hogy mondjon valamit a rákövetkező sötét korszakokról.* (Hu)

2. The modal verb is partially lost in the translation, as only the suffix signals its original presence:

Of course, you can. → *Persze, hogy megteheted.* (Hu)

3. The modal verb is completely lost in the translation (cf. polite requests):

Can I get you a drink? → *Să-ți aduc ceva de băut? Bei ceva?* (Ro)

As a preliminary result, it is easy to suspect that it is not worth the effort saving *can* into a database, as even in the first case the Romanian and Hungarian words are too short (either 3 or 5 characters). This is further complicated by the fact that when Romanian verbs are conjugated, the endings contain language specific diacritical marks (*t* with cedilla) or even the root word is altered (*pot, poți, puteți*). At first sight, translating *can* into Hungarian is more successful (the root *tud* does not change), but we should take into consideration all the possible conjugated forms (*tudok, tudsz, tud, tudjuk, tudjátok, tudják*), let alone subjective and transitive (objective) paradigm (*tudom – tudok*). As matches are shown in the third column of *MemoQ* (see above), one will easily realise that we are going to have too many hits (too much time to check the correct one), and it is much easier to type the proper word. A possible improvement might be to save *can* together with the preceding personal pronoun, but this involves further problems: for instance, capital letters (cf. beginning of sentences), inserted words between the personal pronoun and *can* (in which case we will find no matches), or the possibility of replacing *he, she, it* with any other noun.

Grammar books describe *can* with various functions, such as *ability* (physical, mental), *possibility*, *basic senses* (*I can see you.*), *impolite requests*, *mild commands/ suggestions* and *giving permission* (Palmer 1990, Gălățeanu – Comișel 1982, Imre 2008). If negative forms are considered (*can't, cannot*), we can also add *impossibility*, or *logical deduction*. It is worth noticing that not a single case of *can't + have + past participle* form was found, so the next stage was to check, which words in Romanian and Hungarian tend to appear when translating *can* in affirmative, negative and interrogative:

<i>can</i> affirmative – 91 instances					
Romanian	Nr.	Percent	Hungarian	Nr.	Percent
<i>poate</i>	21	23.07%	<i>tud</i>	17	18.68%
<i>pot</i>	16	17.58%	<i>képes</i>	3	3.29%
<i>putem</i>	7	7.69%	<i>lehet</i>	15	16.48%
<i>(ar, veți) putea</i>	6	6.59%	<i>-bat, -het</i>	29	31.86%
<i>poți</i>	7	7.69%	lost	27	29.67%
<i>puteți</i>	5	5.49%	-	-	-
lost	31	34.06%	-	-	-

3. *Can* affirmative

The table above clearly shows that around one third of *can* is ‘lost’ in translation. Some examples are:

You can accuse him. → *Găsești tu vreo acuzație.* (Ro)

I can see that. → *Én is látom.* (Hu)

The Romanian *poate* and *pot* represent around 40%; the other Romanian words are negligible. The Hungarian *-bat* and *-het* are suffixes, which are not worth saving into a database; *tud* and *lehet* stand for around 35%, but in some cases they only represent the root of the word (*tudok*, *lehetés*).

These were completed with interrogative and negative forms as well (including shortened forms), taking into consideration that negation may refer to either the meaning of the modal or to the meaning of the main verb (Palmer 1968:105). Greere – Zdrengea (2000:92) say that “it is obvious that negation, questioning, emphasis and combinations of these three processes result in changes of meaning that are not immediately predictable from the negation or questioning or traditionally accepted content of modals”. Although we did not detect spectacular changes in meaning, from our point of view the results were rather discouraging. *Cannot* and *can’t* was translated 11 times as *nu poate* and 11 times as *nu pot* into Romanian (altogether 32.83%); the rest is not useful, as only 1 or 2 instances were found, or in the majority of cases there are further words between *nu* and the conjugated form of *a putea* (mostly personal and reflexive pronouns). The Hungarian translation is much less encouraging: 31 instances contain the *-bat* and *-het* suffixes, and we could only find 6 cases of *nem lehet* and 5 cases containing the negative *nem* and the root *tud*. The problem is further complicated, as both Romanian and Hungarian express negation with more than one word (*nu, n-o, n-aș; nem, sem, sose, -talan, -telen*).

We should also bear in mind that even the English negative is not always expressed by *can’t* or *cannot*, as in the examples below:

I can make nothing of all this. → *Nu pot așa ceva.* (Ro)

You can scarcely ... → *Ez még nem jelent semmit.* (Hu)

He can scarcely fail to realize... → *Nu reuește să înțeleagă.* (Ro)

Even if ‘*can scarcely*’ refers to negation (cf. ‘minimizers,’ Quirk et al. 1972), translators may become very inventive when translating:

There can scarcely be any doubt. → *Dincolo de orice bănuială.* (Ro)

A further interesting case is when antonym translation is activated, during which an English negative is turned into interrogative:

You can’t maintain discipline that way. → *Ki tud így fegyelmet tartani?*

Whereas the interrogative-negative forms are completely irrelevant from the point of view of term base, the interrogative *can* is slightly better than the negative, and can be added to *can* affirmative to improve the percentage (cf. *poate, poți, tud, lehet*):

<i>can</i> interrogative – 29 instances					
Romanian	Nr.	Percent	Hungarian	Nr.	Percent
<i>poate</i>	7	24.13%	<i>-bat, -bet</i>	10	34.48%
<i>poți</i>	7	24.13%	<i>lehet(ne)</i>	4	13.79%
<i>pute</i> – root	10	34.48%	<i>tud</i> – root	8	27.58%
<i>(aș/ am putea</i> <i>puteți, putem)</i>			<i>(tudja, tudna,</i> <i>tudjuk)</i>		

4. *Can* interrogative

Conclusions

As the above analysis shows, it is not worth adding various forms of *can* to a Romanian or Hungarian term base. Although English grammars describe many cases of *can*, few of them appear in Romanian and Hungarian. There are many negative possibilities in all three languages, but they – evidently – do not coincide. However, translating modal verbs into Romanian is more satisfactory than translating them into Hungarian, for at least two reasons:

1. Passive constructions (*can be* + adjective) work well in Romanian: *poate fi* or *pot fi*, whereas Hungarian uses suffixes (*-bat, -bet*);
2. Expressing ability, possibility and permission in Romanian is possible with the same verb (*a putea*), even if with different forms (some of them coincide: *eu/ ei/ ele pot fi*), whereas in Hungarian *tud, képes* is used for ability, *lehet* and the suffixes *-bat, -bet* are used for possibility and permission.

Can combined with verbs expressing the basic senses represent a particular case in English (‘private’ verbs, cf. Hill, Joos in Palmer 1990), but *can* is hardly ever translated into Romanian and Hungarian with this meaning.

To sum up, we tend to think that *can* is one of the ‘worst’ modal verbs as far as translation is concerned, compared to other modal verbs, which are much more ‘translation-environment-friendly,’ such as *should* and *must* (Imre 2010, 2011, Imre–Keresztesi 2011).

If we take into consideration that the chosen text belongs to literature (science-fiction), the results speak for themselves, as even the developers of *MemoQ* accept that productivity in case of non-technical texts is 10-30% (*MemoQ Quick Start Guide* 2011). Nevertheless, we may add that quality assurance is excellent when CAT-tools are involved, if correct data input is provided; and even if during a later translation previous error is observed, there is a possibility to correct it at any time. The developers of *MemoQ* still have to improve the correct rendering of specific Romanian diacritical signs (*ă, î, ș, ț, â*), as we have tried file encoding possibilities (e.g. UTF8, UTF7, Latin 1252, etc.) in vain.

References:

- Antinucci, F. & D. Parisi. 1971. On English Modal Verbs, In *Papers from the 7th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 28-39.
- Bădescu, A. 1984. *Gramatica limbii engleze*, București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Bybee, J., Revere Perkins & William Pagliuca. 1994. Mood and modality. In *The evolution of grammar: Tense, aspect, and modality in the languages of the world*, 176-242. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fillmore, C. J. 1973. May we come in?, In *Semiotica*, 9:2, pp. 97-116.
- Gălățeanu, G. & E. Comișel. 1982. *Gramatica limbii engleze pentru uz școlar*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Greere, A.L. – Zdrengea, M.M. 2000. *A Guide to the Use of English Modals and Modal Expressions*, Cluj-Napoca: Clusium.
- Halliday, M.A.K. 1970. Diversity in Language as Seen from a Consideration of Modality and Mood in English, In *Foundations of Language*, 6:3, pp. 322-361.
- Imre, A. 2008. *Logikus angol nyelvtan. Gramatica logică a limbii engleze*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Imre, A. 2010. Translating Modal Verbs with Translation Environment. *Should* and *ought to*, in *Research, Education, Development. International Symposium Tg.-Mureș*. Cluj-Napoca: Risoprint, pg. 447-454.
- Imre, A. 2011a. Possibilities for *should* in Translation Environment, in *Studia Universitatis "Petru Maior" Philologica 10*, Tg.-Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, pg. 215-221.
- Imre, A. – Keresztesi, P. 2011. Translating *must* with Translation Environment, in *Performance, and Innovation in Education. International Symposium Tg.-Mureș*. Cluj-Napoca: Risoprint, pg. 405-452.
- Kosur, H. M. 2009. Multiple modals in modern English: Use, history, and structure of periphrastic modal verbs.
[http://ilstu.academia.edu/HeatherMarieKosur/Papers/142161/Multiple-Modals-in-Modern-English--Use--History--and-Structure-of-Periphrastic-Modal-Verbs.\(28Sep.2010\)](http://ilstu.academia.edu/HeatherMarieKosur/Papers/142161/Multiple-Modals-in-Modern-English--Use--History--and-Structure-of-Periphrastic-Modal-Verbs.(28Sep.2010))
- Palmer, F.R. 1990. *Modality and the English Modals*, 2nd ed., London: Longman.
- Palmer, F.R. 1968. *A Linguistics Study of the English Verb*, Miami Linguistic Series 2, Coral Gables.

Quirk, R. et al. 1972. *A Grammar of Contemporary English*, Longman.
Soars, J. & L. 2000. *New Headway Pre-Intermediate*, Oxford: Oxford University Press.
XXX. 2011. *MemoQ Quick Start Guide*. Downloaded from <http://www.kilgray.com> on 12th Feb. 2011.

Source texts

Asimov, I. (1951) *Foundation*, Gnome Press.
Asimov, I. (1993) *Fundația*, București: Editura Nemira, translated by G. Stoian.
Asimov, I. (1986) *Alapítvány – Az Alapítvány pereme*, Budapest: Kozmosz Fantasztikus Könyvek, translated by P.F. Nagy.

Acknowledgements

This article has been written with the financial support of Sapientia Foundation – Institute of Research Programs, Cluj-Napoca, Romania, as part of Grant Nr. IPC: 34/7/22.03.2011.

DESPRE TRADUCEREA ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC DIN SECOLUL AL XX-LEA (II)

On Translation in the Romanian Environment in the 20th Century (II)

Bianca Oana HAN¹

Abstract

The aim of this second paper [that intends to bring into the foreground another well-deserved (rather) small number of translators of foreign languages into Romanian] is to complete the former paper published in the previous issue of *Studia* (issue no. 10/2011).

Keywords: translator, translation, foreign languages, the Romanian language, world literature

În numărul anterior al revistei *Studia*², ne propuseserăm să semnalăm o mică parte dintre cei care au contribuit la tălmăcirea literii străine în limba română. Din motive tehnice, prezentarea acestora a trebuit să fie limitată la câteva pagini. Pentru a nu cauza o nedreptate nedorită, ne-am hotărât să continuăm, în aceeași oarecare ordine cronologică, să prezentăm pleiada de traducători români prolifici ai secolului al XX-lea.

Traducătorul *Dan Botta*, oferă traduceri din literatura universală, tălmăcind din Ferreira de Castro - *Oile Domnului*, 1955 sau Edgar Allan Poe - *Scrieri Alese*, 1963, (cu două variante de traducere artistică a poeziilor, de Emil Gulian și de Dan Botta).

Radu Tudoran, fratele lui Geo Bogza, aflat în conul de umbră al dizgrației comuniste, alege traduceri, în special din autori ruși și sovietici, ca mijloc de menținere a contactului cu literatura și ca mijloc de existență. A tradus singur sau în colaborare din: Aleksandr Bek, Charles Darwin, A. Fadeev, I.A. Goncarov, I. Listenov, N. Nikitin, L. Platov, Boleslaw Prus, A. Rîbakov, Tihon Semuskin, Manaf Suleimanov, A.N. Tolstoi, Jules Verne, V. Zakrutkin, Antonin Zapotocky.

Eusebiu Camilar, traduce din N.V.Gogol - *Însemnările unui nebun*, 1945, A.S.Puskin - *Fata căpitanului*, 1946, A.N.Tolstoi - *Povestiri rusești*, 1947, Maxim Gorki - *Foma Gordeev*, 1949, As-Ma - *Fata ecoului* (poezie chineză), 1955, *Din poezia chineză clasică*, 1956, *1001 de nopți, basme arabe*, 4 vol., 1956 - 1963, Ovidiu, - *Tristele*, 1957, Aeschylus - *Perșii, Cei șapte contra Tebei*, 1960, Li-Tai-Pe - *Poezii*, 1961, A.S.Pușkin - *Dama de pică*, 1963, Kalidassa - *Sakuntala*, 1964.

Academicianul, poet, publicist și traducător român *Eugen Jebeleanu* devine cunoscut pe plan internațional odată cu apariția volumului *Surâsul Hiroshimei*, poem tradus în numeroase limbi, recitat ori cântat și acum în amfiteatrele din America Latină și Europa. Poemele sale continuă să fie traduse și publicate, mai ales în SUA și America Latină.

¹ Teaching Assistant, PhD, Petru Maior University, Târgu-Mureș

² *Despre traducerea în spațiul românesc din secolul al XX-lea* în 'Studia Universitatis 'Petru Maior', Vol. 10/2011, Philologia, Editura Universității "Petru Maior", Târgu-Mureș, România, ISBN 1582-9960, 2011, pp. 238-246

Unul dintre traducătorii operei lui William Shakespeare este Vlaicu Bârna, care mai oferă și traduceri din Méliusz József și Adam Mickiewicz alături de Maria Bănuș (tradusă, la rîndul ei în nenumarate limbi) care mai traduce în limba română poezii scrise de Rainer Maria Rilke, Goethe, Pușkin, Pablo Neruda, Nazim Hikmet, etc.

Să nu uităm de academicianul *Dan Grigorescu*³, anglist român, istoric literar, eseist, critic literar, traducător, profesor de literatură comparată, critic de artă și istoric al artei, care semnează variantele în românește ale unor piese aparținând lui William Shakespeare: *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, 1956; *Poveste de iarnă*, 1990; *Poeme*, 1975; *Visul unei nopți de vară*, 1964, sau *Henric al VIII - lea*, 1963.

Prima traducere integrală mondială a lucrării lui Quintilian, *Institutio Oratoria, Arta Oratorică*, 1974 aparține traducătoarei românce *Maria Hetco*. Traducătoarea Gabriela Creția, traduce din Jean Bayet, *Literatura latină*, 1972; Julien Benda, *Trădarea cărturarilor*, 1993 reeditat în 2007; Georges Dumézil, *Mit și epopee*, în colaborare cu Francisca Băltăceanu și Dan Slușanschi, 1993; Pierre Grimal, *Tacit*, în colaborare cu Lidia Cotea, 2000; Andrei Makine, *Franța pe care uităm s-o iubim*, 2007, iar *Alexandru Balaci* oferă tălmăciri în românește din Gabriele d'Annunzio, Giovanni Verga, Salvatore Quasimodo sau Luigi Pirandello.

Academicianul *Mibnea Gheorghiu*⁴, exeget, scriitor, traducător și cineast român se remarcă și prin traduceri din L.Hobson - *Pe cuvânt de onoare*, 1948; Charles Dickens - *Note din America*, 1953, *Martin Chuzhlevitz*, 1965; W. Shakespeare - *Richard al III - lea*, 1955, *Cei doi tineri din Verona*, 1956, *Regele Lear*, 1961, 1971, *A douăsprezecea noapte*, 1967; Ben Johnson - *Volpone*, 1964; J.F.Cooper - *Ultimul mohican*, 1965; Rudyard Kipling - *Cartea Junglei*, 1966; H.B.Stowe - *Coliba unchiului Tom*.

Omul de litere *Șt.Aug.Doinaș* a tradus din marii poeți ai lumii, începând cu traducerea lui Faust de Goethe și continuând cu poemele lui Hölderin, Stephan Mallarmé, Gotfried Benn și Paul Valéry. A mai tradus și din Giovanni Papini, Gerhart Hauptman, Jorge Guillen, Ruben Darion, Wolf Aichelburg, Martin Buber, etc.,

Se pare că putem vorbi despre prima⁵ pătrundere masivă și fructuoasă a operei lui Goethe în cultura noastră, odată cu traducerea făcută de Vasile Pogor și Nicolae Skeletti în 1862. Tot *Faust* au mai tradus și Ion Gorun, Lucian Blaga sau Mihail Nemeș.

Scriitoarea și poeta *Eta Boeriu*⁶ este și autoarea a nenumarate traduceri din Giovanni Boccaccio - *Decameronul*, 1957; Cesare Pavese - *Tovarășul*, 1960; Giovanni Verga - *Mastro don Gesualdo*, 1964; Alberto Moravia - *Indiferenții*, 1965; Dante Aligheri - *Divina Comedie*, 1965; Baldesar Castiglione - *Curteanul*, 1967; Elio Vittorini - *Erica și frații săi*, 1970; Francesco Petrarca - *Rime*, 1970 și *Canțonierul lui Messer Francesco Petrarca*, 1974; Michelangelo Buonarroti - *Rime*, 1975; *Comedia Renașterii italiene. Teatru, antologie*, unde adaugă și prefața și notele, 1979; *Antologia poeziei italiene. Secolele XIII - XIX*, 1980; Giacomo Leopardi - *Cânturi*, 1981; *Trinacria: Poeți sicilieni contemporani*, 1984.

³ Idem, p. 59.

⁴ Idem, p. 57.

⁵ Apud. http://www.e-scoala.ro/germana/dan_manuca.html

⁶ Doina Rad, *Eta Boeriu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005.

*Ion Caraion*⁷ (pseudonimul literar al lui Stelian Diaconescu), se remarcă printr-o prestigioasă activitate de traducător, el traducând, printre alții, din Guillaume Apollinaire, Charles Beaudelaire, Albert Camus, André Gide, André Malraux, Rilke, Ezra Pound, Anna Ahmatova, etc.

Scriitoarea contemporană, traducătoare, orientalistă și diplomat român *Grete Tartler*⁸, cu numele oficial de după căsătorie Margareta Tăbărași, semnează traduceri în română din germană din Goethe - *Teatru* 1987; *Poezie germană contemporană*, antologie 1991; *Poezie de limba germană contemporană*, Antologie de lirică scrisă în limba germană în perioada 1970 - 1990, 1992; Patrick Süskind, - *Parfumul* (cea mai recentă ediție 2006); traduce și din araba clasică *Cele șapte mu'allaqat*, 1978; Al-Ġahiz - *Tratatul despre zgârciți*, 1985, Al-Hariri - *30 de maqamat*, 1987 și din daneză H.C. Andersen - *Bazarul unui poet. Memorii de călătorie în Grecia, Orient și țările dunărene*, 2000.

*Elena Liliana Popescu*⁹ traduce din engleză din Ramana Maharishi - *Introspecția*, 1993; *Introspecția. Poeme*, 2004; dialoguri cu Ramana Maharishi: *Înțeleptul de la Arunachala*, 1997; *Frumusețea Tandreței* de Lee Kuey-shien, 2006, din franceză, autor necunoscut - *Viața Impersonală*, 1994, 2007; din spaniolă *Caosmos. Katharsis nu doar pentru mine* de Moises Castillo, 2002 sau *Poesías* de Theodor Damian, 2005; *Harpă de umbră și lumină* de Lina Zerón 2007 sau *Gânduri peregrine* de Hugo Gutiérrez Vega 2009.

*Dan Stoica*¹⁰, om de cultură român, scriitor, regizor de teatru, fotograf și critic de film, se remarcă și prin activitatea de traducător, semnând traduceri ca: *Teatrul modern austriac*, 1995, de Thomas Bernhard, Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Peter Turrini, Peter Handke; *Teatrul contemporan austriac*, 1997, de Hugo von Hofmannstahl, Arthur Schnitzler, Franz Werfel, Alexander Lernet - Holenia, Ödon von Horváth; *Teatrul modern austriac II*, 1999, de Elias Canetti, Fritz Hochwälder, H. Qualtinger, Felix Mitterer, Wolfgang Bauer; *Proză feminină austriacă*, 1998, de Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Barbara Frischmut; *Figura femeii în dramaturgia austriacă*, 2005, de Werner Schwab, Brigitte Schwaiger, Gertrude Fussenegger Helmut Peschina; *Teatru*, de Wolfgang Schwab, 2008 sau literatură austriacă: *Balul operei* de Josef Haslinger 1996; *Rămâi peste noapte* de Michael Köhlmaier 1999.

Cunoscutul actor român *Eugen Cristea*¹¹, mai este și traducător al romanelor S.F *Mașinăria rock and roll*, *Îngerii cancerului și Trecând prin flacără* de Norman Spinrad, de Norman Spinrad, *Cuvinte către revoluționari* de Ernesto Che Guevara, integrala Roger Zelazny, traducere din limba engleză: *Nouă prinți din Amber*, *Armele din Avalon*, *Semnul Unicornului*, *Mâna lui Oberon*, *Curțile Haosului*, *Atuurile Morții*, *Semnul Haosului* etc.

Fiica poetului Ion Horea, *Irina Horea*¹² traduce din Dorris Lessing - *Povestiri Africane*, 1989; D.Pendelton - *Executorul. Război contra Mafiei*, 1993, *Masca de luptă*, 1994; William Golding - *Turnu*, 1993; Jacqueline Susan - *O dată nu e de ajuns*, 1993, Ira Levin -

⁷ Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dictionarul scriitorilor români*, A-C, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995 .

⁸ Apud. <http://www.cartedesucces.ro/autor.php?autorid=6666>, , http://ro.wikipedia.org/wiki/Grete_Tartler

⁹ Apud. <http://www.elena-liliana-popescu.ro/>

¹⁰ Cf [http://ro.wikipedia.org/wiki/Dan_Stoica_\(scriitor\)](http://ro.wikipedia.org/wiki/Dan_Stoica_(scriitor))

¹¹ http://www.starmania.ro/star/eugen+cristea_rkr.html

¹² Apud. Virgil Stanciu, *DAAR*, p. 63.

Silver. Blocul turn, 1995; Alan Brown - John - *Umbre lungi*, 1997; Michelle Mazel - *Piatra lunii*, 1997; John Irving - *Lumea văzută de Garp*, 1997; J.R.R.Tolkien - *Stăpânul inelelor*, 1998, *Întoarcerea regelui*, 2001, *Silmarillion*, 2004, *Povești neterminate*, 2005; Martin Amis - *Născuți morți*, 2004; Ian McEwan - *Copilul furat*, 2005; Paul Bailey - *Kitty și Virgil*, 2005; Martin Booth - *Hiroshima Joe*, 2006; John Cheever - *Totul pare un paradis*, 2007.

Scriitorul, traducătorul, cercetătorul, filologul și orientalistul român George Grigore oferă traduceri din arabă: *Povești irakiene*, 1993; *Coranul*, 2000, 2002, 2003, 2005; *Basme de pe Tigru și Eufrat*, 2009, Al - Ghazali - *Firida luminilor*, 2001; Ibn Tufayl - *Hayy bin Yaqzan*, 2001; Ibn Rușd (Averroes) - *Cuvânt hotărâtor privind stabilirea legăturii dintre legea revelată și filosofie*, 2001; Badiuzzaman Said Nursi - *Cuvinte*, 2002; Ibn'Arabi - *Geneza cercurilor, Filiația spirituală*, în colaborare cu Rodica Firănescu, 2003; *Ochiul lăuntric - perspective islamice asupra divinității*, 2005; *‘Ali bin Abi Talib, Nabğ al - Balāğa, Calea vorbirii alese*, 2008; Mahmoud Darwish - *Sunt arab. Poeme*, 2009.

Radu Paraschivescu, prozator, traducător, jurnalist și redactor de carte, este și semnatarul unui număr mare de traduceri¹³, dintre care spicuim: Robert Ludlum - *Testamentul lui Holcroft*, 1993; D.H.Lawrence - *Apocalipsul*, 1993; Tim Powers - *Palatul mutantului*, 1994; Kazuo Ishiguro - *Rămășițele zilei*, 1994; David Lodge - *Meserie*, 1997, *Terapia*, 2001, 2004; William Golding - *Înfruntarea*, 1998, 2004; Virginia Woolf - *O cameră separată*, 1999; Salman Rushdie - *Copiii din miez de noapte*, 2000, 2002, 2005; John Girsham - *Frăția*, 2000, *Campionul din Arkansas*, 2002, 2004; James R.Wallen - *Vineri noaptea în oraș*, 2004; Jonathan Coe - *Cercul închis*, 2006, etc.

O altă traducătoare premiată¹⁴ este și *Dominica Drumea*¹⁵, care este autoare unor traduceri din Anthony Burgess - *Portocala mecanică* (în colaborare cu Carmen Ciora), 2003; Tennessee Williams - *Primăvara la Roma a doamnei Stone*, 2003; Carson McCullers - *Răsfrîngerii într-un ochi de aur*, 2003; Charles Bukowski - *Factotum*, 2004; Amy Tan - *Clubul Norocoaselor*, 2005; Michel Faber - *Sub piele*, 2005 sau Simon Singh - *Cartea Codurilor*, 2005.

Credem că o atenție deosebită ar merita menționarea unora dintre universitarii români care au și preocupări de traducători de literatură engleză și americană. Astfel, alături de cei deja menționați, îi vom aminti, într-o ordine convențional cronologică¹⁶, și pe Rodica Albu, Bogdan Alexandru Aldea, Ștefan Avădanei, Larisa Avram, Bogdan Mihail, Carmen Veronica Borbely, Teodor Boșca, Vera Călin, Dumitru Ciocoi-Pop, Ligia Constantinescu, Sorana Corneanu, Marcel Corniș - Pop (E.), Gheorghe Liviu Cotrău, Dana Crăciun, Ioan Crețiu, Dumitru Dorobăț, Cristina Felea, Ileana Galea, Petre Grimm, Irina Grigorescu-Pană, Mihaela Lidia Irimia, Radu Lupan, Dan Mateescu, Rodica Mihăilă, Ioan Rareș Moldovan, Cristina Michaela Mudure, Victor Olaru, Ana Olos, Hortensia Pârlog, Margareta Petruș, Ecaterina Popa, Ioan Aurel Popa, Emil Sîrbulescu, Radu Surdulescu, Cristina Anda Tătaru, Sever Trifu, Ana-Maria Tupan, Nadina Vișan, etc.

¹³ Idem, p. 95.

¹⁴ Premiul de Debut al Asociației Scriitorilor din București, pentru anul 2003.

¹⁵ Apud. Virgil Stanciu, *DAAR*, p. 49.

¹⁶ Idem.

Considerăm că suntem datori a onora traducătorii români care s-au dedicat acestei temerare îndeletniciri presupusă de transpunerea operelor străine în limba română. De aceea, credem că menționarea, fie ea și succintă, a numelor acestora și a activității și eforturilor depuse se impuneau într-o lume în care valorile tind a fi trecute într-o nemeritată uitare.

Bibliografie:

***[*Dicționarul general al literaturii române*](#) (L/O), Editura Univers Enciclopedic, [București](#), 2005

Popa, M., *Dicționarul de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1977

Rad, D., *Eta Boeriu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005

Stanciu, V., *Dicționar de angliști și americaniști români*, DAAR, Editura Tribuna, Cluj Napoca, 2008

Zaciu, M., Papahagi, M., Sasu, A., *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995

<http://www.cartedesucces.ro/autor.php?autorid=6666>

http://ro.wikipedia.org/wiki/Grete_Tartler

<http://www.elena-liliana-popescu.ro/>

[http://ro.wikipedia.org/wiki/Dan_Stoica_\(scriitor\)](http://ro.wikipedia.org/wiki/Dan_Stoica_(scriitor))

http://www.starmania.ro/star/eugen+cristea_rkr.html

http://www.e-scoala.ro/germana/dan_manuca.html

Acknowledgements:

This paper is a result of the project "Transnational Network for Integrated Management of Postdoctoral Research in Communicating Sciences. Institutional building (postdoctoral school) and fellowships program (CommScie)" - POSDRU/89/1.5/S/63663, financed under the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.

THE RECONFIGURATION OF THE IDENTITY DISCOURSE IN THE WRITINGS OF SALMAN RUSHDIE, V. S. NAIPAUL AND KAZUO ISHIGURO

Nicoleta MEDREA¹

Abstract

This paper explores identity patterns in writings that belong to postcolonial literatures and highlights the split identities that inherently surface within the postcolonial intercultural hybridization. Under the lens are postcolonial writers such as Salman Rushdie, V. S. Naipaul and Kazuo Ishiguro. These writers' split consciousness places them between cultures and mentalities, which they incorporate by reshaping identities in the increasingly more globalized space of literature that follows the canons of the postcolonial theory but also proposes new perspectives of marginality.

Keywords: identity, liminality, hybridization, ethnicity, post-colonialism

Colonialism has had a powerful subversive effect on its own project: its political and cultural monocentrism generated an alienation process as well as one that awakened the consciousness of those pushed to the periphery. Marginality has become a powerful source of creation and the colonial discourse has been challenged by the postcolonial one, which by promoting pluralism and decentralization, gets closer to post-structuralism. Thus, the diversity of the cultures incorporated in the postcolonial writings challenges the patterns of the European literary theories.

When speaking about post-colonialism and literature, the plural "postcolonial literatures" is considered more adequate as it implies a multitude of meanings: historic, political, ideological, social, cultural, linguistic and esthetic. Beyond this diversity, the postcolonial literatures share common themes and discourses which ironically return to the centre. S. Rushdie argues that *the Empire writes back to the Centre* with the purpose of deconstructing and contesting the colonial discourses and of rendering history, this time from the perspective of the colonized. The hegemonic discourse is confronted with the diversity of the postcolonial space which proposes recognition of diversity, yet from equal positions. The poles of the colonial discourse, the colonizer and the colonized, are reversed, and the concept of dominance, as a main element in regulating the evolution of the human society is recognized as such, but is questioned at the same time. The confrontation between the two worlds takes the form of a confrontation between the temporal linearity of history and the space plurality. Postcolonial theory proposes by its comparative methodology a new background that privileges the space as an ordering element of reality, a space that accommodates hybridity and the syncretic vision of the modern world where the historic distinction between the metropolis and the colony does not leave room to monolithic perceptions.

¹ Assistant Professor, PhD, Petru Maior University, Târgu-Mureş

The postcolonial themes and discourses include cultural displacement, marginality, subalternity, displaced identity-caused by the identification with two different worlds and by the inevitable cultural hybridizations-, liminality, the problem of belonging and that of self-identification with a cultural hybridization. All these themes are recurrent in the novels of S. Rushdie, V. S. Naipaul and Kazuo Ishiguro. They are representative writers for postcolonial literatures and their multicultural identity transcends the conventional limits of race, nationality or ethnicity and is inscribed in the hybrid space of a universal humanism.

The displacement of these writers that migrated from their countries of origin to the former imperial metropolis is absorbed by their texts leading to moments of alterity and hybridity that fall into the paradigms of postcolonial theory and criticism. Their bicultural identity places them between different cultures and mentalities – that of origin and that of adoption –, which they incorporate in the present globalized literary space where the concept of *home* tends to be more and more ambiguous, thus inspiring new ways of defining identity. This permanent search takes different forms: the migration to the metropolis that brings along geographical, historic and cultural dislocation; the experience of the exile that results in alienation from the social and cultural environment; the cultural mimetic experience which produces that hybrid space to which Homi Bhabha refers to as a *Third Space*², which is neither the *One*, nor the *Other*, and which leads to the estrangement from one's own identity, but which proposes new ways for defining it.

The way the individual refers to the new space is through a perpetual dual movement that accommodates both alienation, the feeling of not-belonging in a space that is negatively perceived and ascribes him a marginal identity, as well as his placement in an ideal space of becoming, usually associated with the centre, the metropolis. While migration is perceived as a utopia of liberation within the idealized space of the European civilization, the utopia of an ideal space of the metropolitan culture, of a monological discourse, of a unique model of cultural authenticity is confronted with the dystopia of marginal identity. The consciousness of marginality, of subalternity is translated through the feeling of non-belonging, of alienation, where the image of *home* is continuously moved somewhere else. The result is a hybrid space that Foucault defines as *heterotopia*³. This bicultural space imposes a dialogic pattern where cultures mirror each other in a non-hegemonic relation. This translates into the bicultural consciousness placed within a space that, by means of the colonial project, has generated the displacements and relocations of history, which at present celebrates the epiphany of a cultural hybridity.

Displacement, hybridity - defined by Homi Bhabha as the resistance and not the assimilation of one culture by the other - , alienation, the lack of authenticity in self-

² Homi Bhabha, "Postcolonial Criticism", pp. 57-58 in S. Greenblatt & G. Gunn (Eds.), *Redrawing the boundaries: The transformation of English and American literary studies*, Modern Language Association, New York, 1992

³ Michel Foucault, *Of Other Spaces* (1967), *Heterotopias*, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault>

representation, all these are characteristics of postmodern identity and are themes shared by Salman Rushdie, V. S. Naipaul and Kazuo Ishiguro. The text analysis reveals moments of split identity caused by the diasporic intercultural hybridizations experienced by Salman Rushdie, V. S. Naipaul and Kazuo Ishiguro. Themes such as displacement and hybridity are central to the postcolonial theory and their recurrence in the novels written by the three authors justifies their analysis from the perspective of postcolonial studies grounded by critics such as Edward Said, Bill Ashcroft, Elleke Boehmer, Gareth Griffiths, Alan Lawson, Helen Tiffin, Homi Bhabha and Gayatri Spivak. The theme of identity and its construction in the three writers' texts engages also the Freudian, psychoanalytical method of interpretation, which reveals ways of defining the Self in all areas of its existence: public, private, national, racial, ethnic, cultural, religious identity, areas that complicate the identity displacement which is characteristic to postcolonial and postmodern era. The writings of Salman Rushdie, V. S. Naipaul and Kazuo Ishiguro can also be approached from the perspective of their narrative structure. The mixture of narrative techniques, of archetypes, of myths from the countries of origin, with the characteristics of the European novel affirms also a hybridity of the bicultural text that engages a dialogue of discourses and places the novels of these writers into the Bakhtinian category of the polyphonic novel specific to postmodern writing.

The novels of the three writers also propose a reconsideration of history from the perspective of postcolonial consciousness, a necessary action for restoring the historic and cultural identity of the marginalized. Rewriting history is made within the context of the national freedom fighting movements, of the results of decolonization and self-governing, of defining national, ethnical, religious and cultural identity. The colonial and postcolonial history engage in a discourse that, by using irony and skepticism, removes the veil of the self-claimed absolute objectivity of the historic text, thus proposing its reception as a product of a discursive representation. Moreover, by the displacements and relocations it has produced, history is presented as a fertile source of new identities and values within the new space of history that accommodates hybridity and cultural syncretism.

The novels of the three authors follow the above-mentioned themes of postcolonialism and their identity discourses converge in their attempt of self-discovery, self-defining in relation to the postcolonial experience by means of their texts which place these authors beyond the conventional limits of race, nationality or ethnicity and inscribes them in a hybrid space of a universal humanism.

In an interview given on the occasion of receiving the Nobel Prize for literature in 2001, when asked about the reason of writing, Naipaul answered: "to discover what kind of person I am." The attempt of self-defining has been the catalyzing element of his works. By placing his characters in different positions of cultural and identity hybridization within the colonial space, Naipaul is actually trying to understand the world through his characters. As we follow his novels, we can notice an evolution of the author from a negative perception of cultural hybridization caused by colonialism to a more

optimistic vision regarding the protean character of the cultural convergences in defining postcolonial identity.

Thus colonialism is for Naipaul an alteration of the culture and consciousness of the colonized who is presented as a victim of the social, historic and geographical displacements which have led to the racial, ethnic, religious and cultural amalgam in the West Indies. The source of these visions is actually Naipaul's own life: he descends from the ethnical group of Indians living in Trinidad, whose ancestors left India to make money and go back to their home, but who never returned. *Home* is the central space for defining identity and its representation as absence, privation or provisory in his novels such as *A House for Mr. Bismas*, *The Mimic Men*, *The Enigma of Arrival* generates the individuals' displacement and alienation. The same alienation is felt in the case of the individual's positioning in the central place of the metropolis and, as a result, of going through the cultural mimetic experience. According to Homi Bhabha this mimetic experience replaces the reality with the desire of identification with the other and the result is a false image of the self. The fascination with the western world in *The Mimic Men* is a false mirage but it offers a possible space for redefining identity at the limit between two cultures, that of origin and that of adoption. The result is hybridity, which surfaces not only at the level of identities' configuration but also at the level of the text. Thus Naipaul's texts combine elements of the Victorian novel with those of travel journal, reportage, including even the autobiographical confessions, which engage his novels in the hybridization of genres specific to the postmodern novel.

If for Naipaul the uncertainty of the notion of *home* brings about the alienation of the postcolonial individual, Rushdie is a more positive spirit as regards the hybridizations of the postcolonial experiences because *home* can be anywhere for him. Hybridizations, impurity, cultural synthesis are celebrated by the author as sources of new identities in a globalized world. In *Midnight's Children* Rushdie proposes a rewriting of the postcolonial history of the Indian subcontinent by combining the historic referential elements with the magic realism; the conflicts between the Hindus and the Muslims are represented in an ironic and satirical way, and by circumscribing them within the area of the fantastic and the absurd, they are projected as a political, social and historic dystopia.

The same vision is continued in the novel entitled *Shame* where the alienating power of the religious dogmatism, which becomes state policy, is denounced. Rushdie defined this novel as a modern fairy tale where the struggle for power and the political corruption no longer engage the forces of the good and evil, but the rational and the irrational, freedom and oppression, morality and immorality. *The Satanic Verses* faces us with the same postcolonial world and its challenges. This novel, which has become famous because of the scandal stirred especially in the Muslim world, gets into discussion the possibilities of defining identity in the postmodern society and revolves around the themes specific to the postcolonial discourse. Beyond the history and the excesses of the religious fundamentalism, the novel has as main themes the ethnic, religious, racial and national identity, the mirage of migration, the cultural mimetic, alterity, discrimination,

hybridization, syncretism and cultural globalization. The novel promotes cultural dialogism in the construction of postcolonial identity by resorting to themes and motifs that emerge within the angelic-demonic dichotomy. On the text level Rushdie resorts as usually to parallel stories that alternate dream with reality and are linked by recurrent names of characters. These stories provide inter-texts in each of his novels and they offer comments on the other stories. This dialogue on the text level has made some critics consider this novel as evidence of the compatibility between postmodernism and post-colonialism within the same novel.

Kazuo Ishiguro represents a particular case because his novels don't fully match the postcolonial themes. Even if as regards the present more and more globalized literary space Ishiguro describes himself as an international writer that avoids any affiliation with a certain cultural space or literary tradition, his bicultural identity and his hybridization can justify his identification with writers from the postcolonial literary space. Placed between two cultures that engage in a dialogue for defining the emerging identities, Ishiguro inscribes his writings in the same hybrid space of post-colonialism and experiences the same phenomenon of displacing. In his case the analysis of identity representation is pertaining to the psychoanalytical interpretation and to Freudian concepts of self-defining. Through symbolization, memory selectivity, suppression, self-consoling, the characters are trying to define themselves, as in the case of Naipaul's and Rushdie's characters, by relating to the experience of history. Actually, in the case of the novels *An Artist of the Floating World* and *The Remains of the Day* the characters define their identity through a false association with the national identity and through the illusion of assuming an important role in the evolution of history. The feeling of guilt and the regret regarding certain decisions are masked by defense mechanisms of the subconscious through the illusion of fulfilling an active role in historic missions and by repressing logical evaluation and introspection impulses. Self-failure and mediocrity are hidden beyond a nationalist and imperialist discourse that loses its justification, the discourse turning its objective towards the individual aspirations that are subjected to the conditions of the external space of history.

The moment that Ishiguro chooses is after the war, a time of revisions, of redefining, when the individual is defined in relation to the collective identity carrying along the burden of the history traumas. Again the dystopia of displacement is counterattacked by the utopian identification of the individual with a collective ideal. *When We Were Orphans* proposes a cultural hybridity under the form of a utopia necessary for saving humanity from self-destruction. This hybridity takes the form of childhood innocence that suggests a space without borders or ideologies. The dystopian experience of the confrontation between different worlds is opposed with a utopian projection of a world that has found its harmony in the gracious and innocent state of childhood.

The novel *The Unconsoled* gets Ishiguro even closer to post-modernity by dealing with the topic of individual alienation against the background of a dysfunctional society marked by the failure of inter-human communication. Displacing has as consequence not

only the alteration of the social and historic consciousness but also the alienation of the individual by his enstrangement from his own identity that is symbolically represented through that loss of memory and through the utopia of constructing an idealized version of the main character's artistic biography.

To conclude, the works of these three contemporary writers that originate from different cultural spaces redefine the postcolonial identity discourse by tracing new maps on the more and more globalized literary space. By representing history against the background of the national freedom fighting movements, of self-governing and of defining the identity of the marginalized, Naipaul, Rushdie and Ishiguro propose a new common discourse that demythologizes the history discourse and that accommodates hybridity and cultural syncretism.

Bibliography:

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, 1991
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, and Tiffin, Helen. (Eds.) *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, and Tiffin, Helen. (Eds.). *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994. London: Routledge Classics, 2004
- Bhabha, Homi (Ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1999
- Bhabha, Homi "Postcolonial Criticism", in S. Greenblatt & G. Gunn (Eds.), *Redrawing the boundaries: The transformation of English and American literary studies*, Modern Language Association, New York, 1992
- Childs, Peter, *Post-Colonial Theory and English Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999
- Clark, Roger Y. *Stranger Gods: Salman Rushdie's Other Worlds*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001
- Cudjoe, Selwyn R. *V. S. Naipaul. A Materialist Reading*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988
- Foucault, Michel. 'Of Other Spaces (1967), *Heterotopias*,
<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault>
- Freud, Sigmund. *Five Lectures on Psycho-analysis*. New York: Norton 1961
- Lewis, Barry. *Kazuo Ishiguro*. Manchester: Manchester University Press, 2000
- Said, Edward, *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London, 1994
- Said, Edward. *Orientalism*. London. Penguin, 1992
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995

Acknowledgements:

This paper is a result of the project "Transnational Network for Integrated Management of Postdoctoral Research in Communicating Sciences. Institutional building (postdoctoral school) and fellowships program (CommScie)" - POSDRU/89/1.5/S/63663, financed under the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.

LOVE, CREATION, CHANGE IN VIRGINIA WOOLF'S *ORLANDO*

Cristina NICOLAE¹

Abstract

Is the meaning of life to be found in the real world or in the imagined one? Trying to answer the question, Woolf offers the reader the story of this young nobleman of the Elizabethan Age who undergoes changes whenever life proves not to be the reality (s)he needs, the aspiring poet transgressing time, space and the body. Woolf's *Orlando* is not only about the search for the meaning of life, about love and the changes it triggers, if only at the level of the written wor(l)d. It is also a novel about the condition of the artist/writer, about life and love perceived as an incentive to create.

Keywords: protean self, (pseudo)love, creation, mobility, (sexual and social) indeterminacy

“[...] having asked them all and grown no wiser, but only older and colder (for did we not pray once in a way to wrap up in a book something so hard, so rare, one could swear it was life's meaning?) back we must go and say straight out to the reader who waits a-tiptoe to hear what life is – alas, we don't know.”

(Woolf, *Orlando*: 258)

It has been stated that the structure of *Orlando*, with its six chapters, preface with acknowledgements, illustrations and an index of names, reinforces the impression of a new form of biography - a mock biography - in which the real and the fictional are brought together and not kept separate (as conventionally agreed on). It is a process which might be regarded as a mirroring of the individual's inability to sometimes clearly distinguish between what is real and what is not, or, at other times, of the need to go beyond these (often frustrating) limitations.

Indeed, the boundaries between these two worlds are not clear-cut ones, thus bringing to the reader's attention the connection between circumstance and self, reemphasizing the very idea of an always changing subjectivity – the self (the inner world) - shaped by the always changing circumstances. In his introduction to Virginia Woolf, Goldman asserts that *Orlando* may be seen as “a satirical Künstlerroman, exploring the gender politics of poetics and artistic subjectivity across the ages” (65) and points out the fact that the modern understanding of subjectivity as “something multiple and in process”(68) shaped by different contexts (space and time included) is explored in the novel, the central character being described in “the process of self-fashioning, of mustering the right self for the occasion” (68). A protean novel revealing a protean self ...

Orlando's life is, to a certain extent, a mirroring of Vita Sackville-West's life, the realities/identities the character experiences are anchored in the reality Woolf decides to

¹ Teaching Assistant, Petru Maior University, Târgu-Mureş

use in this novel which Bowlby labels as both “a love letter *and* a serious work of criticism, not one at the expense of the other, or the second superior to the first” (in Woolf, 1992: xlvii). Gruber (77) goes even further and claims that the novel portrays not only Sackville-West and England but Woolf’s literary growth as well, offering “a humorous though profound self-analysis” through which the writer herself achieves stability: “... she has absolved herself from struggles. She has achieved that psychic stability which subdues restlessness and eliminates revolt”(83). Sackville-West and Woolf, the lover and the artist, are brought together in this protean character that defies the limitations of time, space and body. “...the relative nature of time and space [...] also extends to gender and the life of the body”, says Briggs, “[...] *Orlando* treats time rather as it treats sex – as if both were convenient fictions” (199).

In *The Modern Androgyne Imagination: A Failed Sublime*, Lisa Rado (161) deems *Orlando* “a novel about identity crisis, gender trouble, and cultural change that ultimately presents not ‘Orlando’ or ‘Virginia Woolf’ but rather the struggle behind both artists’ attempt at ‘being’”, “a portrait of the artist that is ultimately unfinished and unresolved – sexually, artistically, and historically”.

The biographer-narrator the novelist makes use of creates the illusion of reality, being in charge of, if we might say so, offering (at least narrative) certainties: he reconstructs Orlando’s life with the help of some fragments from letters, diaries, evidence the text sends to as proofs of the character’s existence, which again is a narrative strategy of reinforcing the impression of a biography, of preserving a record. The writer uses reality and, at the same time, plays the game of creating (for the reader) a path to follow to a reality she retraces as well as invents.

Although the novel is said to be rooted in the writer’s anxieties and perspective on time, aging, death, memory, love, gender, being betrayed and abandoned, the main character - Orlando (unlike other characters in Woolf’s novels) is not felt as a burdened individual in a hopeless, futile search of a solution for the alienated, struggling self, and this is due to the fact that Woolf adds a somehow playful, comical approach, that “healthy humour” Gruber (82) refers to and which results in the character’s/ novelist’s sense of stability conditioned by the act of writing perceived as a means of self-expression.. Orlando is a character that adapts his/her identity to the reality imposed by the power of the external influences, and this adaptation is reflected in his/her mobility (temporal and sexual), in the changes he/she undergoes: a young nobleman in the 16th century that becomes a woman in the 17th century, acknowledges the spirit of the 19th century and gets married, gives birth to a child, and, as an aspiring poet, comes to win a prize for a poem that took more than three hundred years to write. Whenever the ‘reality’ the character lives in becomes too strong, too frustrating, too much for the self, he/she shifts between roles, changes identities and realities as well; the only way for the self to carry on, to cope with the inner and outside world is to change an identity/a reality with a new one. A proliferation of the self, a multiplicity of literary selves that would add to the writer’s own self.

We frame the question of identity differently, at different times; the self is not a given concept, but a myriad-faceted/answered one, an elusive one. Then where should the reader look for in trying to explain or understand the character's changes of identity? Is the answer given by some 'strong' concepts of identity, such as love or fear? Strong as their impact on the self is: they make us cross boundaries, open or shut identity doors, redefining our concept of identity. Is it love, then, the one that causes the transgression of boundaries, the one that makes this sexual and temporal mobility possible?

On meeting the Princess, Orlando questions the depth of his feelings in the past, of what he thought to be love, yet now seems "but sawdust and cinders", tasting "insipid to the extreme" (O 39). It is on meeting her that Orlando feels that "the thickness of his blood melted; the ice turned to wine in his veins; [...] his manhood woke". Words bring them together, a language that, on the one hand, is unknown to the others (the "two young Lords" the Princess was placed between), thus preventing the princess from communicating, from sharing; on the other hand it is this language that Orlando masters, thus making it possible for the two to share, to communicate, to come closer to the meaning of love.

Very little was known of the Muscovites. [...] None spoke English, and French with which some at least were familiar was then little spoken at the English Court.

It was through this accident that Orlando and the Princess became acquainted. (37)

For, heaven be praised, he spoke the tongue as his own; his mother's maid had taught him. Yet perhaps it would have been better for him had he never learnt that tongue; never answered that voice; never followed the light of those eyes ... (39)

What Orlando now felt to be love turns into abandonment, causing a seven-day trance/sleep (a time of healing and transition) that triggers some change "in the chambers of his brain, for though he was perfectly rational and seemed graver and more sedate in his ways than before, he appeared to have an imperfect recollection of his past life" (64). He is now affected by this "disease", as the biographer calls it, that would substitute "a phantom for reality" (71) – the disease of reading (words that now make it possible for their reader, i.e. Orlando, to cross the boundary between reality and imaginary worlds, a door to another world - one that is imagined, yet believed in and wanted real). Reading turns to writing, which the biographer labels "pitiable in the extreme" (72) and "an inexpressible disgrace" (74) for a nobleman (and another 'disease' to follow in chapter 4 "a love of Nature"). Still, writing brings about happiness, making Orlando feel that he was one of the sacred, that he "belonged to the sacred race rather than to the noble", being "by birth a writer, rather than an aristocrat" (80).

The act of writing/creating parallels the character's changes; the novel shows the encounter between the poet and the critic, "the desperate struggle of poetic versus critical realism, of rhapsody versus restraint" (Gruber 80), being rooted in Woolf's own encounter with criticism, which she manages to balance by means of satire, "mocking not only critics but poets as well" (79), satirizing not only the critic and his impeding influence, but also Orlando and his doubts (doubts that she herself has experienced).

Happiness is followed by disillusionment: Orlando's encounter with Nick Greene – the "symbol of the critic of all ages" (79), setting new standards on Orlando's writing – deprives this self-proclaimed writer of his illusions, making him doubt the very essence of truth, of poetic realism, of writing itself, triggering the loss of self-confidence and making him doubt the truthfulness of his perspective on life. "I'll write, from this day forward, to please myself" (O 99), says Orlando, in an attempt to fight the imposed critical standards, an attempt to rebuild stability by means of self-expression. The richness of life disappears, and the character feels that existence itself "had shrunk", as he puts it, "to dogs and nature", while he is left "naked", or, by extension, exposed (to a life without illusions). Vanity is "rebuked" and his claim for self-esteem and identity as a man of art proves an illusion. The self needs to change and the perspective on the world changes accordingly: "he opened his eyes, which had been wide open all the time, but had seen only thoughts, and saw, lying in the hollow beneath him, his house" (O 101).

The act of creation is thus reiterated in this novel. Life itself is rooted in creation. Therefore, writing about life does not only send to the act of creating, but, at the same time, it needs to deal with it as a narrative element, a vital 'ingredient' in building one's identity. And it could not have been overlooked in Woolf's novels in which the self is either mirrored or (re)created. In *Mrs Dalloway*, for example, it is reflected in the party-giving and also in the creation of the hat, while in *To the Lighthouse*, we can find it in Lily's Briscoe's endeavor to complete the painting. In *Orlando*, creation is mirrored in the poem the character wants and needs to write (inner growth and change being reflected here as well), in the search for love – a feeling which Ortega y Gasset sees as the symbol of fecundity (10), in the act of giving birth to a child, in the progressive "birth" of Orlando the woman, as well as in the process of bringing back to life, of recreating/'repopulating' the house - bringing it into the present by giving power to the past, gathering in the house all those objects that evoke worlds/realities that are distant in time and/or space.

What follows is a need for other people, the need to have life in this comforting space that gives the individual a sense of belonging, offering him vital identity roots: "... but even this home, this symbolic place of comfort, changes size and décor with each era and becomes emblematic of Orlando's capacity for change even at a basic level, at the level of what 'home' means, of what psychological comfort and security mean" (Little 226). Being deprived of the richness of life as he felt it, Orlando now needs to bring richness (if only illusions) into the house he inhabits (the world he now decides to live in). And writing is still there for "when the door was shut, and he was certain of privacy, he

would have out an old writing book, stitched together with silk stolen from his mother's workbox, and labeled in a round schoolboy hand, "The Oak Tree, A Poem'" (O 108).

A very interesting perspective on love (on pseudo-love, in fact) is revealed in the episode recounting the meeting between Orlando and the Archduchess Harriet Griselda, who "resembled nothing so much as a hare" (109). What seems to be love is now foretold by a shadow (which turns out to be a figure), darkness being hinted at from the very beginning; it is lust ("the vulture") not love ("the Bird of Paradise") that Orlando feels approaching. His inner world changes again, his reality is framed by 'dark' words, such as: "horror", "a creaking sound", "crows", "the air seemed dark", "voices croaked", "the heaviest and foulest of birds", "black, hairy, brutish" etc. This time, the two-faceted love causes fear and triggers the need to leave (another change the character has to undergo).

For Love, to which we may now return, has two faces: one white, the other black: two bodies; one smooth, the other hairy. It has two hands, two feet, two nails, two, indeed, of every member and each one is the exact opposite of the other. Yet, so strictly are they joined together that you cannot separate them. (O 112-113)

Why does Woolf's character fear lust and reject it? Should the reader see here the writer's need to emphasize the search for real love and not for substitutes that should frame not only Orlando's life but also her own relationship with Vita Sackville-West? If we follow Ortega y Gasset's (11) approach to the issue of love versus desire (which we extend to lust), then "to desire" is defined as the tendency to possess something (which would consequently be integrated into our system); once the need is satisfied, desire disappears. Desire is passive, Gasset further asserts, and the one who desires becomes a center of gravity waiting for the desired object to gravitate towards him. On the other hand, love is forever unsatisfied, it is much deeper than desire, it is dynamic as the one who loves gravitates towards the loved one. Love is fecund to such an extent that it becomes the symbol of any fecundity (10). It is this eventually 'dry river' of sexual desire that the character rejects, a basic emotional short-term 'motivator' that cannot fulfill Orlando's (or the artist's) need to transgress time (and preserve youth and mobility seen as characteristics of love) and complete his search for the meaning of life.

In the third chapter of the novel, love/lust causes again Orlando to sink "in profound slumber" (O 127), his sleep preparing the reader for the character's change. The truth is revealed on Orlando's awakening: he has undergone bodily changes that differentiate men and women and has now become a woman, a change of sex that leaves identity and memory unaltered, the indeterminacy being reflected, at a linguistic level, in the use of the possessive adjective "their": "Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered **their** future, did nothing whatever to alter **their** identity" (133, emphasis added).

Bowlby brings forth a certain “basic arbitrariness about any assignment of one or the other sex to someone” (xxxvi), also stating that Orlando’s switch of sex is but one of the many cases in the novel of sexual indeterminacy (the Archduke/Archduchess, Orlando’s and her husband’s cross-sexual identification).

It is not only sexual indeterminacy the reader comes across, but a kind of social indeterminacy as well (triggered by the former). Orlando’s newly revealed identity as a woman changes his/her rapport with the society of her time (personal, sexual and social identities are thus brought together). She needs to be a socially, lawfully accepted individual, she needs to be given this agreed on self/identity that would allow her to use the reality of the former self and to function within the society of his/her time, a society that accepted Orlando as they knew, that is Orlando the man. Orlando the woman has to go through a lawsuit that would eventually grant this change the status of (narrative) reality and give her the right to inherit the estate of Orlando the man, on her return to England. Meanwhile, her status is of social indeterminacy, of “incognito or incognita”, dead or alive, man or woman, “Duke or nonentity”:

Thus it was in a highly ambiguous condition, uncertain whether she was alive, or dead, man or woman, Duke or nonentity, that she posted down to her country seat, where, pending the legal judgment, she had the Law’s permission to reside in a state of incognito or incognita, as the case might turn out to be. (O 161)

(Sexual) Identity change does not trigger limitation or frustration for Orlando, it does not imply shutting oneself off from life but opening up to it. “Femininity for Orlando”, states Bowlby, “is the point of opening up – she gains something and loses nothing – from which places and identities come to be more mobile, [...] the change of sex [...] is the start of a wider life in which she will enjoy the best of both worlds, both or multiple kinds of identity” (xlv).

It is pseudo-love again that the reader finds in the fourth chapter of the book, the illusion of love being reiterated in the relationship between Orlando and the now Archduke Harry. “If this is love, [...] there is something highly ridiculous about it” (172), says Orlando, who then hears “life and a lover” fading away, when she makes the Archduke leave - one of the many lovers she had, and life that escapes her again. (S)he feels the urge for a wedding ring which she wears overcome with shame - a ring of identity, in fact, an extension of the individual’s identity reflecting the spirit of the age, a stage (s)he needs to go through, but which turns out not to be enough. “Life! A Lover!” and not “Life! A Husband!”(233) is her cry now; contemplating life does not suffice any more, she yearns for its pulse, she needs to feel herself part of it. Change follows: Orlando’s marriage with Marmaduke Bonthrop Shelmerdine. Is it enough then? Is this the bond she both needed and wanted? The self hesitates between pursuing life as it is (“was it marriage?”), and returning to writing or rather fainting (seen as a time of

undergoing changes): “What should she do then? Faint, if possible. But she had never felt better in her life” (252). It is writing that Orlando turns to; she no longer needs to either fight the spirit of the nineteenth century or to capitulate to it, and, as the biographer notes, she is still herself: “she need neither fight her age, nor submit to it; she was of it, yet remained herself. Now, therefore, she could write, and write she did. She wrote. She wrote. She wrote” (254).

The character exists in the realm of complementarity, opposites coexisting and framing his existence. “Her sexual versatility”, says Little (225), “is an expression of a liminal androgyny, the symbolic sexual ambiguity characteristic of those undergoing ritual initiations and often typifying those who belong to revolutionary or counter-cultural movements”. Orlando experiences not only love, but also lust (triggering fear seen as the opposite of love), not only happiness but also sadness/sufferance, not only male body but also female one. The center of opposite conditions provides a state of equilibrium the self longs for; Orlando cannot fully be a man or a woman, but always going beyond these bodily and mental states which could be perceived as limitations for an artist. He is either a man or a woman (if the focus is on the body), but at all times he/she is a man and a woman inhabiting that particular body (the androgynous state perceived as completeness), “one being uppermost and then the other” (O 181). The very discrepancy, one might assume, between the world outside and the world inside.

The journey of the self culminates in the sixth chapter, where we witness a proliferation of selves that would underline the never-ending change one is subject to, the multiplicity of selves (“some say two thousand and fifty-two” 294) we foster. It is a particular self that Orlando seeks, one that would not reveal itself when needed. “[...] Orlando? still the Orlando she needs may not come; these selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter’s hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own”(294). Orlando calls her own name, and the biographer, while going back to the character’s past, lists all these selves he has managed “to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand” (295). Yet, they do not suffice. It is “the true self” that eludes her, “compact of all the selves we have it in us to be” (296); when it eventually reveals itself, Orlando becomes a whole real self to be seen in the change that occurs: she is now “darkened”, “stilled”, “silent” (299) (all the selves having fallen silent once communication between them is established, once the boundaries between them disappear).

Orlando’s mobility originates in the search for the meaning of life and epitomizes the artist’s/the writer’s power of entering new worlds at will and redefining reality in the attempt to answer the question of life. Writing becomes Woolf’s means of mobility, of transgressing the boundaries that frame Life, while playing with the conventional perception of time, space, body: time and space as felt, not as given, body as felt, not as seen.

Nevertheless, observing life and writing about it is not enough. Life needs to be lived as well, whereas love needs to be felt in order to grasp their meaning. This perspective on writing has been brought out (and satirized) in the novel through the agency of the biographer/narrator whose role is two-fold: on the one hand, he offers the reader the narrative certainties needed in order to substitute reality with the reality offered by the written word, by the writer (the question of trust arising), on the other hand, he is the means by which Woolf adds that “healthy humour” Gruber referred to, that comical approach that would help Orlando, the writer/artist (and by extension the individual) cope with reality, with life.

Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatsoever to do with sitting still in a chair and thinking. (O 254-255)

And when we are writing the life of a woman, we may, it is agreed, waive our demand for action, and substitute love instead. Love, the poet has said, is woman’s whole existence. And if we look for a moment at Orlando writing at her table, we must admit that never was there a woman more fitted for the calling. (256)

Orlando understands life in terms of love and lives it accordingly. It is the reason why Orlando’s cry “Life and a lover” (177), later to become “Life! A Lover!” (233), needs to be answered in terms of action, which takes the form of either turning to the world inside, hence writing (although ridiculed by the biographer, and eventually felt insufficient) or turning to the world outside – Orlando opening his/her eyes (“which have been wide open all the time”) and trying to find the longed for love(r).

Change is what characterizes this novel, be that of the character that mirrors Vita Sackville-West and Woolf as well, or, the much broader one, of the self itself. We live these lifelong incredible journeys of unfolding or adding layer after layer of identity, losing and/or building (sometimes false) claims to selfhood, “growing up”, just as Orlando says, losing one’s illusions “perhaps to acquire new ones” (167)... It is then change that characterizes each of us, our selves being molded by sometimes unexpected changes, sometimes bewildering ones, longed for and essential ones, or even feared ones.

Bibliography:

- Briggs, Julia (2005) *Virginia Woolf: An Inner Life*, Allen Lane, pp. 187-216
Goldman, Jane (2008) *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Cambridge University Press

- Gruber, Ruth (1935) *Virginia Woolf: A Study*, Leipzig: Verlag von Bernhard Tauchnitz
- Little, Judy "The Politics of Holiday: 'Orlando'" in Bloom, Harold (ed.) (1986) *Virginia Woolf. Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers
- Ortega y Gasset, Jose (2006) *Studii despre iubire*. Bucuresti: Humanitas
- Rado, Lisa (2000) *The Modern Androgyne Imagination: A Failed Sublime*, University of Virginia Press, pp. 138-178
- Woolf, Virginia (1992) *Orlando: A Biography*, New York: Oxford University Press; with an introduction by Rachel Bowlby (ed.)

Abbreviated titles

- O *Orlando: A Biography*, Oxford University Press

ELUSIVENESS AND AMBIGUITY IN THE CONCEPT OF THE AMERICAN FRONTIER

Dana RUS¹

Abstract

The study approaches one of the key concepts of American culture, identified as the major cultural paradigm of the American space both inside the American culture and in its specific ways of rapport to the global world: the American frontier. The spatial paradigm of the frontier, ineluctably related to the concept of the West, is characterized by ambiguity due to the lack of exact referentiality. The approach starts from the original Turnerian version of the American western frontier and leads to an assimilation of the frontier with the Foucaultian “heterotopia”.

Keywords: American frontier, West, myth, utopia, heterotopia.

The present paper deals with the cultural concept of the American frontier in its mythical perception, one which was theorized by Richard Slotkin: “myths are stories drawn from a society’s history that have acquired through persistent usage the power of symbolizing that society’s ideology and of dramatizing its moral consciousness – with all the complexities and contradictions that consciousness may contain.”² In this assumption, the American frontier is the myth which became the major cultural paradigm of the American space both inside the American culture and in its specific ways of rapport to the global world.

Frederic Jackson Turner was the first who articulated the myth and gave it an ideological form, although its essence originated in the colonists’ epoch. The frontier thesis, which has widespread implications for historiography, sociology, literary criticism, and politics, inaugurates the creation of the American space. Though the ideas that he put forward had been present and acting on the American spirit, Turner was the one who gave these ideas a theoretical shape. He “put into shape a good deal of thought that has been floating around rather loosely”³. Indeed, the ideas that Turner put forward were part of the complex of traditional beliefs which had existed since colonial times with regard to the concept of the “frontier”: the concept of pioneering as the defining national mission, the vision of the “west” as a land of plenty, of democracy, of protection against tyranny and oppressions. Turner himself acknowledges this: “Since the days when the fleet of Columbus sailed into the waters of the New World, America has been another name for opportunity.”⁴

¹ Assistant Professor, PhD, Petru Maior University, Târgu Mures, Faculty of Engineering

² Richard Slotkin, *Gunfighter Nation. The Myth Of the Frontier in the Twentieth-Century America*, Atheneum, New York, 1992, p. 5

³ Theodore Roosevelt, cited in Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in 20th Century America*, p. 29

⁴ F. J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History and Other Essays*, Henry Holt and Company, New York, 1994 p. 59

Turner's famous thesis can be essentially rendered by: "The existence of an area of free land, its continuous recession and the advance of American settlement westward explain American development"⁵. The availability of space created America, and it also created the Americans by shaping the spirit of the nation. What was primarily a physical reality – the material line separating civilization from wilderness – was transformed into an enduring myth. This myth was assimilated by people as a unifying symbol functioning as a system of beliefs which grants cultural specificity and justifies exceptionalist rhetoric. The elusiveness of the term comes from this internalization of the concept by people: from defining space in its material shape, the frontier was turned into a cultural element, into a mental representation.

From a physical perspective, the American frontier is a common, neutral territory delimitating colonized area from non-colonized space. It is seen as the catalyst of Americanization, due to the specific conditions that the frontier life implies: "The frontier is the line of most rapid and effective Americanization."⁶ On the other hand, as a mythical construct, the American frontier has special referentiality in physical reality. If prior to colonizing attempts the frontier was originally the Atlantic Ocean, it moved very quickly westward to the limits of physical places, which opened up innovative and boundless possibilities of representation of the "frontier" as "space". The difference between a "place", with well-definable physical referentiality, and "space", with a much more flexible structure, is significant. The frontier seen as "space" is a very ambiguous concept, without clear determinations, and this ambiguity was acknowledged soon after Frederick Jackson Turner's famous frontier theory: G.W. Pierson reproached Turner that he confused between the geographical frontier and the geo-social and geo-psychological component of the frontier.⁷

This very ambiguity is the source of the power of representation of the "frontier" in people's consciousness; the multitude of interpretations associated with the term is a proof of poetic charge that is compelling and which favored its internalization as myth: "Turner's vocabulary was more that of a poet than a logician, and so his word 'frontier' could mean almost anything: a line, a moving zone, a static region, a kind of society, a process of character formation, an abundance of land. His fuzzy language conferred on Turner's argument the illusion of great analytical power only because his central terms – frontier, democracy, individualism, national character – were so broad and ill-defined."⁸

In his thesis, Turner spoke of a western frontier which, in his view, was no longer a geographical place which could be historically explained. It was turned into symbolism which "*constituted* an explanation of history", while its significance as a mythic place "began to outweigh its importance as a real place, with its own peculiar geography,

⁵ *ibid.*, p.31

⁶ *Ibid.*, p. 33

⁷ George Wilson Pierson, *The Frontier and the American Institutions: a Criticism of the Turner Theory*, New England Quarterly, XV, 1942

⁸ William Cronon., *Revisiting the Vanishing Frontier: The Legacy of Frederick Jackson Turner*, WHQ 17, April 1987, p. 158

politics, and cultures.”⁹ Although the frontier had always been a concept full of mythic significance, until 1893 it could be identified with specific, actual geographic regions. After this date, reality no longer affected the development of the mythology identified as “the West”, a mythology perceived and understood by the fictions created about it.

Even from a geographical perspective, the American frontier as a national symbol is essentially elusive: it is a moving frontier, advancing together with new conquests of civilization, it is never static, and it can never be determined spatially. Once you touch the frontier, it is gone, it has moved westward. The concept is highly unstable; the frontier exists solely as a reference, without a physical referent. It is purely an imaginary construct, one which acts as a catalyst between people and the object of their desires, entraining qualities such as ambition, determination, and strength. It is probably this ambiguity and lack of clear spatial reference which led to the generalization of the myth: by virtue of their elusiveness, the words “frontier” and “the West” have come to signify America in the cultural imagination.

“The West” and “the frontier” are contradictory and unstable terms, just as the mythical space they denote: “To discover where the American West is supposed to be, I have been consulting major books published within the last ten or twelve years, books by scholars of stature from whom we have learned much. But having read them, I could not put my finger on the map and say ‘There is the West’. The books have attached too abstract a meaning to the word, so abstract in fact that it has become bewildering. The West is ‘movement’, ‘expansion’, ‘the frontier,’ they all say, and apparently any kind of movement, any expansion, any frontier will do.”¹⁰

The ambiguity of the frontier and of the “west” opens new ways of approaching these constructs. Since the frontier is so elusive a concept that physical space cannot define it, it would make sense to categorize it as a utopia, according to the definition given by Michel Foucault: “Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces.”¹¹

On the other hand, Foucault also uses the term “heterotopia”, which defines “real places - places that do exist and that are formed in the very founding of society - which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality.”¹² Bearing a large spectrum of interpretations, the heterotopia adjusts to the social change, changing its role and

⁹ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 61

¹⁰ Donald Worster, *New West, True West: Interpreting the Region's History*, *Western Historical Quarterly* 18:2, April 1987, pp.143-4

¹¹ Michel Foucault, *Of Other Spaces*

¹² *Ibid.*

location; it is assigned specific roles and functions for society, roles of compensation or illusion: “each heterotopia has a precise and determined function within a society.”¹³

The frontier acts both as a utopia and a heterotopia in the American culture. As a heterotopia, it is the mirror which represents the national characteristics, as it is a container of American specificity and identity: the traits that the frontier experience created and exacerbated in the pioneers have become the set of norms by which belonging to the nation is measured. Its location in reality “may” be possible, according to Foucault’s theory, as the frontier once defined physical space, at the end of civilization.

At the same time, the frontier acts as a utopia, as well: not only is it inexistent in reality – and has been for a long time – but even at the time when it supposedly delimited colonized land from virgin land, the concept was unfathomable. The frontier is an illusion, a Fata Morgana; one can see it clearly from the distance, from the familiar surroundings of the civilized world, but once one goes near it, it stops existing, as it loses all referentiality. Once it is attained, the frontier is pushed forward and it can never be conquered, it turns into a utopia.

The same theory can be applied to the concept of the “West”: although it is a geographical coordinate, and thus it should provide more accuracy in establishing its reference in reality, the “West” as a myth, as a cultural construct, is equally delusional. At the time America was discovered, the “West” was the Atlantic Ocean. Soon after that, once colonists started coming to the New World to find opportunity and build a new nation, what was originally the West for Europe soon became the East, as the West was pushed further and further into the continent. The process has a very simple logic: I am always in the East compared to the “West” that I am facing and pursuing. Similarly, if the frontier makes the distinction between civilization and savagery, my simple presence at the limit of civilization automatically implies that the frontier is somewhere else. Neither the ‘frontier’, nor ‘the West’ are homogenous as constructs; they are formed of fluctuant components changing together with the advancement of the line of civilization. The lack of homogeneity relates these spaces to fiction, to the works of imagination rather than to analytical approaches.

The flexibility of the “frontier” seen as the major spatial paradigm of the American culture opens new perspectives to the interpretations of the role that Americanism plays in an increasingly globalized world and to the concepts of alterities, centers and margins imposed by postcolonial criticism.

Bibliography:

Cronon, William: *Revisiting the Vanishing Frontier: The Legacy of Frederick Jackson Turner*, WHQ 17, April 1987

¹³ *ibid.*

Foucault, Michel *Des Espaces Autres*, translated by Jay Miskowiek
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

Pierson, George Wilson: *The Frontier and the American Institutions: a Criticism of the Turner Theory*, *New England Quarterly*, XV, 1942.

Turner, Frederick Jackson: *The Significance of the Frontier in American History and Other Essays*, Henry Holt and Company, New York, 1994.

Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth Of the Frontier in the Twentieth-Century America*, Atheneum, New York, 1992.

Worster, Donald: *New West, True West: Interpreting the Region's History*, *Western Historical Quarterly* 18:2, April 1987.

SINONIMIA ÎN TERMINOLOGIA BIOMEDICALĂ DE ORIGINE ENGLEZĂ

Synonymy in the English Biomedical Terminology

Oana BADEA¹

Abstract

Biomedical terminology in Romanian has been enriched quite a lot lately, not only due to the significant influence of the English language, but also because of the relationships that have been developing among the terms already existing in the language and the new ones. Thus, the present study comprises the analysis on Romanian medical terms of English origin and their aboriginal synonymous correspondents in the Romanian medical terminology. The dictionaries used to select the synonymous pairs of medical terms were the Medical Dictionary (2007) and The Great Dictionary of Neologisms (2007).

Keywords: biomedicine, terminology, the English language, influence, synonymy

1. Sinonimia – caracteristici generale

Limba reprezintă un sistem de semne organizat pe mai multe nivele pentru a oferi vorbitorului structuri, posibilități și opoziții funcționale, pentru ca acesta să poată alege numai ceea ce consideră necesar pentru exprimarea ideilor sale la un moment dat. Astfel, mecanismul vorbirii trebuie să fie corelat cu cel al gândirii; de aceea, pentru ca un termen anume să poată exprima o idee, sunt necesare două momente: 1) analiza termenului dat printr-un raport sintagmatic și 2) folosirea unuia sau mai multor termeni printr-un raport asociativ (Saussure, 1998 : 142). În timpul vorbirii, subiectul recurge la o selecție din totalitatea mijloacelor de expresie, postulând astfel, **sinonimia**. Totuși, selectarea unui anumit termen nu ține doar de un singur nivel al limbii, aceasta din urmă fiind concepută ca un sistem care implică relații de interdependență între compartimentele ei. Putem afirma că sinonimia reprezintă *transmiterea aceleiași informații de către două sau mai multe structuri diferite*.

Pentru a putea defini **sinonimia**, este necesar să se urmărească două direcții: una semantică și alta structurală. Definițiile de tip semantic prezintă sinonimele ca fiind „două expresii (cuvinte, grupuri de cuvinte, enunțuri) cu formă diferită și cu același sens” (Ducrot, Schaeffer, 1996 : 310). În lingvistica românească, sinonimele sunt definite ca și „complexe sonore diferite, dar cu același înțeles sau cuvinte diferite ca formă, dar apropiate sau identice ca sens” (Graur, Stati, Wald, 1971 : 267). Tot Graur, Stati, Wald (1971 : 267) prezintă o altă definiție de tip semantic a sinonimelor ca fiind „semnificați diferiți care exprimă aproximativ același semnificat”. Deși folosesc modalități de

¹ Teaching Assistant, University of Medicine and Pharmacy, Craiova

exprimare diferite, majoritatea lingviștilor ajung la un consens, și anume acela că sinonimele lexicale reprezintă *corpuri fonetice diferite, dar care transmit aceeași informație*.

În ceea ce privește definiția structurală a sinonimiei, aceasta se bazează în primul rând pe principiul **comutabilității**. Lingvistica generală prezintă sinonimele ca având două direcții diferite: „doi termeni sunt sinonimi atunci când au posibilitatea de a se substitui unul pe celălalt într-un singur enunț izolat sau în toate contextele” (DLSL, 1994). Principiul comutabilității a fost utilizat și în lingvistica românească pentru definirea sinonimelor lexicale din punct de vedere structural, astfel: sinonimele reprezintă „atât cuvinte cu sensuri absolut identice, cât și cuvinte cu sensuri apropiate, ce permit substituirea lor în anumite contexte, fără a se pierde din vedere identitatea obiectului desemnat” (Șerban, Evseev, 1978 : 191).

Cele două direcții menționate mai sus se regăsesc în literatura de specialitate și îmbinate, sub forma sinonimelor ce reprezintă „unități lexicale diferite cu același semnificat și substituibile unele celorlalte” (DLSL, 1994). Precizăm că acest punct de vedere îl găsim cel mai convenabil pentru definirea cât mai clară a sinonimelor.

2. Sinonimia în terminologia românească (cu aplicație la cea biomedicală)

Deși reprezintă un efect important al funcționării diferitelor procedee de îmbogățire a limbii, mai ales în lexicologie, în ceea ce privește limbajele specializate **sinonimia** este considerată un „viciu” destul de grav, deoarece afectează claritatea și precizia termenilor folosiți (Maneca, 1967 : 493). Conform aceluiași autor, sinonimia în terminologie nu este recomandabilă, deoarece împiedică unificarea terminologică, generând astfel confuzii și interpretări eronate; cu toate acestea, sinonimia este prezentă și în domenii de activitate specializate, cum ar fi științele biomedicale, juridice, economice sau tehnice. Lingvista Mariana Ploae-Hanganu susține aceeași opinie prezentată mai sus privind sinonimia în terminologie, și anume: „Postulatul univocității între denumire și noțiune, în cazul termenului, are în special valabilitate teoretică, pentru că în realitate, nu se verifică întotdeauna. Pentru una și aceeași noțiune, se pot întâlni denumiri diferite, constituindu-se cazuri de sinonimie” (Ploae-Hanganu, 1995 : 530).

Există, totuși, și opinii contrare celor menționate anterior. Astfel, Marcus Solomon susține ideea că pentru fiecare frază, în limbajul științific, există o infinitate de fraze cu semnificație identică: expresia științifică este închisă, adică este independentă de receptorul ei (Marcus, 1970 : 32-52). Se menționează și faptul că o expresie, fie ea și matematică, naște în mintea fiecărui cititor o asociație de idei, gânduri, în funcție de cultura, imaginația și personalitatea cititorului (Ibidem). Conform lui Slavian Guțu (1992 : 36), nu este neapărat necesară eliminarea sau evitarea sinonimiei în ceea ce privește terminologiile de specialitate, în următoarele cazuri:

- în construirea definiției terminologice, fie prin întrebuițarea de sinonime sau echivalente din alte limbi, fie prin folosirea de sinonime din aceeași limbă sau parafrizare intralingvistică;

- în procesul elaborării tezaurelor terminologice, deoarece termenii sunt inventariați și descriși pe baza relațiilor de echivalență, ierarhice și asociative;
- atunci când unul dintre cei doi termeni reprezintă forma scurtă a celuilalt, pentru economia lingvistică a comunicării.

Dicționarele care au stat la baza acestui studiu au fost DM (*Dicționar Medical*, Rusu, 2007) și MDN (*Marele Dicționar de Neologisme*, Marcu, 2007). În ceea ce privește cauzele sau sursele apariției sinonimiei în terminologia biomedicală, acestea sunt multiple, după cum urmează:

1. dicționarele bilingve sau poliglote (Pavel-Rucăreanu, 2001 : 77), deoarece mulți termeni intră în sistemul terminologic al unei limbi prin traduceri „de dicționar”. Avem următoarele exemple de termeni biomedicali de origine engleză, ale căror **sinonime românești** pot fi privite ca și o **traducere a termenului respectiv din limba engleză**: *bypass* (< engl. *bypass*) -- *pontaj coronarian*, *GABA* (< engl. *abreviere GABA-Gamma-Amino-Butyric Acid*) – *acid γ -aminobutiric*, *non-self* (< engl. *non-self*) – *non-propriu*, *self* (< engl. *self*) – *propriu*, *sickle-cell* (< engl. *sickle-cell*) – *celulă seceră*, *tril* (< engl. *thrill*) – *freamăt*, *turnover* (< engl. *turnover*) -- *reînnoire biologică*;

2. în virtutea tradiției, unele dicționare specializate, cum ar fi și cel medical (DM, Rusu : 2007), păstrează un paralelism între **termenul latinesc** și **patronimul de origine engleză**, astfel: *bacil Flexner* (< Simon Flexner, anatomopatolog și bacteriolog american, director de cercetare medicală la Institutul Rockefeller din New York, 1863-1946) – *shigella flexneri*, *bacil Welch* (< William Henry Welch, anatomopatolog și igienist american, profesor la Spitalul Johns Hopkins, 1850-1934) – *clostridium perfringens*, *bacil Whitmore* (< Alfred Whitmore, chirurg al armatei britanice la Burma, 1876-1946) – *pseudomonas pseudomallei*, *boala Bateman* (< Thomas Bateman, medic englez, Londra, 1778-1821) – *molluscum contagiosum*, *boala Blount* (< Walter Putnam Blount, ortoped american, 1900-1992) – *tibia vara*, *boala Dercum* (< Francis Xavier Dercum, neurolog american, Philadelphia, 1856-1931) – *adipositas dolorosa*, standardizarea defectuoasă (Ciobanu, 1998 : 57);

3. standardizarea defectuoasă (Ciobanu, 1998 : 57);

4. intersectarea diverselor variante stilistico-funcționale ale comunicării în limbajul biomedical, cu diverse cupluri sau serii sinonimice în care termenii biomedicali prezintă opoziții variate; astfel, putem avea:

4.1. **termen patronim de origine engleză -- termen patronim de origine engleză – termen/ sintagmă specializat(ă) mai vechi/ veche în limbă**: *anemie Cooley* (< Thomas Benton Cooley, pediatru american, 1871-1945) – *talasemie majoră*, *anomalie tip Dalton* (< John Dalton, chimist, fizician și naturalist englez, profesor la Manchester, care a studiat daltonismul de care el însuși suferea, 1766-1844) – *protanopie*, *boala Andersen* (<

Dorothy Hansine Andersen, patolog american, 1901-1964) – *glicogeneză*, *boala Ballingall* (< Sir George Ballingall, chirurg englez, Edinburg, 1780-1855) – *maduromicoză*, *boala Barlow* (< Sir Thomas Barlow, medic englez, Londra, 1845-1945) – *scorbut infantil*, *boala Batten* (< Frederick Eustace Batten, neurolog englez, Londra, 1865-1918) – *lipofuscinoză neuronală*, *boala Bloodgood* (< Joseph Colt Bloodgood, chirurg american, 1867-1935) – *boală chistică a mamelei*, *boala Bowen* (< John Templeton Bowen, dermatolog american, 1857-1941) – *eritroplazie*, *boala Brill* (< Nathan Edwin Brill, medic american, New York, 1860-1925) – *tifos resurgent*, *boala Brill- Symmers* (< Nathan Edwin Brill, medic american, New York, 1860-1925, respectiv Douglas Symmers, patolog american, New York, 1879-1952) – *limfom gigantofolicular*, *boala Brinton* (< William Brinton, medic englez, Londra, 1823-1867) – *linită plastică*, *boala Caffey* (< John Caffey, pediatru american, 1895-1966) – *hiperostoză corticală infantilă*, *boala Chicago* (< Chicago, oraș în SUA) – *blastomicoză nord-americană / dermatită blastomitică*, *boala Christmas* (< Christmas, numele bolnavului de origine engleză la care s-a observat pentru prima oară lipsa factorului sangvin IX) – *hemofilie B*, *boala Cockayne* (< Edward Alfred Cockayne, medic englez, Londra, 1880-1956) – *nanism progeroid*, *boala Cogan* (< David Glendening Cogan, oftalmolog american, 1908-1993) – *apraxie oculomotorie congenitală*, *boala Cooper* (< Sir Astely Paston Cooper, chirurg și anatomist englez, Londra, 1768-1841) – *maladie chistică mamară cronică*, *boala Darling* (< Samuel Taylor Darling, medic american care a studiat paludismul, 1872-1925) – *histoplasmoză*, *boala Dukes-Filatov* (< Clement Dukes, dermatolog englez, 1845-1925, respectiv Nil Fedorovici Filatov, pediatru rus, Moscova, 1887-1956) – *rubeolă scarlatiformă*, *boala Farber* (< Sidney Farber, pediatru american, Boston, 1903-1973) – *hipogranulomatoză diseminată*, *boala Fenwick* (< Edwin Hurry Fenwick, urolog englez, Londra, 1856-1944) – *gastrită atrofică idiopatică*, *boala Forbes* (< Gilbert Burnett Forbes, pediatru american, 1915-2003) – *glicogenoză*, *boala Fothergrill* (< John Fothergrill, medic englez, Londra, 1712-1780) – *nevralgie de trigemen*, *boala Gee* (< Samuel Jones Gee, medic englez, Londra, 1839-1911) – *boală celiacă*, *boala Goodpasture* (< Ernest William Goodpasture, patolog american, Nashville, 1856-1960) – *boală cu anticorpi antimembrană bazală glomerulară*, *boala Gorham* (< Lemuel Whittington Gorham, medic american, New York, 1885-1968) – *osteoliză masivă idiopatică*, *boala Glisson* (< Francis Glisson, medic și anatomist englez, 1597-1677) – *rabitism*, *boala Hagner* (< Francis Randall Hagner, chirurg american, Washington, 1873-1940) – *osteartropatie hipertrofiantă pneumică*, *boala Hailey-Hailey* (< William Howard Hailey, 1898-1967, respectiv Hugh Hailey, 1909-1980, dermatologi americani) – *pemfigus cronic benign familial*, *boala Hammond* (< William Alexander Hammond, neurolog american, New York, 1828-1900) – *atetoză*, *boala Heberden* (< William Heberden, medic englez, Londra, 1710-1801) – *angină pectorală*, *boala Helwig* (< E.B. Helwig, dermatolog american contemporan) – *keratoză foliculară inversată*, *boala Horton* (< Bayard T. Horton, medic american, Rochester, 1895-1980) – *arterită gigantocelulară*, *boala Hutchinson* (< Sir Jonathan Hutchinson, chirurg englez, Londra, 1828-1913) – *panarițiu melanic*, *boala Kennedy* (< Robert Foster Kennedy, neurolog american, New York, 1884-1952) – *amiotrofie bulbospinală progresivă*, *boala Lane* (< John E. Lane, dermatolog american contemporan) –

eritem palmeoplantar simetric ereditar, boala Lawrence (< Robert Daniel Lawrence, medic diabetolog englez, Londra, 1895-1968) – diabet lipoatrofic, boala Little (< William John Little, chirurg englez, Londra, 1810-1894) – diplegie crurală, boala McArdle-Schmid-Pearson (< B. McArdle, pediatru englez contemporan, Rudi Schmid, medic și biochimist american contemporan, respectiv Carl M. Pearson, medic american contemporan) – glicogenoză tip V, boala Milton (< John Laws Milton, dermatolog englez, Londra, 1820-1898) – edem acut angioneurotic, boala Nettleship (< Edward Nettleship, oftalmolog englez, Londra, 1845-1913) – urticarie pigmentară, boala Osgood-Schatter (< Robert Bayley Osgood, chirurg ortoped american, Boston, 1873-1956, respectiv Carl Schatter, chirurg elvețian, profesor la Zurich, 1864-1934) – apofizită tibială anterioară, boala Plummer (< Henry Stanley Plummer, medic american, Rochester, 1874-1937) – adenom tiroidian toxic, boala Pyle (< Edwin Pyle, medic american, 1891-1961) – displazie metafizară familială, boala Sanders (< Murray Sanders, bacteriolog american, New York, 1910-1995) – heratoconjunctivită epidemică, boala Senear-Usher (< Francis Eugene Senear, dermatolog american, Chicago, 1889-1958, respectiv Barney Usher, dermatolog canadian, 1899-1978) – pemfigus eritematos, boala Sever (< James Warren Sever, chirurg ortoped american, Boston, 1878-1964) – epifizită a calcanelui, boala Stanton (< Sir Thomas Ambrose Stanton, medic englez, Londra, Kuala Lumpur, 1875-1930) – melioidoză, boala Sturge-Weber (< William Allen Sturge, medic englez, 1850-1919, respectiv Frederick Parkes Weber, medic englez, Londra, 1863-1962) – sindrom ancefalotrigeminal, boala Tay-Sachs (< Warren Tay, medic englez, Londra, 1843-1927, respectiv Bernard Sachs, neurolog american, New York, 1858-1944) – idiofție amaurotică familială, boala Taylor (< Robert William Taylor, dermatolog și venerolog american, New York, 1842-1908) – acrodermită cronică atrofiantă, boala Thomson (< Matthew Sydney Thomson, dermatolog englez, Londra, 1894-1969) – poikilodermie congenitală, boala Weber-Christian (< Frederick Parkes Weber, medic englez, Londra, 1863-1962, respectiv Henry A. Christian, medic american, 1876-1951) – paniculită nodulară nesupurativă, boala Whipple (< Hoyt George Whipple, patolog american, Rochester, 1878-1976) – lipodistrofie intestinală, boala Wilson (< Samuel Alexander Kinner Wilson, medic englez, Londra, 1878-1936) – degenerescență hepatolenticulară, factor Castle (< William B. Castle, medic american, 1897-1990) – factor intrinsec, factor Rosenthal (< Robert L. Rosenthal, medic american contemporan) – factor de coagulare, nevralgie Ramsay Hunt (< James Ramsey Hunt, neurolog american, New York, 1874-1937) – nevralgia ganglionului geniculat/ nevralgie geniculată, nod Keith-Flack (< Sir Arthur Keith, anatomist englez, Londra, 1866-1955, respectiv Martin William Flack, fiziolog englez, Londra, 1882-1931) – nod sinoatrial, nucleu Clarke (< Jacob Augustus Lockhart Clarke, neurolog englez, Londra, 1817-1880) – nucleu toracic /dorsal, punct McBurney (< Charles McBurney, chirurg american, New York, 1845-1914) – punct apendicular, reacție Hanger (< Franklin McCue Hanger, Jr., medic american, New York, 1897-1971) – teste de floclulare, reacție Sabin-Feldman (< Albert Bruce Sabin, virusolog american, New York, 1906-1993, respectiv Henry Alfred Feldman, epidemiolog american, 1914-1984) – test de liză pentru toxoplasmoză, semn Robertson (< William Egbert Robertson, medic american, Philadelphia, 1869-1956) – semn de ascită, semn Saunders (<

Edward Watt Saunders, medic american, 1854-1927) – *sinkinezie mână-gură, sindrom Burnett* (< Charles Hoyt Burnett, medic american, 1913-1967) – *sindrom lapte-alkali, sindrom Carpenter* (< George Carpenter, pediatru englez, Londra, 1859-1910) – *acrocefalopolisindactilie, sindrom Cobb* (< Stanley Cobb, neuropatolog american, 1887-1968) – *angiomatoză medulo-cutanată, sindrom Cogan* (< David Glendenning Cogan, oftalmolog american, Boston, 1908-1993) – *apraxie oculomotorie congenitală, sindrom Conn* (< Jerome W. Conn, endocrinolog american, Michigan, 1907-1994) – *hiperaldosteronism primar, sindrom Eagle* (< W. Eagle, otolaringolog american, 1898-1986) – *stilalgie, sindrom Edwards* (< J.H. Edwards, genetician englez, 1928-2007) – *trisomie 18, sindrom Freeman-Sheldon* (< Ernest Arthur Freeman, ortoped englez, 1900-1979, respectiv Joseph Harold Sheldon, pediatru englez, 1920-1964) – *distrofie cranio-carpotarsală, sindrom Harris* (< Seale Harris, patolog englez, 1870-1957) – *hiperinsulinism organic, sindrom Hench-Rosenberg* (< Philip Showalter Hench, endocrinolog american, Rochester, premiul Nobel pentru medicină și fiziologie în 1950, 1896-1964, respectiv Edward Frank Rosenberg, medic american, Chicago, 1908-1997) – *reumatism, sindrom Hutchinson-Gilford* (< Sir Jonathan Hutchinson, chirurg englez, Londra, 1828-1913) – *progerie, sindrom Lowe* (< Charles Upton Lowe, pediatru american, Boston, n. 1921) – *sindrom oculo-cerebro-renal, sindrom Morris* (< John McLean Morris, chirurg american, 1914-1993) – *sindromul testiculului feminizat, sindrom Riley-Day* (< Conrad M. Riley, pediatru american, 1913-1995) – *disautonomie familială, sindrom Stevens-Johnson* (< Albert Mason Stevens, pediatru american, New York, 1884-1945, respectiv Frank Chambliss Johnson, pediatru american, 1894-1934) – *ectodermoză erozivă pluri-orificială, sindrom Trevor* (< David Trevor, chirurg ortoped englez, Londra, 1906-1988) – *displazie epifizară hemimelică, sindrom Verner* (< John Victor Verner, medic american, n. 1927) – *holeră endocrină / sindromul holerei pancreatice;*

4.2. termen patronim de origine engleză -- termen patronim de origine engleză/ variată: *boala Babington* (< Benjamin Guy Babington, medic englez al Marinei Regale, 1794-1866) – *boala Rendu-Osler, boala Herter* (< Christian Archibald Herter, medic și farmacolog american, New York, 1865-1910) – *boala Gee, boala Whitmore* (< Alfred Whitmore, maior chirurg al armatei britanice la Burma, 1876-1946) – *boala Stanton;*

4.3. doi termeni specializați derivați de la o siglă de origine engleză: *dopază* (< engl. abreviere DOPA- DihidrOxy-PhenylAlanine + -ază) – *dopa-oxidază* (< engl. abreviere DOPA- DihidrOxy-PhenylAlanine + -ază și < gr. Oxy + -ază), *echovirus* (< engl. abreviere ECHO- Enteric Cytopathogenic Human Orphan + < Lat. virus) – *virus ECHO, LSD* (< engl. abreviere LSD – Lysergic Acid Diethylamide) – *lisergid;*

4.4. termen specializat derivat de la o siglă de origine engleză – termen specializat mai vechi în limbă: *apudomatoză* (< engl. acronim de la APUD- Amine Precursor Uptake and Decarboxylation + -oză) – *neoplazie endocriniană multiplă, IVS* (< engl. abreviere IVS – InterVening Sequence) – *intron;*

4.5. doi termeni comuni sau specializați de origine engleză: *immunoblotting* (< engl. immunoblotting) – *Western blot, maltobioză* (< engl. malt + < Lat. bis + -oză) – *maltoză, releasing factor – releasing hormone, stepaj* (< engl. to step + -aj) – *mers stepat;*

4.6. termen specializat de origine engleză – sintagmă biomedicală mai veche în limbă – există și cazuri în care termenul specializat de origine engleză a fost preluat, credem noi, pentru a deservi unei „comodități lingvistice” sau pentru o economie a comunicării între specialiști; astfel sintagma biomedicală sinonimică exista deja în terminologia biomedicală românească, constituindu-se de cele mai multe ori din doi termeni și, foarte rar, chiar din trei: *germoplasmă* (< engl. *germoplasm*) -- *plasmă germinativă*, *hiperbrahicefalie* (< engl. *hyperbrachycephaly*) – *brahicefalie exagerată*, *handicap* (< engl./ fr. *handicap*) – *deficiență fizică*, *histerolit* (< engl. *hysterolith*) – *calcul uterin*, *lipoblast* (< engl. *lipoblast*) – *celulă adipoasă*, *miodistrofie* (< engl. *myodystrophy*) – *degenerescență musculară nutrițională*, *normotonic* (< engl. *normotonic*) – *tonus muscular normal*, *oftalmolit* (< engl. *ophthalmolith*) – *calcul lacrimal*, *pancreatolit* (< engl. *pancreatolith*) – *calcul pancreatic*, *retinoblastom* (< engl. *retinoblastoma*) – *gliom retinian*, *tabescență* (< engl. *tabescence*) – *epuizare fizică*; ;

4.7. termen specializat de origine engleză (inclusiv eponim) – termen popular: *respirator Drinker* (< Philip Drinker, inginer american de sănătate publică, 1894-1972) – *plămân de oțel*, *semn Gunn* (< Robert Marcus Gunn, oftalmolog englez, Moorfields, 1850-1909) – *semnul încrucișării*, *sindrom Silverman* (< Frederic N. Silverman, medic american, 1917-2006) – *sindrom de copil bătut*, *sindromul Swan* (< Keneth C. Swan, oftalmolog american contemporan) – *sindromul petei oarbe*;

Putem observa o eterogenitate constantă în ceea ce privește fenomenul de sinonimie din terminologia biomedicală. Cu toate acestea, terminologia biomedicală reprezintă un teren fertil pentru apariția de serii sau relații sinonimice, mai ales datorită influenței considerabile pe care limba engleză a exercitat-o asupra terminologiei biomedicale românești în ultimele decenii.

3. Concluzii

Existența sinonimelor în terminologiile specializate, în general, și în cea biomedicală, în particular, este o realitate de necontestat. La fel ca univocitatea, non-ambiguitatea sau monoreferențialitatea, asinonimitatea trebuie privită ca o simplă caracteristică ideală a unei terminologii. O modalitate de a fi ținută sub control poate fi realizată prin normarea și standardizarea sistemului terminologic biomedical, urmărindu-se cu precădere prevalența anumitor termeni sinonimici în funcție de uz. De asemenea, un text științific biomedical nu trebuie privit numai ca un simplu instrument informativ, ci să fie capabil să declanșeze unele reacții din partea receptorului său: acceptare, convingere, etc. Astfel, într-o anumită măsură, considerăm că prezența perechilor sau seriilor sinonimice din terminologia biomedicală trebuie acceptată, datorită unei nevoi permanente de accesibilitate către o comunicare științifică cât mai ușoară.

Bibliografie:

- Ciobanu, Georgeta, 1998, *Elemente de terminologie*, Editura Mirton, Timișoara.
- DLSL = Dubois, Jean, Giacomo, Mathée, Guespa, Louis, Marcellesi, Christiane, Marcellesi, Jean Baptiste, Mével, Jean Pierre, 1994, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.
- DM = Rusu, Valeriu, 2007, *Dicționar Medical*, Editura Medicală, București.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean Marie, 1996, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Editura Babel.
- Graur, Al., Stati, Sorin, Wald, Lucia, 1971, *Tratat de lingvistică generală*, București, Editura Academiei.
- Guțu, Slavian, 1992, „Considerații cu privire la principiile terminologiei tehnico-științifice”, în *RLSL*, nr. 1, p. 31-37.
- Maneca, Constant, 1967, „Probleme actuale ale terminologiei științifice și tehnice românești”, *LR*, XVI, nr. 6, p. 491-498.
- Marcus, Solomon, 1970, *Poetica matematică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București.
- MDN = Marcu, Florin, 2007, *Marele Dicționar de Neologisme*, București, Editura SAECULUM VIZUAL.
- Pavel, Eugeniu,
- Rucăreanu, Costin, (2001), *Introducere în terminologie*, București, Editura Academiei Române, Editura Agir.
- Ploae-Hanganu, Mariana, 1995, „Specificul terminologiei ca știință în raport cu celelalte științe ale limbajului”, în *LR*, XLIV, nr. 9-12, p. 529-532.
- Saussure, Ferdinand de, 1998, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tulio Mauro, Paris, Payot, 1976; în traducere românească, *Curs de lingvistică generală*, Iași, Editura POLIROM.
- Șerban, Vasile, Evseev, Ivan, 1978, *Vocabularul românesc contemporan*, Timișoara, Editura Facla.

MISCHIEVOUS COMMUNICATION OR THE CAT-AND-MOUSE GAME OF AUTOBIOGRAPHICAL REFERENCES IN THE FICTION OF PHILIP ROTH

Corina Alexandrina PUȘCAȘ¹

Abstract

Philip Roth has famously explored, exposed and exploited every period of his life for fictional purposes. This raises in the minds of critics and readers alike more or less inclined towards biographical interpretation a number of questions related to reliability, technique, Roth's stance and the extent to which (auto-)biographical details source the text. This paper looks at these queries, particularly with regard to the Zuckerman series of books.

Keywords: self-reference, alter-ego, biographical reading, audience certainty, artistic identity

Roth is notorious for using in his fiction details from his personal life or the lives of his family members, acquaintances, friends, detractors etc. So far he has managed to remain enigmatic as to precisely how far his fiction relates to real life.

Biographical similarities between Roth and his character Nathan Zuckerman. Roth's exploitation of autobiographical details is particularly obvious in the Zuckerman series of books, which parallel a large number of real events and circumstances in Roth's life. Both Philip Roth and his character Nathan Zuckerman were born in 1933 and spent their childhood and teenage in Newark, New Jersey. They are both the sons of American-born parents and the grandsons of European Jews who were part of the nineteenth-century wave of immigration to the United States. Their education is fairly similar: they attended Weequahic Highschool in Newark, Bucknell University, and then the University of Chicago. They were both earnest young 1950s writers, encouraged when starting out by well established writers (Saul Bellow and Bernard Malamud/E.I. Lonoff). They were both pilloried for publishing a story, featuring a mildly dislikeable Jewish character. Their first book was a book of short stories depicting Jewish life in post-war America. The book won them critical recognition, and along with that, condemnation from some people within the Jewish community for depicting what they saw as the unflattering side of contemporary Jewish American experience. Both became best known--notoriously so --for their fourth book - *Portnoy's Complaint/Carnovsky*-, a novel published in 1969, a wildly comic representation of their middle-class New York Jewish world in the portrait of Alexander Portnoy/Carnovsky, an outrageous psycho-sexual (and tragicomic) character. Their books also made celebrities out of their authors, uncomfortable positions that they would later fictionalize in such novels as *Zuckerman*

¹ Teaching Assistant, PhD, Petru Maior University, Târgu-Mureș

Unbound (1981) and *The Anatomy Lesson* (1987). Their books explore the relationship between the lived world and the written world, between “fact” and “fiction.” They both travelled to Prague and took an interest in the literature produced in Czechoslovakia. They also travelled to Israel on various occasions. They lived in New York, most of their youth and adult life. They also lived in London, as they both were married to an Englishwoman (details about Roth’s divorce and his ex-wife scandalous memoir revelations have been fictionalized and borrowed to another character in the series: Ira Ringold). Later in life they both choose to become somewhat of recluses by moving to a cabin atop a mountain in New England and at some point they both decided to return to New York. Zuckerman's life in New England reflects his creator's. Although Roth's farmhouse is in Connecticut rather than Massachusetts, and he is rumored to be in better shape than his alter ego, Zuckerman's seclusion and commitment to his work are clearly taken from life.

This parallel can be enlarged by mentioning a myriad of smaller details, such as the analogy between Irving Howe’s reprehension of Roth’s work in the 1960s and 70’s and Milton Appel’s stinging criticism of Zuckerman’s literature, in *The Anatomy Lesson*. “The identity of Mr. Howe is hidden like a lamppost in the living room.” (Gass unpaginated)

On the other hand it is equally true that there are a number of important biographical details which do not coincide: Roth's parents did not die until the 1980s, for example, and they were not killed by embarrassment over *Portnoy's Complaint*. Roth has had fewer marriages than Zuckerman, spent more time in universities and written more books. Even Lonoff – who is often described as a stand-in for Malamud is a character drawn from multiple sources.

Revealing information about family and other people. Roth also makes extensive use of the circumstances of other people’s lives in the literature he writes. In this respect, his favorite joke (which he has told in several interviews) is a quotation by Ceslov Milos: “When a writer is born into a family, the family is finished”. (He also uses this idea in *The Counterlife*). While his parents and brother were never as bothered by this fact as it could be surmised, his wives were. Some reviewers, especially those in the British press such as Rachelle Thackray of *The Independent* and Linda Grant of *The Guardian*, consider that Roth riposted to his ex-wife’s (Claire Bloom) unflattering memoirs (which portray a Roth unable to bottle his vanity and incapable of living in the same household with Bloom's daughter, Anna Steigerthe) with the depiction in *I Married a Communist* of an evil, anti-Semitic character named Eve Frame — a thinly veiled reference to his second wife. Linda Grant identifies a series of the similarities between Bloom and Eve Frame: Frame is a Jewish actress, so is Bloom. Frame's second husband is a financier, so was Bloom's. Eve Frame has a daughter who is a harpist, Bloom's girl is an opera singer. Ira tells the daughter to move out, Roth did the same. Ira has an affair with the daughter's best friend; Roth, Bloom alleged, came on to her own daughter's best

friend. A similarly uncomplimentary similarity can be traced between his first wife and the wife of Peter Tarnopol in *My Life as a Man*.

Roth admits his overall tendency to be intrusive and indiscrete as “[t]here is no novelist [...] who isn’t fascinated by the real. There is fascination, mesmerization with the real, the thing itself [...] As a writer you just have to present it” (Fresh air: Radio interview Oct. 31, 2003), but he also declares the existence of a certain line he would not cross: “I wouldn’t want to live with a novelist. Writers are highly voyeuristic and indiscrete. But the writer should be no more ruthless with the other than with himself. The same intensity of focus should be turned inward as outward” (interview Roth gave in 1987 USNews, apud Levi).

Technique and stance. Roth’s using “the real” in his fiction is not an uncommon technique. Every writer uses the substance of his own or another real person’s life to create fiction. Roth himself has offered comprehensive explanation of his technique to settle this matter: his books of fiction are the result of “the interplay between my previous fiction, recent undigested personal history, the circumstances of my immediate everyday life and the books I’ve been reading and teaching” (*RMO* 112-113). Besides, according to the structuralist thought, the moment facts are turned into fiction they are essentially altered. What a literary work does is not to communicate or convey some pre-existent truth but to create a different and arbitrary “real,” which depends entirely on the unfolding of the discourse. The line of discourse is thickened by reminiscences, alterations, revivals or absences, the object of the discourse being in fact multiple, separate and discontinuous realities.

What is unusual, though, is that in many of his novels (particularly in the Zuckerman and the Roth books) the writer purposely employs a playful treatment of autobiography, as the reporting of facts is direct and total, indirect and fragmentary, false and misleading. He toys with all these alternatives and this invites the audience’s confusion. Asked in an interview “where the real Philip Roth end[s], and where literature begin[s]”, Roth’s answer was

I just don't understand that question. I don't read or perceive books in that way. I'm interested in the object, the ... the thing, the story, the aesthetic jolt you get from being inside this ... thing. Am I Roth or Zuckerman? It's all me. You know? That's what I normally say. It's all me. Nothing is me. (interview by Martin Krasnik, December 2005)

The consequence of this is a clever cat-and-mouse game with his readers. In the chapter “Philip Roth's Fictions of Self-Exposure,” Shostak shows that Roth “makes capital out of his readers inclinations toward biographical interpretations of his work” (31) by “promising an 'objective' truth and then failing to deliver” (52). As Shostak sees it, Roth uses self-reference as a kind of seduction, a “gambit” to bring his readers to the point of losing “assurance that [autobiography] records subjectivity rather than evanescent subject-positions” (53). In other words, Roth takes advantage of and needs

his audience to hold information on his personal and socio-historical situatedness. These elements are very much a part of the communication act and transaction between the writer and his audience, particularly because of Roth's playful tendency to subvert his audience's certainty.

The matter of alter-egos. Particularly in the case of his Nathan Zuckerman character, many critics have manifested the impulse to view the author and the character as closely aligned. Critics have traced Roth's personality in his books and Zuckerman's traits in Roth's real life experiences, public statements etc. This is not only natural but to a certain extent valid, considering the arguments above. For instance, Saul Maloff, in his *The Ghost Writer* review in the *Commonweal*, notes: "it may be fairly added that though *The Ghost Writer* is not in any literal sense a roman a clef, certain personal traits are unmistakably caught – not in full portrait, of course, but in broad strokes, a gesture here, a tone of voice there, a turn of mind everywhere". (1979, 9 Nov.) The idea is that Nathan Zuckerman is a fictional construct, a narrative device, not a mirror image of Philip Roth. Therefore, I find it both unnecessary and erroneous to ever refer to Nathan Zuckerman, or any other character for that matter, as Philip Roth's alter-ego.

To conclude, performing biographical readings of his books is a mistake, as Roth has repetitiously warned in interviews and essays. Admittedly, the information about his biography helps, even enhances understanding, keeping the lines between Roth and his fictional inventions straight, it is difficult and useless and this whole matter has to be taken as is a function of Roth's "style." Moreover, one does not need analysis of such background information to enjoy the strength of Roth's narrative or to learn about the complexity of artistic identities.

Bibliography:

- Gass, William H. "Deciding to Do the Impossible. Review of *The Counterlife* by Philip Roth." *The New York Times*: 4 January 1987
<http://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/gass-roth.html>
- Grant, Linda. "The Wrath of Roth." *The Guardian*. October 3, 1998.
- Krasnik, Martin. "It no longer feels a great injustice that I have to die." [Roth interview](#). *The Guardian*, 14 December 2005. <<http://www.guardian.co.uk/books/2005/dec/14/fiction.philiproth>>.
- Saul Maloff. "*The Ghost Writer*. Review". *Commonweal*. November 9, 1979.
- Levi, Primo, Marco Belpoliti, and Robert S. C. Gordon. *The Voice of Memory: Interviews, 1961-1987 : Primo Levi*. New York: New Press, 2001.
- Roth, Philip. *Reading Myself and Others*. London: Vintage Books, 2007.
- Philip Roth. *The Counterlife*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.
- Shostak, Debra B. *Philip Roth: Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

Acknowledgements:

This paper is a result of the project "Transnational Network for Integrated Management of Postdoctoral Research in Communicating Sciences. Institutional building (postdoctoral school) and fellowships program (CommScie)" - POSDRU/89/1.5/S/63663, financed under the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.

GENERAL CONSIDERATIONS ON THE TRADITIONAL AND COGNITIVE APPROACH TO METAPHOR

Daniela DĂLĂLĂU¹

Abstract

This paper aims to present some of the most relevant approaches to the study of metaphor. Being a widespread feature of everyday language, metaphor has been the subject of different and sometimes controversial theories advanced not only by linguists, but also by philosophers, psychologists etc.

Keywords: metaphor, conceptual metaphor, cognitive approach, theories, language

I. Introduction

Metaphor has been subject of debate and analysis since ancient times and one of the questions philosophers, scholars, linguists, etc. have tried to answer is “*what are metaphors?*”. Although the question has always been the same, answers given to it have been varied, fact which has led to the emergence of different and sometimes controversial ideas and theories. Being studied from a number of different perspectives, a wide variety of disciplines including, linguistics, philosophy, literary studies, psychology and education among others, have attempted to define, describe and analyse metaphors.

Metaphors are part of our everyday language. Some of these metaphors are so often used that one is unaware of their metaphorical meanings and they stop being perceived as metaphors.

Concerning the definition of metaphor, much of the difficulty in defining it originates in the problem of whether it is best considered as a linguistic phenomenon related to how we express things or as a cognitive phenomenon related to how we understand them (Cameron & Low, 1999). Therefore, the problems of defining metaphor arise from the complexity of the relationship between thought and language.

II. The traditional approach to metaphor

Scholars in ancient times regarded metaphors as belonging exclusively to the domain of rhetoric. Therefore, they analysed them alongside other tropes as imaginative, poetic, ornamental devices. Explanations of what metaphors are can be traced back to Aristotle. In his well-known works *Poetics* and *Rhetoric* most studies focus on his discussion on the place of metaphor in language as well as its relationship with

¹ Teaching Assistant, Petru Maior University, Târgu-Mureş

communication. In “Poetics” (around 335 BC), Aristotle defines “metaphor” as: “...the application of a strange term either transferred from the genus and applied to the species or from the species and applied to the genus, or from one species to another or else by analogy”. The key characteristic of his definition refers to a specific transference of a word from one context into another.

Traditional approaches regard metaphors as mere literary figures of speech or deviations from some supposedly literal language. For a long time the dominant view of metaphor was that it is the “exclusive domain of literary scholars and the odd linguist who was interested in rhetoric or stylistics”(Ungerer & Schmid 1996: 114). This traditional view of metaphor, in which it is regarded as a linguistic phenomenon that falls largely in the realm of “poetic” or “figurative” language, does nothing else but to relegate this very important phenomenon to the level of an “ornamental device used in rhetorical style” (Ungerer & Schmid 1996: 114).

The traditional approach to metaphor was governed by some general assumptions that were later denied by linguists developing the contemporary approach to the study of metaphor.

a) The first assumption of the traditional view of metaphors is that they are regarded, like all other rhetorical devices, as being deviations from everyday language usage and they are seen as being “parasitic on the core semantics and literal meaning” (Fauconnier 1994: 1). This assumption is based on the premise that “all everyday conventional language is literal and none is metaphorical” (Lakoff 1993: 204).

b) The second assumption is that metaphors are merely a matter of words. One of those who proves this assumption wrong is Sweetser (1990: 8). In order to demonstrate that metaphor is not just mere words she provides the example of the use of the word “white” to mean “honest” or “candid” rather than using the word for “purple”. She explains that it is a fact about the cultural community that they see whiteness as metaphorically standing for honesty or moral purity. Moreover, she states that this system of metaphorical uses of colour terms is not based on a systematic correlation between colours and morality in the world but is present in the speakers’ linguistic and cultural models.

c) The third assumption states that there has to be literal language first, for us to have metaphor. According to this assumption metaphor was defined as “a novel or poetic linguistic expression” where one or more words for a concept are used outside of their normal conventional meaning to express a “similar concept” (Lakoff 1993: 202).

As shown before, within the traditional approach, metaphors are simply regarded as a matter of language, being a substitution of literal words with metaphorical words.

The approach taken by the rhetorician Richards (1936), who is cited in Hoffman and Honneck (1980: 5), states that metaphors consist of three things:

- the thing that is being commented upon, the *topic* which he called the *tenor*,

- the thing which is used to talk about the topic, which he called the *vehicle*, and
- the relation between the topic and the vehicle, which he calls the *ground*.

The traditional view of metaphor concentrates on the principle of transference of qualities from one thing to another, which is a result of using the *vehicle* in place of the ordinary language.

III. The cognitive approach to metaphor

The major shift in terms of perceiving metaphors happened when linguists replaced the notion of metaphors as a deviant use of language with a view that stated that metaphors are an essential device in human thought and discourse. By stating that human reasoning is largely figurative, linguists have attempted to determine not only the role of metaphors in our cognitive activity but also the way in which we use metaphors to communicate our thoughts.

In 1980, Lakoff and Johnson approached the idea of metaphors differently in their book – *Metaphors we live by*. In this book, they developed a new theory that has become known as the *cognitive view of metaphor*. Some years later, Lakoff renamed it and referred to it as the “contemporary theory of metaphor” (1993: 202).

According to this new perspective, the metaphor is defined as a cognitive mechanism whereby one conceptual domain is partially mapped onto a different conceptual domain, the second domain being partially understood in terms of the first one: “the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.” (1980: 5). The domain that is mapped is called the *source* and the domain onto which it is mapped is called the *target*. In a later revised version, Lakoff provides further explanations and defines metaphors as “permanent mental mappings between source domains and target domains” (1993).

One central idea running through these works is that metaphor is pervasive in everyday life. Lakoff and Johnson (1980) discovered and described a system of ordinary, conceptual metaphors, lying behind much of everyday language. As Lakoff and Turner (1989: xi) put it “metaphor is a tool so ordinary that we use it unconsciously and automatically, with so little effort that we hardly notice it. It is omnipresent: metaphor suffuses our thoughts, no matter what we are thinking about.”

Following this idea, Goatly (1997: 41) makes a distinction between active and inactive metaphors. The latter category refers to metaphors that have become lexicalized and as a result, they acquire a second conventional meaning, being defined and used with this second meaning in dictionaries.

Having as starting point the work of Lakoff and Johnson, Goatly spreads some light on the ways in which certain basic analogies structure the lexicon of English. His theory is based on the Experiential Hypothesis:

[...] We have certain preconceptual experiences as infants, such as experiences of body movement, our ability to move objects, to perceive them as wholes and retain images of them; and certain image-schemata which recur in our everyday bodily experience, e.g. containers, paths, balance, up and down, part and whole, front and back. The hypothesis claims that most abstract concepts arise from these preconceptual physical experiences by metaphorical projection.” (Goatly, 1997: 41)

Lakoff and Johnson (1980) have used conventional metaphors to support their idea that much of our everyday talk (and, hence, as they claim, much of our thought, and much of our reality) is structured metaphorically:

“...the generalizations governing poetic metaphorical expressions are not in language but in thought; they are general mappings across domains. These general principles which take the form of conceptual mappings apply not just to novel poetic expressions but to much of ordinary everyday language.” (1993: 203)

Furthermore, he makes some further reference by adding that:

“The locus of metaphor is not in language at all, but in the way we conceptualize one mental domain in terms of another. The general theory of metaphor is given by characterizing such cross-domain mappings.” (1993: 203)

This implies that most of our abstract categories are organised cognitively by structures borrowed from more concrete categories. In cognitive linguistics (CL), conceptual metaphors are thus defined as “a mapping of the structure of a source model onto a target model” (Ungerer and Schmid 1996: 120). These mappings are realised linguistically. For instance, the conceptual metaphor TIME IS MONEY is reflected in the linguistic expressions such as “You’re wasting my time”, “This gadget will save you hours”, “Is that worth your while”, “He’s living on borrowed time” etc. (Lakoff and Johnson 1980: 7-8). According to Lakoff and Johnson, there are three different types of conceptual metaphors:

(1) structural metaphors refer to the organisation of one concept in terms of another (e.g. time is money),

(2) orientational *metaphors* are concerned with the (mostly spatial) organisation of a whole range of concepts (e.g. HAPPY IS UP; SAD IS DOWN) and

(3) *ontological metaphors* relate to „ways of viewing events, activities, emotions, ideas, etc., as entities and substances“ (Lakoff and Johnson 1980: 25)

Starting from all these new premises, other authors have added new ideas or have opposed Lakoff and Johnson’s theory of metaphor (MacCornac, 1985; Glucksberg *et al.*, 1992; Stibbe, 1997; Steen, 1999).

MacCornac takes a further look on metaphors from the level of concepts (metaphorical expressions) and then he adds a new dimension to metaphors by considering them “cognitive processes”.

The idea that the target domain has permanently been given a structure by a source domain, advanced by Lakoff and Johnson, is one that Glucksberg et al., and Steen disagree with. Steen (1999) considers that source domains do not permanently affect the way we are thinking about the target domain. As far as this is concerned, Stibbe introduces a dynamic account of metaphor and explains that metaphorical convention between domains is created temporarily as part of thought processes.

For Steen, metaphors are “psychological tools” (1999: 83) and he suggests three dimensions of metaphors:

- a) the *linguistic dimension* or the formal dimension of metaphor;
- b) the *psychological dimension*, which refers to the mental structures and processes that are required to produce and understand metaphors, and
- c) the *social dimension*, which makes reference to the interactive force of metaphors in communication.

Furthermore, he states that metaphors have to be interdisciplinary and considered as part of these three dimensions: “If metaphor is to be seen as an integral part of human communication, however, these interdisciplinary connections will have to be established and further developed.”

Within this new approach of cognitive semantics, the metaphor is assigned more than a purely aesthetic function, as proposed by comparison and substitution theories; rather, it is seen as basic to human cognition and thus salient in the way we speak and talk about the world. Several aspects related to the new approach on metaphor are worth being mentioned, i.e. the claims that metaphor:

- structures human thought, and is thus more than just an element of linguistic surface structure,
- is pervasive and systematic, and
- allows us to understand the abstract through the concrete.

Conclusions

As shown in this paper, the general idea governing the traditional approach to metaphor focused only on the literal content, metaphors being regarded as confusing and merely emotive matters of language, and defined as figures of speech, completely unsuited to serious or scientific discourse. They were solely used for some artistic and rhetorical purpose, their role being primarily decorative and ornamental.

However, the perspective has definitely changed since the emergence of the cognitive view of metaphor. According to this, metaphor is the main mechanism that helps us understand abstract concepts and perform abstract reasoning. Furthermore, metaphors are fundamentally conceptual, not linguistic, in nature and they are mostly based on correspondences in our experiences, rather than on similarity.

Bibliography:

- Cameron, L. & G. Low. (1999). *Metaphor in Language Teaching* 32: 77-96.
- Davis, Steven. (1991). *Pragmatics*. New York: Oxford University Press.
- Fauconniek, Gilles. (1998). *Mental Spaces*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. (1994). *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goatly, A. (1997). *The language of Metaphors*. London: Routledge.
- Glucksberg, S.; Keysar, B., and Mccloney, M. (1992). <Metaphor understanding and accessing conceptual schema: reply to Gibbs>, *Psychological Review*, 99, 3, 578-581.
- Lakoff, G. & M. Turner. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, G. (1993). "The contemporary theory of metaphor", in Lakoff George and Mark Turner *More Than a Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- MacCornac, E. (1985). *A cognitive theory of metaphor*, Mass., MIT Press.
- Steen, G. (1999). <From linguistic to conceptual metaphor in five steps>, 55-77. In R.W. Gibbs Jr. and G. Steen (eds.). *Metaphor in Cognitive Linguistics*. John Benjamins.
- Stibbe, A. (1997). <Reinforcement and activation of metaphor in discourse>, *South African Journal of Linguistics*, 15, 3, 86-91.
- Sweetser, E. EVF. (1993). *From Etymology to Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press
- Ungerer, Friedrich. & Schmid, Hans-Jörg. (1996). *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London.

THROUGH FIRE AND WATER

ZOLTÁN Ildikó Gy.¹

Abstract

The secret connection of the four elements, air, earth, fire and water, to the stages of our lives, the bodily humours, temperaments, internal organs, the four cardinal points, the four times of the year and of the day, numbers, male and feminine principles has been a fascinating subject for the human mind since the beginnings of our cultural history. These mysterious (real or imaginary) links have left an unmistakable imprint both in our way of thinking and in its linguistic expression: idioms.

Keywords: element, myth, symbol, idiom, language

In the cosmologies of many peoples the four elements are the fundamental principles that structure the world; various basic phenomena from other realms of being are often associated with them. Classical elements refer to ancient beliefs inspired by natural observation of the phases of matter.

The Chinese elements come early, and their development in Chinese philosophy cannot be followed clearly. This doctrine of the elements arose as early as the second millennium B.C. and includes *water, fire, wood, metal* and *earth*. These are understood as different types of energy in constant interaction, however, rather than different kinds of material as in the Western conception. The system of 5 elements and classifying things by fives is already evident in the earliest classics. Later such classifications are expanded almost without limit.

The Buddhist elements that were imported into China were never combined with the Chinese elements, the result was two systems of five elements with three in common: *fire, water, and earth*. To these the Chinese added *metal* and *wood*; the Buddhists *air* and *aether* (void).

In the earliest Indian view of elements there are three: *fire, water, and earth*. These emanate in sequence from each other and are the three forces of nature and the causes of everything that happens. Later other elements are added. *Fire* itself comes to be seen as emanating from *air*, which is later considered to emanate from 'aether'. These elements are similar enough to the Greek ones, and their introduction occurs late enough, that the Greek influence cannot be discounted.

In Buddhism, the fifth element could be interpreted differently from Hinduism. The Sanskrit word used for 'aether' could also mean *sky* or *clear space*. This could be the equivalent of *emptiness* in Buddhism, often given as *space* or the *void*.

¹ Teaching Assistant, Petru Maior University, Târgu-Mureş

Like the Greeks (beginning with Thales of Milet and Empedocles), most other cultures distinguish four elements: *air, earth, fire and water*. The concept of these originates from Babylonian mythology, where the five cosmic elements are sea, sky, earth, fire and wind.

The four stages of a person's life, bodily fluids and organs, and the four times of the day and of the year (as already recognised in China) were often associated with the four elements. Sometimes thought of as the immaterial "fifth element" since the time of Aristotle, *aether* = ether, radiating brightly above the layer of air close to the earth, also corresponds to *fire* and *air*. It was called the *quintessence*, or *quinta essentia* = the fifth essence, of which the heavens were made and that permeated everything. Aristotle saw the elements as combinations of two sets of opposite qualities: *fire* hot and dry; *air* hot and wet; *water* cold and wet; *earth* cold and dry. Based on a theory of the four elements, by the Middle Ages health was thought to depend on a balance of four fluids, or humours, in the human body: *fire* corresponded to blood, *air* to yellow bile; *water* to phlegm; and *earth* to black bile. Similarly, the doctrine of temperaments associated the four elements with the four types of personality: *water* with the phlegmatic, *earth* with the melancholic, *fire* with the choleric, and *air* with the sanguine. We still say that people can be in a 'good humour' or 'bad humour', and names derived from the Greek or Latin names of the humours are still sometimes used to describe moods, attitudes, or character.

ELEMENT is a word from Old French, ultimately from the Latin *elementum*, a first principle. In English and in several other languages you are *in your element* when you are in your natural surroundings, within your ordinary range of activity, or enjoying yourself thoroughly. The allusion is to the natural abode of any animal, as the air to birds, water to fish. H.C. Beeching, English clergyman, author and poet from the second half of the 19th century wrote in his poem, *A Hymn*:

God who created me / Nimble and light of limb, /
In three elements free / To run, to ride, to swim.

On the other hand, one has to *brave the elements* when venturing out into the weather to defy adverse conditions. The elements here are the atmospheric powers; the winds, storms, etc. These are obviously linked to one of the four elements: air.

AIR was held by Anaxagoras (c. 500 –c. 428 BC) to be the primary form of matter. Like fire, it is thought to be lively, active and masculine. Air is closely related symbolically to breath and wind; it was often thought to be the fine material intermediary realm between the earthly and the spiritual. It can also appear as a symbol of the spirit which, although invisible to the eye, will manifest itself in its effects.

People can be *as free as air* or *the wind*, persons or things would sometimes appear *out of thin air* or *vanish into thin air*, where 'thin' emphasises the idea of 'nothing'. You would probably get very angry and *go up in the air* when you get nothing but *hot air*, bombastic empty talk from somebody, but you can always make a situation less tense if you *clear the air*, and then feel so happy again as if you were *walking / treading on thin air*.

Air is closely related to BREATH, which is a symbol for cosmic, animating forces, also occasionally of the spirits present at the beginning of the world. This significance is clearly present when we either revive a person who has stopped breathing temporarily or give new impetus to something like a project or a party and make it more lively: we *breathe (new) life into* them – an obvious allusion to the scene from the Book of Genesis where God awakens with His breath the man He has created.

A refreshing change from what one is used to, something different that makes people feel happier is *a breath of fresh air*. When you are very anxious or worried about the possible outcome of something, you will *hold your breath* or wait *with bated breath*, while a nasty surprise or a sudden fright can cause you to *catch your breath*, just as an overwhelmingly pleasant or wonderful surprise can *take your breath away*. If your interlocutor considers that you should refrain from useless talk, you are advised not to *waste your breath*, or rather, to *save your breath to cool your porridge*.

The movement of the air results in WIND. Although you can feel it, you cannot touch it, and since it will so often change direction abruptly and unpredictably, it has become a symbol of nothingness, fleetingness and instability. Also winds, like angels, are sometimes regarded as messengers of the gods.

Whenever *there's something in the wind*, the signs show that things are about to happen, but *it is an ill wind that blows nobody any good*, since somebody would always profit by any loss or misfortune. You *take the wind out of someone's sails* when you frustrate or embarrass them by unexpectedly anticipating an action or remark; when you cramp somebody's style, put a sudden end to their pride or self-confidence, especially by doing something that places them at a disadvantage. The expression alludes to a ship or boat sailing so close to another on the windward side (sometimes deliberately, e.g. in a race) that the latter is deprived of wind and lacks the power to move. Another idiom of nautical origin describes serious inebriation – *three sheets in/to the wind*. The 'sheet' is the rope attached to the clew of a sail and is used for trimming that sail. If the 'sheet' is quite free, leaving the sail to flap without restraint, it is said to be "in the wind", and 'a sheet in the wind' was originally a colloquial phrase used in the navy for being tipsy. With three sheets in the same sorry state, you must be very drunk indeed.

As the wind gets up, STORMS brew, unavoidably accompanied by CLOUDS. The storm can be a symbol of divine powers or human passions. To confront a crisis, a situation of great disorder or violence, you have to *ride the storm* or *the whirlwind*; when you have an instant rapid success you *take your audience by storm*. Occasionally, there is great anger or violent agitation and excitement about a trivial matter, but that's just *a storm in a teacup* (or *a tempest in a teapot* Am. E.). Whenever a person does something wrong or violent, the results of which are even worse, especially for whoever took the action in the first place, they are said to *sow the wind and reap the whirlwind*. The phrase is originally from the Bible: "For they [Israel] have sown the wind and they shall reap the whirlwind." (Hosea 8:7)

Bad or unpleasant things can *cast a cloud over* something or you yourself can be *under a cloud* when under suspicion or in disrepute, but it is common knowledge that *every cloud has a silver lining*, something good will always come from a situation, however unfortunate, difficult or unpleasant it might be. Starry eyed dreamers and visionaries are said to *be in the clouds* or at least *have their head in the clouds*, but anyone can occasionally be so extremely happy or content that they are *on cloud (number) nine* or *in seventh heaven*. In the ten-part classification of heavens in Dante's Paradise ('Divina Commedia') the ninth was next to the highest (the empyrean) and thus closest to the divine presence. According to the pre-modern cosmography the heavens were thought to be divided into spherical shells, one outside the other and varying in number from seven to eleven. Both Talmudic and Muslim authorities considered the seventh heaven to be the highest, where God existed and a state of eternal bliss was to be enjoyed.

EARTH, passive and dark, usually appears in mythology as a feminine deity. In one type of the "world parents" myths the two are identified as Sky (male) and Earth (female), originally a primeval identity. When this union is split, creation takes place, often depicted as the result of a reproductive act in which the earth is fertilised by the sky. Thus the earth is often compared with the womb, yet since it is also the grave into which all life returns, the ambivalent figure of the Great Mother emerges, who is magnificent and terrible at the same time. Initiation rites and burial rituals often allude to the close connection between these two aspects of the earth.

In contrast to any of the other three elements: air, water or fire, earth is first and foremost solid. This obvious and clearly perceptible aspect is at the root of the expression *down-to-earth*, which is how you would describe something realistic or practical, or a forthright and plain spoken person. When you are forced to abandon fantasy and impractical dreams for reality, you either *come* or are *brought back to earth*, usually *with a bump*. *The four corners of the earth* can be used as a more emphatic variant for 'everywhere', and *the ends of the earth* refer to the remotest parts, regions farthest from civilisation. Fox hunting gave rise to the pair of *go to earth*, that is, into hiding, and *run to earth*, which means to trace something to its source. The sky-earth dichotomy can be glimpsed in the background of *to move heaven and earth*, suggesting you do everything possible in order to achieve a certain goal, or in the description of an extremely pleasant place or a perfect state of affairs: it is *heaven on earth*.

Variants of 'earth' can be 'dust', 'ground' or 'sand', like in different forms of the expression originally used of men killed in battle who fall to the ground with their faces downwards. It has a classical origin in Homer's Iliad: "May his fellow warriors, many a one,/ Fall round him to the earth and *bite the dust*." (Translation by W. C. Bryant, American poet.) Today the meaning has widened to encompass any situation when someone suffers a severe setback or something stops working or being useful.

One way of misleading your competitors or enemies is *to throw dust in their eyes*. The allusion is to 'the swiftest runner in a sandy race, who to make his fellows aloof, casteth dust with his heeles into their envious eyes.' (R. Cotgrave, 1611) Equivalentents can be

found in Latin, Romanian, German, Hungarian and several Slavic languages. Originally it was the enemy's eyes in which you were supposed to throw dust during a battle or a hand-to-hand combat, blinding him and thus rendering him defenceless for enough time to deliver a decisive blow or sword-cut. However, there might have been another observation at the origin of the phrase, since the trick described above is also used by animals: the pursued fox is supposed to kick sand or earth into the eyes of the fox-hound close on its heels, and sometimes fighting dogs or wolves use the same tactics to confuse their rivals.

In contrast to water, which is sometimes attributed with being the origin of the world, FIRE is often thought to come from heaven, and is considered to be holy, purifying and renewing. As a creative or terrible manifestation of divine power or wrath, it can be either the origin of all being, or as a destroying force, a means of perfect cleansing and rebirth on a higher level. Its relation to sun and light is apparent, but it is also connected to lightning and thunder that accompany thunderstorms and rain.

When you meddle with that which is perpetually dangerous or harmful, you are said *to play with fire*, and if you make an already difficult situation worse, you either *add fuel to the fire* or *fan the flames*. Two people may enjoy each other's company, often just after meeting, and they *get on like a house on fire*; similarly, when something causes great interest or gives delight (to a theatre audience, for example), it *sets the house on fire*. On the other hand, when you consider it unlikely that something will prove so wonderful as to cause much excitement and gain a wide reputation, you can predict that *it will never set the Thames on fire*. This phrase has a popular explanation: the word Thames could be a pun on the word 'temse', a corn-sieve; and that the parallel French locution, 'set the Seine on fire', a pun on 'seine', a drag-net; but these solutions are not tenable. However, there is a Latin saw, 'Tiberum accendere nequaquam potest,' which is probably the basis and starting point of other parallel sayings; like the German 'Den Rhein anzünden' as early as 1630.

The idiom chosen for the title of the present paper refers to an ordeal, hardship or test one has to suffer: *to go through fire and water*. The word 'ordeal' comes from O.E. 'ordel', meaning 'judgement'. It takes us back to the ancient Anglo-Saxon and Teutonic practice of referring disputed questions of criminality to supernatural decision, by subjecting the accused to physical trials in the belief that God would defend the right, even by miracle if needful. Hence, figuratively, an experience testing endurance, patience, courage, etc. These methods of trial were popular in many parts of Europe: the ordeal of fire was for persons of high rank, where carrying a red-hot iron or walking barefoot and blindfolded over red-hot plough-shares were the usual forms. If the accused showed no wound after three days they were adjudged innocent. The second option, ordeal of boiling water was usual for common people and involved plunging the hand into hot water either up to the wrist or to the elbow and guilt was presumed if the skin was injured. Thirdly, ordeal by cold water meant that the accused was bound and tossed into water. Floating proved guilt, but those who sank were hauled out. In time, this became a

common test for witchcraft. All ordeals, except that by battle and cold water, were abolished in England in the early 13th century when trial by jury took their place.

LIGHTNING and THUNDER are the prerogatives of the highest god in many mythologies. The speed of the first is referred to in the similes *as quick as lightning* or *like greased lightning*, when you move or do something very fast, and the force of lightning must have suggested the phrase *as if struck by lightning*, which is how you feel when something unexpected has just had such an impact on you that shock and amazement has left you dumbfounded and paralysed.

When you spoil a person's attempt to be impressive or receive congratulations by doing or saying what he had intended to do before him, you *steal their thunder*. The story at the origin of this idiom is that the critic and writer, John Dennis (1657-1734), invented a device for simulating the sound of thunder in the theatre. It was used in 1709 in one of Dennis' plays ('Appius and Virginia', a failure but for the one distinction of the new device). Shortly after his play had finished its brief run, Dennis attended a performance of 'Macbeth' in which the improved thunder effect was used and he is reported to have exclaimed in a fury: "Damn them! They will not let my play run, and yet they steal my thunder."

WATER cannot be held in one place, it is an unformed, undifferentiated mass and can easily turn into a destructive power. The symbolic meanings of water are complex. It is regarded as the 'materia prima' in several creation myths, standing for the abundance of all possibilities. It is associated with dark depth, with the feminine, with fertility and life. It is the symbol of cleansing for the body, the emotions and the spirit alike; also of renewal and eternity, or, as the fountain of youth, of eternal life.

When we want to emphasise the fact that family relationship has a claim which is generally acknowledged, we say that *blood is thicker than water*. (Blood and the colour red are associated with fire.) Originally it referred to a boat or vessel that leaked, today we say it of an argument, idea, theory or plan that is not correct, not tenable, or cannot be brought to reality: *it won't hold water*. Inspired by sailing on the waters of seas and oceans, the antonymic pair *in deep water* and *in smooth water* mean in difficulty or great perplexity, and that all is plain sailing, respectively. You are *in hot water* when you have got into trouble, and feel awkward and distressed *like a fish out of water* in an unfamiliar setting. Money problems mean you are *in dead low water* and if you have to struggle to avoid insolvency, you can barely *keep your head above the water* like a drowning man. The statement that *smooth or still waters run deep* is usually given as a warning: either that deep thinkers are persons of few words although they have a lot of knowledge, or that whoever is quiet and says little often hides deep feelings, or, worst of all, that silent conspirators are the most dangerous. In Shakespeare's King Henry VI, Pt. II, at the beginning of act iii, the Duke of Suffolk says: "Smooth runs the water where the brook is deep,/ And in his simple show he harbours treason./ The fox barks not when he would steal the lamb:/ No, no, my sovereign; Gloster is a man/ unsounded yet, and full of deep deceit."

The four elements started shaping our thoughts about the microcosm of man and of the macrocosm of the world a very long time ago: *a lot of water has flowed/ gone under the bridge*, you might say. Still, it is always interesting to trace how beliefs and ways of thinking have left their mark on the way we speak, and you can try it in any language: *come on in, the water's fine*.

Bibliography:

Becker, Udo 2005, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, London: Continuum International Publishing Group

Flavell, Linda and Roger 2002, *Dictionary of Idioms and their Origins*, London: Kyle Cathie Ltd.

Manser, Martin 1990, *Dictionary of Word and Phrase Origins*, London: Sphere Books Ltd.

Seidl, Jennifer and W. McMordie 1988, *English Idioms*, Oxford: Oxford University Press

The COBUILD Dictionary of Idioms 1995, London: Harper Collins Publishers

The Longman Dictionary of English Idioms 1979, Longman Group UK Limited

The Oxford Dictionary of Idioms 1999, New York: Oxford University Press Inc.

The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable 1993, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

<http://www.friesian.com/elements.htm>

<http://en.wikipedia.org>

Recenzii

Constantin Hârlav, *Despre Caragiale. Încercări de precizie... istorico-literară*, Editura Karta-Graphic, Ploiești, 2010

Exegezele de clasici nu-s, cu siguranță, treabă ușoară. Cel puțin așa s-ar putea crede dacă luăm seama la masa exegetică, adesea sufocantă, care apasă pe creația lor. Dar scrisul despre Caragiale, spre deosebire de orice alt clasic, e de două ori mai greu. Mai întâi, firește, din pricina Bibliografie:i în continuă expansiune, a cărei conspectare nu-i de colea. Desigur, un om harnic poate trece, chiar dacă nu fără trudă, peste acest complex bibliografic, peste acest complex, să-i zicem, cantitativ. Iar românii, orice s-ar spune și orice s-ar zice, e oameni harnici la scris, cu deosebire la scrisul despre Caragiale. Dovadă stau nu numai multele studii și articole, contribuții și expertize, ci și sutele (nu cred să fie exagerare) de lucrări de licență livrate anual pe subiect Caragiale. Devine, așadar, fie că românii nu se descurajează la documentare cât de grea, fie că au o atracție aparte și fatală pentru interpretările pe Caragiale; fie, desigur, și una și alta. Destul că sînt destui oameni care nu se lasă descumpăniți de complexul de cantitate.

Numai că, în cazul deosebit al lui Caragiale, mai vine un complex, unul, să zicem, calitativ. Mircea Iorgulescu (care a dat o fascinantă carte despre Caragiale) l-a exprimat cel mai franc: nu poți scrie despre un autor a cărui inteligență te copleșește. Iar la Caragiale e caz patent de strivire. În general e bine ca un critic/exeget să fie mai

inteligent decît autorul (nu pentru că ar și fi, ci pentru că autorul integrează inteligența în ceva mai complex); sau măcar să aibă sentimentul unei egalități de inteligență; asta, măcar pentru a asigura confortul de judecată, dacă nu și îndreptățirea ei. Căci dacă un autor e permanent și clipă de clipă mai inteligent decît exegetul, lucrul devine stresant și grav complexant. Supra-inteligența autorului devine o teroare pentru comentator. Cazul nu se poate rezolva, firește, decît individual. Nu există o instanță care să măsoare compatibilitatea de inteligență dintre Caragiale și exegeții săi (chiar dacă acum există măsurători pentru inteligență), așa încît nu putem merge decît pe încredere: cumva-cumva exegeții și-au rezolvat ei acest complex și eventuala inferioritate nu-i mai stînjenește. Nu e, totuși, un postulat că I.L. Caragiale ar fi mai inteligent decît orice posibil comentator. Sau, dacă totuși e, sînt, iată!, soluții de a fi depășit, măcar prin lateral.

Cam prin lateral îl depășește (dacă și-a pus problema) și Constantin Hârlav, în *Despre Caragiale. Încercări de precizie... istorico-literară* (Editura Karta-Graphic, Ploiești, 2010). Numai că Hârlav avea și temeiuri pentru așa depășire. În primul rînd, patima de Caragiale ține la el din tinerețe și, în al doilea, necum să treacă, ea a sporit cu vremea, făcînd din Hârlav un cercetător consacrat lui Caragiale și unul din editorii săi de încredere. Hârlav nu numai că a lucrat, cu Stancu Ilin și Nicolae Bârna, la ultima ediție de *Opere*, dar a și editat, singur, cîteva lucruri caragialiene, valorificîndu-și

munca de filolog. Cartea sa e, deci, în bună parte, rodul acestor cercetări de editor și al descoperirilor făcute în cauză; ea e brodată, prin urmare, pe fapte pozitive și pozitiviste. Dar nu e, firește, doar atât. Chiar dacă nu e dezvoltată, ci, din contră, contrasă, ea are conduita unei monografii (a unei schițe de pregătire, ce-i drept, mai degrabă). Desfășurătorul ei merge de la primele încercări pînă la capătul operei – ba chiar dincolo de el, la corespondență. De cuprins, cuprinde, așadar, tot ce-i trebuia unei monografii. Documentat pînă la saturație în „caragialelogie”, Hârlav evită să se angajeze în lucruri deja spuse – și răspuse – și caută, dimpotrivă, mici fisuri pe unde să se strecoare, fie ca exeget, fie ca istoric literar pozitiv. De aici aerul că, dincolo de contribuțiile de editor, el se ocupă de nuanțe pierdute, de *sfumature* delicate. E un scrupul de onestitate, dincolo de un exercițiu de finețe. Sînt, acestea, calități pe care le-a expus încă de pe vremea cînd se exersa în cronica literară. I le remarcă drept primele vizibile Nicolae Oprea, în portretul din *Literatura „Echinoxului”*, I (Editura Dacia, Cluj, 2003): „Finețea analitică se subordonează, în cazul său, unui comentariu echilibrat și clar în expresie”. Nu erau, desigur, să se piardă cu vremea. Din contră.

Cum zice Nicolae Mecu în savuroasa lui prefață contaminată de caragialisme, Hârlav „deține mirosul zonelor neexplorate sau nu îndeajuns cercetate” și „mai întîi măsoară bine pînă unde au ajuns aceia – adică predecesorii, n.n. -, pentru ca inițiativa lui să înceapă de acolo mai departe” (p. 6). (Nu e, deci, chiar chestie de *miros*, de instinct, ci de premeditare a scrupulozității, de discernămînt istorico - exegetic).

Măsurătoarea îl și inhibă, dar îl și stimulează pe Hârlav. Ea nu-i lasă prea mult spațiu (fie din cauza predecesorilor, fie din a lui), dar îl și ambiționează să găsească o cărare nebătută. Astfel de cărări – alteori doar cărării -, în materie de exegeză caragialeană, sînt greu de găsit, iar faptul că, totuși, Hârlav găsește cîteva, devine de la sine un merit. Nu știu însă dacă unele dintre ele nu erau previzibile. Oare nu era de așteptat, bunăoară, ca primele exerciții ale lui Caragiale „să conțină”, „în embrion, date probante în privința chipului în care se individualizează progresiv scrisul caragialean”?! (p. 24). Surpriză ar fi fost doar în cazul în care Caragiale ar fi început ne-caragialean. Altminteri, în astfel de propoziții care puteau fi date ca adevărate dinainte, meritul se reduce la aducerea probelor concrete; e ceea ce, firește, Hârlav și face. Nu fără excese de merit trecute în contul tînărului sarcast (n-aș zice că înțepăturile lui la adresa lui Macedonski chiar debordează în „subtilitatea, ingeniozitatea, ambiguitatea explicațiunii” – p. 35 -; au, desigur, vervă, dar destul de *basse*; nu face nici măcar pentru un viitor Caragiale). Cu atenție focalizată urmărește Hârlav „strategia și tactica (literare) adoptate de tînărul Caragiale pînă la data recunoașterii sale” (p. 38). Dacă *strategia* și *tactica* duc la rezultat, ele sînt, desigur, bune, eficiente. Nu e neapărată nevoie să fie și elegante; iar aici nu cred că se pune cazul: în mare, *strategia* lui Caragiale a mizat pe „scandal” iar *tactica* - pe agresarea unor anti-junimiști. Îi putem însă, alături de Hârlav, „recunoaște scriitorului” „cel puțin idealitatea cu care privea și își privea acreditarea în *republica*

literelor” (pp. 40-41). De ce nu? E un bovarism comun la toți tinerii scriitori.

Exercițiile de la „Ghimpele” și „Claponul” vin, la urmă, considerate la locul lor: „Ele au și valoarea așa-zicînd de pregătire, didactică, dar și o valoare în sine” (p. 56). Cu „valoarea în sine” e însă o problemă vag delicată, întrucît ea s-ar fi văzut numai dacă, Doamne fereștel, Caragiale ar fi rămas doar cu aceste texte. L-aș fi văzut eu atunci pe Hârlav dovedindu-le „valoarea în sine”. (Ca să fiu mai clar chiar decît se cuvine: valoarea lor vine din urmă). De altfel, ca orice bun monograf, și Hârlav ia partea subiectului investigat (deși la Caragiale nu mai era cazul) și nu scapă nici un prilej de exaltare, căzînd uneori la extremitate. E destul de dificil de admis că pe Caragiale l-ar specifica „o incomodă consecvență atitudinală” (fie ea și doar a operei) și chiar greu de primit că „radiografia comică a societății contemporane /.../ reprezintă sistematica desfășurare a unei filosofii întemeiate pe valoarea adevărului” (p. 60). Caragiale nu se complexa în fața filosofilor și nu văd de ce ar face-o, în numele lui, exegeții săi. Cum societatea românească a „încremenit în proiectul” lui Caragiale, desigur că de „valori de adevăr” e vorba în opera sa; dar nu pe calea unei „sistematici desfășurări” etc. de filosofie.

Cînd demarează spre interpretări, Hârlav are aplomb (și devine de regretat că acribia lui documentară l-a inhibat mai mult decît l-a încurajat), chiar dacă se întâlnește în concluzii cu alți exegeți. Descifrarea „secretului” personajelor lui Caragiale e un astfel de moment de inspirație interpretativă: „Fiecare erou e, în felul său, un fantast, un fascinat, un convertit la un

mit propriu, e înălțat pe cataligele unei imagini sacralizate despre sine” (p. 76). Cum Hârlav a întârziat cît a putut cu apariția acestor comentarii, unele din intuițiile sale s-au dezvoltat în alte exegeze (cum ar putea fi, de pildă, cea despre „elanul discursiv” al personajelor, care ar fi chiar „semnul elanului lor vital”, p. 81, idee comună cu cea din eseu lui Mircea Iorgulescu; poate că „nota din 2010” - p. 87 - n-ar fi trebuit să treacă sub tăcere cartea lui Iorgulescu, ajunsă pe la a treia ediție). Trecînd de la exercițiile de junețe la teatru și de la acesta la proză, Hârlav schițează traseul unei monografii pe care nu îndrăznește s-o facă. Precum era și de așteptat de la un editor scrupulos, corespondența vine propusă ca parte a operei: „corpusul epistolar aparține de drept Operei” (p. 102). În principiu, asta depinde de conceptul de operă profesat de exeget (chiar dacă la Caragiale mai toate scrisorile sînt jocuri literare), dar fiind vorba de un editor nici nu mai ridicăm vreo pretenție; de regulă ultimul volum de *opere* cuprinde corespondența; prin urmare, așa e, corepondența aparține, măcar de fapt, operei.

AI. CISTELECAN

Monica Lovinescu, *Jurnal esențial*, Editura Humanitas, București, 2011

Jurnal esențial (Editura Humanitas, 2011) restituie, într-o configurație exemplară, impecabil cristalizată în fragmentarismul alcătuirii sale, fizionomia uneia dintre vocile de cea mai clară

distincție ale exilului românesc: Monica Lovinescu. Volumul, îngrijit de Cristina Cioabă și prefațat de Ioana Pârvulescu, reunește o selecție, realizată cu rigoare și discernământ, din cele șase jurnale ale Monicai Lovinescu apărute anterior. Însemnările, dateate 1981-2000 (fără anul 1989) fixează itinerariul unui destin dăruit neuitării și binelui, jalonând totodată etape importante ale unei istorii demonizate. Ioana Pârvulescu subliniază, cu limpezime, în însemnările preliminare intitulate *Monica Lovinescu*, rolul și rostul unui astfel de jurnal esențializat, în care trăirile sunt decantate, notațiile sublimite într-o expresie adesea minimală, albă, deliberat neutră („Se întâmplă uneori să nu recitești o operă clasică decât atunci când apare într-o nouă traducere și să constăți, din nou, cât de importantă e cartea pe care o uitaseși în raft, și ce bucurie este s-o reiei. Această «nouă traducere» este, în cazul de față, concentrarea celor șase jurnale ale Monicai Lovinescu într-unul singur. Impresia la a doua lectură este chiar mai puternică decât la prima, pentru că aceea era ruptă, separată, de la un volum la altul, de intervale lungi de timp, pe când aceasta este adunată și ferită de redundanțe. Monica Lovinescu a fost dintre oamenii privilegiați care au putut ajuta și ale căror cuvinte se transformă în fapte. A salvat vieți, și prea puțini mai par să-și amintească de asta. A ocrotit, a vegheat, a ridicat zid de cuvinte în jurul celor care protestau, a căutat căile cele mai eficiente de luptă dreaptă. Dacă n-aș ști că se temea de vorbe mari, aș spune că a fost, în felul ei, o eroină, a ținut piept, alături de Virgil Ierunca și de alți doi-trei, unui întreg sistem represiv, așa cum, pe vremuri, câțiva oameni apărau o cetate

împotriva unei întregi armate, creând impresia că sunt și ei o armată)”.

E drept, *Jurnalul esențial* apare într-o epocă în care miza est-eticii pe care a promovat-o Monica Lovinescu pare să fi căzut, din diverse motive, în desuetudine. *Cuvântul-ul înainte* subliniază rosturile și însemnătatea nevoii de obiectivare, imperativele detașării de tribulațiile eului („Chiar dacă jurnalul meu [...] are și alunecări personalizate, «pactul autobiografic» se anulează de la sine din moment ce paginile de față sunt scrise *despre și pentru alții*”). Însemnările diaristice fixează, în laconismul lor, fapte, gesturi, cuvinte, memorabile sau anodine, reliefând, înainte de toate, o *prezență* de inconfundabilă turnură etică, un om, cum scrie Ioana Pârvulescu, „fără ascunzișuri, frumos și curat”, care și-a asumat „vocația și, mai ales, vitejia, lucidității și a adevărului?”. Din notațiile sumare și limpezi ale jurnalului se desprinde grija față de ceilalți, simțul responsabilității pentru cei care se aflau în preajma suferinței, precum și vocația solidarității, mărturisită, de altfel, într-o însemnare („În afară de întâlnirea cu V., sensul existenței mele acesta a fost: înfruntarea cu un sistem totalitar, un microfon, solidaritatea cu purtătorii de cultură ce se cereau salvați, încăierarea cotidiană cu călăii ascunși în cutele utopiei”).

O galerie amplă de portrete, cu desenul riguros conturat, se perindă în paginile *Jurnalului esențial*, oameni de toate soiurile, indivizi amestecați, unii de rară calitate și distincție, alții de extracție morală joasă, scrutați deopotrivă cu luciditate și rigoare a observației. Nu lipsesc din jurnal nici accentele de dezamăgire în fața unor

comportamente neașteptate, a unor meandre atitudinale sau a unor conduite surprinzătoare („A trebuit să ajung până la acești ani tardivi – în secol și pentru mine – ca să-mi dau seama că nici în prietenii cu scriitorii ne-amatori n-am căzut mai bine; de când ne-am despărțit de un Țepeneag sau un Goma mă tot întreb cum de-am putut avea cu ei relații atât de intens amicale? Ca tata cu Camil, Ion Barbu și – redescopăr cu uimire – chiar Pompiliu Constantinescu, la început”).

Accentele etice pe care jurnalul le plasează asupra caracterelor și comportamentelor sunt nete și lipsite de echivoc. Ambiguitatea, jocul imprezibil al nuanțelor, grația iresponsabilă a semitonurilor sunt, așadar, excluse din notațiile Monicăi Lovinescu. Soljenițin, de pildă, e examinat din unghiul unei admirații totale: „Soljenițin la Televiziune. Pivotal s-a dus la el și l-a filmat în Vermont. Soljenițin a întinerit. Toata lumina lui Dumnezeu și a spoturilor e asupra lui: e magnific de certitudine, măsură, rigoare, concretețe. A scos un pamflet împotriva «pluraliștilor» (termenul nu mi se pare prea fericit). Dar mâinile lui sunt nevocative, albe și întemeiate. Mă întreb dacă mai există vreo alta prezență în secol care să ne emoționeze atât, pe V. și pe mine”. În același timp, diarista înregistrează, în registru interogativ-ironic, demisiile sau abandonurile morale ale unora sau altora, abandonuri notate cu promptitudine și luciditate sceptică, dar și cu amărăciune. Constantin Noica e perceput, de exemplu, prin grila est-eticii, remarcându-se atât anvergura staturii sale filosofice, cât și neajunsurile unei conduite sofiste: „Orice ar fi spus și făcut sofistul din el (și în ultima vreme era pe o pantă

alunecoasă), pierderea e imensă; cum să crezi că în penuria spirituală de azi s-ar mai putea ivi un personaj de dimensiunile lui? Ar trebui să-mi amintesc emoția mea când l-am întâlnit prima oară. Dar încă de atunci ne-a și decepționat (să-l lăsăm pe Eliade să vină în țară, să nu repetăm greșeala intelectualilor care n-au colaborat în epoca fanariota etc. etc.). Ce blestem ca singurul nostru mare filosof să fi fost și... un sofist”. La fel, Nichita Stănescu („Nichita a fost probabil cea mai neașteptată și mare degradare din literatura ivită prin 1960. Alcoolul și turcirea”), Nicolae Breban („vorbește clar de paranoia lui, dar e simplu și nu lipsit de patetism”), Mircea Dinescu (care „riscă să devină un fel de Păunescu, mai palid doar în măsura în care și momentul istoric e mai îngăduitor cu oamenii”), sau Marin Preda (surprins într-o portretizare acidă: „Niciodată nu l-am simțit pe Marin Preda». Nu mi se părea deloc țăran, ci mai curând tipul de periferie ajuns prea devreme în centru. Mahalagiu sau mitocan, dar fără vervă, nici pitoresc. Deși felul cum stătea la masă era epocal. Numai doi oameni mi-a fost dat să văd mâncând astfel – hulpav și indecent – Șeicaru și cu el”).

Traseul sinuos, „dilematic”, al lui Andrei Pleșu, e și el radiografiat, cu impecabil simț al nuanței sufletești, diarista sesizând o anume duplicitate discursivă a filosofului („la Ministerul Culturii, alt om: gata să critice ca Paleologu, public, Frontul. Și din nou «de-dramatizând» – de fapt minimalizând tactica neocomunistă a Frontului – la dejunul de la Capșa, cu Hăulică. Și, în sfârșit, la cină la el și Catrinel acasă, înfruntându-se de data asta serios –

până la limita rupturii cu Liiceanu – pe aceeași temă”).

Jurnalul Monicăi Lovinescu are, cum sublinia, într-un comentariu, Gheorghe Grigurcu, „meritul de-a ridica draperiile uitării, compromisului, complicității de pe chipurile unui număr de contemporani ai noștri. Îi putem privi în continuare prin ochii celebrei diariste, convinși fiind, în marea majoritate a cazurilor, că nu ne înșelăm”.

E vorba, mai ales, de un text ce documentează, prin resursele unei obiectivări programatice, asupra unui destin sfâșiat între revoltă și dor, între rechizitoriul neconcesiv și alean. Și asta cu atât mai mult cu cât eul subiectiv e permanent exilat din cutele textului, chiar dacă se întrezăresc aici dramele și neliniștile celei care re trăiește, iar și iar, moartea mamei în temnițele comuniste, cu un sentiment copleșitor de culpă, de remușcare, de neputință. Imre Toth definea cu acuratețe destinul exemplar al Monicăi Lovinescu și al lui Virgil Ierunca, observând că ei nu sunt nimic altceva decât „doi oameni restabilind «binele» împotriva unui întreg stat organizând răul”. În acest sens, *Jurnalul esențial* este o mărturie netrucată, de o liminară sinceritate, a acestei restabiliri treptate, cotidiene, neconcesive, radicale, a binelui, în fața unei Istории aliene și dogmatice care îl desființează.

Iulian BOLDEA

Nicolae Balotă, Calea, Adevărul și Viața. Meditații religioase, Editura Dacia, 1999

„Aici, pe pragul meditațiilor și însemnărilor mele religioase, recunosc cu umilință că nu pot oferi nimic altceva, prin cuvintele mele, decât ceea ce mi s-a dat”, notează Nicolae Balotă în cuvântul înainte la *Calea, Adevărul și Viața. Meditații religioase* (Ed. Dacia, 1999). Scrupulozitate ori discreție a mărturisirii? Mai degrabă, recunoașterea darului care îl pune pe cel dăruit în situația de a putea depune mărturie. Mărturisirea e astfel mai mult decât acceptarea ca atare a darului; făcând cu puțință cuvântul, ea oferă propria sa donație de sine, arată înspre locul unei revelații.

Nu există însă revelație fără mister, la fel cum arătarea e intim legată de ascundere. Un prim dar îl constituie revelarea tainelor, posibilitatea ca ceea ce e ascuns să iasă la lumină, „căci nu e nimic ascuns ca să nu se dea pe față, nici n-a fost ceva tănuit, decât ca să vină la arătare” (*Marcu* 4, 22). Venirea la arătare este ieșirea din ascundere a unui adevăr care se dăruiește. Este însă „inaccesibil omului natural, omului lăsat în voia lui, a naturii sale”, adică celui care nu se deschide darului supranatural, nu crede în dăruire și nu-l iubește pe dăruitor. Întrucât, spune N. Balotă, există „o conjuncție, o legătură esențială între ceea ce numim *revelația divină și iubirea lui Dumnezeu* pentru noi, creaturile sale”, doar iubirea pe care omul o întoarce lui Dumnezeu este în stare să desfacă revelator taina și să înțeleagă Cuvântul divin. Cuvântarea mărturisitoare este, prin urmare, ascultare și urmare a Logosului

transcendent și imanent totodată, căci e în lume, dar nu din lume. Pentru a nu rămâne natură pură, închisă în propria sa suficiență, natura umană trebuie să-și recunoască situarea logocentrică supranaturală, ceea ce revine la asumarea în sine a vocației sale teocentrice. De aceea, „istoria omului – a individului uman ca și a întregii umanități – se proiectează în jurul Cuvântului divin. Destinul nostru, ca persoane individuale, (...) sensul pe care-l ia existența umană în lume depinde de poziția omului față de Cuvântul lui Dumnezeu”. Cuvânt care cere să fie „primit” (*Marcu* 4, 20), „înțeles” (*Matei* 13, 23), „păstrat” (*Luca* 8, 15). Doar în acest receptacol predispus să-l adăpostească în sine, Cuvântul rodește cu adevărat; infinitul lui nu poate pătrunde decât în golul pe care-l umple, în însăși golirea tuturor celor finite și trecătoare. Revelarea sa presupune renunțarea la ceea ce suntem, lepădarea de lumea în care suntem ca și cum n-am fi, „pentru a ne pune în situația de primitor”. Nu dăm nimic de la noi, ci facem loc darului care ne locuiește, primim ceea ce ne e dat. „Acest abis infinit – spune Pascal – nu poate fi umplut decât de un obiect infinit și imuabil, adică de însuși Dumnezeu. Doar el este adevăratul său bine” (*Pensées*, fr. 138, ed. Michel Le Guern, Gallimard, 1988). Nu este încă un act de credință, ci actul prin care ceea ce se revelează se dă drept dar infinit.

Dar ce trebuie primit, căci el nu doar luminează ci arată lumina, se arată ca lumină. Odată cu aceasta, primim și al doilea dar, căci ceea ce ne este dăruit în revelație este crezut în lumina primirii. Dacă „credința este un dar”, e pentru că „ea pornește din dărnicia infinită a iubirii

divine”. Ne încredințăm darului, lăsându-ne dăruiti, însă el nu lucrează decât în propria noastră dărnicie, la fel cum – departe de a fi simplă crezare zidită pe dovezi – credința primește fără să vadă ce. „Închizând ochii spre temeiurile vizibile, lumești, îi deschizi spre cele nevăzute”. Credința, ca și speranța, este oarbă, căci tocmai întrucât nu vede poate să creadă: „credința este încredințarea celor nădăjduite, dovedirea lucrurilor celor nevăzute” (*Evr.* 11, 1). Dovedirea nevăzutului nu e însă de natura argumentului onto-logic, ci vădirea a ceea ce se dă în lumina credinței care vede nevăzând, așa cum Ioan „a văzut și a crezut” (*Ioan* 20, 8), aplecându-și privirea în golul mormântului. Credința nu vede deja-văzutul lumii, ci ne(mai)văzutul ei neprevăzut. Nevederea este poate cel mai ales drum către credință, căci ea deschide în ochi un alt văz, față de care vederea anterioară nu e decât orbire. „Fericiți cei ce n-au văzut și au crezut” (*Ioan* 20, 29), deoarece în a nu vedea invizibilul se învâluie în ascunderea de sine, dezvăluindu-se însă în ne(mai)văzutul credinței. Ochii nu trebuie să vadă pentru a crede, căci credința deschide alți ochi: „Dacă vei crede, vei vedea slava lui Dumnezeu” (*Ioan* 11, 40). Credința creează în vizibil, sau mai degrabă întipărește invizibilul în ceara vizibilului. Ceea ce dispare din vedere se pune într-o nouă vedere, apare precum o lumină la care toate cele nevăzute vin să se arate; credința „cheamă la ființă cele ce încă nu sunt” (*Rom.* 4, 17). La fel, speranța: „nădejdea care se vede nu mai e nădejde. Cum ar nădăjdui cineva ceea ce vede?” (*Rom.* 8, 24). Într-un comentariu la acest pasaj, Luther afirmă că speranța „nu știe ce speră, cu toate că știe ce nu speră. Sufletul

se transformă deci în speranță și, totodată, în ceea ce este sperat, căci el locuiește în ceea ce nu vede, adică în speranță” (*Schol.* 202, 4ss). Nu știe ce speră căci speranța care vede nu mai e speranță; știe ce nu speră fiindcă în ceea ce vede nu mai poate spera. Speranța e oarbă; privirea ei nu poate vedea decât propria-i credință în bezna celor ce vor veni la ființă, atunci când toate vor fi răsturnate și înoite. Necrezându-și ochilor, ea vede ceea ce nici un ochi lumesc n-ar crede.

Prin urmare, așa cum subliniază N. Balotă, „credință în ceea ce e invizibil ochilor omenești, nădejde în ceea ce este omenește irealizabil”. Omenește irealizabil e, înainte de toate, faptul de a dăruia ceea ce nu ai de la tine; mistic realizabil însă în afirmarea încrezătoare a priorității dăruitorului în raport cu darul promis. Încercarea credinței în asta constă: a crede cu dărnicie în lucrarea darului, chiar dacă acesta nu e (încă) văzut, a-l primi înainte de a-l avea, a te lăsa dăruit de invizibilul promisiunii înseși, ca deschidere primitoare a harului dăruitor. Este, în același timp, o încercare a libertății: „Credința este poate cea mai temerară aventură spirituală a omului. Întreaga libertate este în joc. Căci numai o faptură liberă este în stare de credință”. Ceea ce înseamnă că, laolaltă cu credința, ni se dăruiește libertatea, libertatea de a crede în Cel care crede în noi, dăruindu-se nouă. Doar un raport întemeiat pe libertate poate realiza întâlnirea omului cu Dumnezeu și, ca în orice întâlnire, situația comună a cuiva care întrebă și a cuiva care răspunde, ambii fiind întrebători și răspunzători în cuprinsul primitor al darului. Dacă credința presupune „o dăruire încrezătoare a

omului”, „o adeziune iubitoare” și, în ultimă instanță, o închinare slujitoare, este pentru că ea răspunde unui „Dumnezeu credincios” care cheamă iubirea (*cf. Deuteronomul* 6, 5; 7, 9). Or miezul aventurii umane constă în ceea ce ad-vine revelator, ca *adventurus* în care libertatea e o măsură a fidelității. Fidelitatea față de Dumnezeu nu e de natura unei relații cu altul prezent, ci cu o Prezență transcendentă lucrătoare în însăși chemarea pe care o face cu putință. Invocarea lui Dumnezeu nu ar fi posibilă fără ca Dumnezeu însuși să deschidă în noi un orizont care cheamă, care cere și așteaptă chemarea. Căci în rugăciunea credinței nu cerem darul, oricum dăruit în mod gratuit de harul preeminent, ci îl cerem pe Cel care ne(-o) cere. Fidelitatea este *creatoare* (în sensul conferit de Gabriel Marcel) în măsura în care suntem destinați prezenței harice. Creativitatea fidelității este astfel o în-credințare ontologică, *închinarea* în fața unei realități al cărei adevăr supra-personal se arată ca persoană invocată. În acest sens, a fi credincios sau fidel înseamnă a te promite unei promisiuni și a mărturisi libertatea acestei dăruiri hărăzite.

Cum am putea-o face dacă nu prin asumarea sensului adânc al unui act de convertire, de răsucire și de întoarcere (pe dos) spre ceea ce ne reaşază în lumina rostului nostru supralumesc ? Căci, spune N. Balotă, „credința presupune o *convertire*, o întoarcere a omului spre Dumnezeu (...), o răsucire a întregii făpturi umane dinspre cele ale lumii acesteia spre cele ce depășesc infinit orizontul lumii”. Le depășesc întrucât, în chiar negativitatea finitudinii mundane, introduc în-finitul unui absolut absolvitor. Nu e însă doar răsucirea în sens platonician, ci o *înclinare* a inimii, o

închinare a ei în fața unei mărturii de netăgăduit, așa cum citim în Ps. 118, 36: „Pleacă inima mea la mărturiile Tale”. Comentând acest loc, Pascal afirmă: „Nu vom crede niciodată, printr-o credință folositoare și încrezătoare, dacă Dumnezeu nu ne va înclina inima, și vom crede de îndată ce ne-o va fi înclinat” (fr. 360, ed. cit.). E un alt fel de a spune că Dumnezeu este centrul ființei umane, ființă teocentrică a cărei inimă înclinată, aplecată în iubire și credință, este chiar miezul *crucial* în care se întâlnesc orizontala orizontului revelat și verticala pe care pământul urcă și cerul coboară. În plus, este o mișcare de reculegere și concentrare, spre infinit și spre centru, acolo unde întâlnirea rugătoare are loc, adică în inima dis-localată, mișcată, crucificată, „la încrucișarea dintre trupul și sufletul omului”. Însă convertirea, se cuvine adăugat, „trebuie să fie neconținută, de fiecare clipă, căci o gravitație naturală ne răsuște iarăși și iarăși spre cele ale lumii acesteia”. Nu ajungem pe această cale la odihnă, ci înaintăm continuu pentru a ne reînnoi viața, într-un pelerinaj neobosit, dramatic adesea, pentru a merge cât mai departe cu puțință pe muchia care desparte, după Simone Weil, greutatea și harul.

„Copac în rugăciune, între pământ și cer, sau îndoit peste grotă corpului ca peste o naștere de taină a Divinului, credinciosul caută să se despoaie de sine și să se îmbrace în Christos”. Despuiera de cele ce se dau vederii lumești și îmbrăcarea în lumina în care apariția invizibilului deschide o nouă vedere sunt cele două momente conjugate într-o „altă înțelegere, de taină, înțelegere nu de amurg, ci de zori”. Fapt ce implică mai întâi orbirea și apoi vederea (ca în episodul pelerinilor în

drum spre Emaus), jertfa pătimitoare care face cu puțință plenitudinea renașterii, distanța și apropierea. Doar astfel suferința dobândește un sens, căci darul e mai întâi încercat în stranietatea și în alteritatea sa, pentru a fi pe urmă primit și asumat în chiar concretul îndurării sale expiatoare. Aici, cele două daruri nu sunt decât una și aceeași creștere de orizont: credința în darul dăruit îl revelează pe cel dăruitor. Printr-o adevărată *imitatio Christi* – potrivit exemplului dat de sfinți, acești „oameni-punte”, mijlocitori între uman și divin – , omul trebuie să urmeze în spirit și în literă calea hristică: înainte ca darul să-i fi fost acordat, el aderă la Cel ce dăruiește și se dăruiește în darurile sale. Cu alte cuvinte, „numai trecând *dincolo*, prin credință, vom descoperi sensul adevărat și vom dobândi libertatea deplină”, revelarea Celui care ne găsește înainte de a-l fi căutat.

Dorin ȘTEFĂNESCU

Mircea Popa, *De la Est spre Vest. Priveliști literare europene*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010

Specia istoricului literar, atras de savoarea documentului și fascinat de exigențele exactității, maniac, în sens pozitiv, al bibliografiilor și al factologiei pare să fi intrat într-un vizibil declin. Sunt tot mai puțini cercetătorii care probează, prin studii și cărți publicate, calitățile unui istoric literar autentic: rigoarea, voința exactității, tensiunea circumscrierii detaliului, obiectivarea ca metodă de lucru și resursă interpretativă, deschiderea spre unele intenții metodologice moderne

(istoria mentalităților, comparatismul). Mircea Popa este unul dintre acești puțini cercetători interesați de valorile trecutului, care, prin studii sistematice, caută să recupereze informații, detalii, aspecte ascunse în filele unor publicații mai mult sau mai puțin obscure. Nu de puține ori, istoricul literar luminează un aspect necunoscut al unei opere, reface un profil artistic din câteva trăsături biografice inedite, sugerează analogii și corespondențe de incontestabilă pregnanță documentară.

Mircea Popa a consacrat cărți pregnant articulate unor nume sonore ale literaturii române (*Ilarie Chendi*, 1973; *Ioan Molnar Piuaru*, 1976; *Octavian Goga între colectivitate și solitudine*, 1981; *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, 1982; *Timotei Cipariu - ipostazele enciclopedistului*, 1994; *Mihai Eminescu – contextul receptării*, 1999; *Lucian Blaga și contemporanii săi*, 2007). De asemenea, a dedicat cărți riguros documentate istoriei presei, iluminismului, creației scriitorilor români din exil sau, pur și simplu, unei tematici diverse (*Spații literare*, 1974; *Tectonica genurilor literare*, 1980; *Estuar*, 1995; *Convergențe europene*, 1995; *Aspecte și interferențe iluministe*, 1997; *Reîntoarcerea la Ithaca*, 1999; *Presa și ideea națională*, 2000; *Alba Iulia – răscruce de veghe*, 2000; *Homo militans*, 2000; *Figuri universitare clujene*, 2002; *Insertii. Contribuții și precizări documentare*, 2003; *Penumbre*, 2004; *De la iluminism la pașoptism*, 2004; *Continuități*, 2011), realizând și ediții din opera lui Grigore Cugler sau Vintilă Horia. Nu mai puțin elocvente sunt cărțile referitoare la confluențele româno-maghiare (*Apropieri literare și culturale româno-maghiare*, 1999; *Andrei Veress - un bibliograf maghiar, prieten al românilor*, 2006) sau cartea despre cultura

franceză și relațiilor literare româno-franceze (*Sub semnul Franței*, 2006).

Recenta carte a lui Mircea Popa, *De la Est spre Vest. Priveliști literare europene* (Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2010) se înscrie într-o astfel de perspectivă istorico-literară ce își propune să restituie memoriei cititorilor de azi aspecte și laturi importante ale fenomenului confluențelor, ale contagiunilor și corespondențelor între literatura română și literatura universală. Miza cărții este, cum precizează, de altfel, autorul, „*comparatismul*” literar, punerea în evidență a unor *relații, similitudini și reciprocități literare și culturale*”. E limpede că atuul cărții lui Mircea Popa provine din apelul la sursa primă, la documentul de arhivă sau la articolul de gazetă, surse dintre cele mai credibile, capabile să scoată în relief „cazuri” ale literaturii române, să lumineze din unghiuri noi un anumit aspect al operei literare, să redea în mod optim amprenta particulară a unui context literar.

Mircea Popa își definește, în fond, foarte sugestiv propriul demers din această carte în cele câteva rânduri de pe copertă: „Decupând din mulțimea de raporturi reciproce câteva «popasuri» semnificative și câteva «priveliști» privind realități naționale și europene, călătoria imagologică din Turcia și Grecia, până în Italia, Spania, Franța sau Belgia dă senzația călătorului literar care parcurge acest traseu că se află plasat într-o zonă de marcată vivacitate și perenitate a spiritului românesc în context european”. Transgresarea, prin intermediul demersului comparatist și istorico-literar, a limitelor dintre literaturi, conduce la elaborarea unei viziuni unitare asupra circulației unor mituri, motive și modalități estetice, în ciuda diversității temelor

abordate, pe care chiar titlurile cărții le sugerează (*Pădurea spânzuraților în limba turcă, Avangarda românească și scriitorii maghiari, Contacte culturale româno-slovice, Nichifor Crainic – experimentul vienez, Italia văzută de călători români din Transilvania, Giuseppe Ungaretti în spațiul literar românesc, F.T. Marinetti și avangarda românească, Descoperirea Spaniei, Din relațiile noastre cu Anglia*).

În *Etape în receptarea literaturii bulgare în România: presa din Transilvania între 1848-1918*, cercetătorul inventariază etapele de incidență ale raporturilor culturale și literare dintre români și bulgari, încercând să identifice prezența și funcționarea afinităților între cele două literaturi, așa cum sunt ele reflectate în presa românească din Transilvania între 1848 și 1918. Concluzia studiului este că, „în ansamblu relațiile multiple și variate, atestă un interes cultural statornic și reciproc, mărturisind respect și atașament sincer pentru cauza păcii și buneii vecinătăți în Balcani, o tradiție care se continuă neștirbită până astăzi”.

Aspecte ale receptării literaturii din spațiul fostei Iugoslaviei până la Primul Război mondial (cu privire specială asupra relațiilor de călătorie din România) debutează cu câteva precizări foarte pertinente referitoare la relația de călătorie: „relația de călătorie a jucat în toate epocile și la toate popoarele un rol important în cunoașterea de sine a unui popor, prin posibilitatea de comparație cu «celălalt», cu cultura și mentalitățile altor popoare. Integrarea unui segment de istorie națională în orizontul european de cultură, în fluxul de idei al unei anumite etape istorice, nu se poate face fără o cercetare globalizatoare a raporturilor dintre o țară și alta”. Informații

și detalii biografice și bibliografice extrem de interesante aflăm în studiul despre *Nichifor Crainic – experimentul vienez*. Pentru Crainic, Viena reprezintă, în viziunea istoricului literar, „o regăsire sufletească, un mod de a-și restructura disponibilitățile creatoare, de a-și concepe viitoarele atitudini”, subliniindu-se, aici, și „rolul de catalizator, de ferment al lui Blaga în noua reorientare a scriitorului”.

Un studiu amplu, pregnant prin documentare și resurse interpretative, e *Italia văzută de călători români din Transilvania*. Subliniind „încărcătura sentimentală aparte” pe care a reprezentat-o Italia pentru români, Mircea Popa evocă figurile unor intelectuali români care au călătorit prin Italia, lăsând impresii de călătorie de mai mică sau mai mare relevanță a reprezentării (Ion Codru-Drăgușanu, August Treboniu Laurian, Victor Păcală, I.T. Mera, Ioan Russu-Șirianu etc.). În *Giuseppe Ungaretti în spațiul literar românesc*, sunt reunite comentariile cele mai avizate ale receptării operei lui Ungaretti (Al. Balaci, A.E. Baconsky, Gheorghe Lăzărescu, Marin Mincu, Marian Papahagi), circumscriinduse relațiile, vizibile, sau inaparente dintre poetul italian și cultura românească. Desigur, demne de interes sunt și însemnările despre *Miorița în ladină*, despre *Petșfi la români*, sau despre *Emile Verhaeren – poetul „orașelor tentaculare”*, studii deloc aride sau terne, ce se remarcă prin bogăția informațiilor, prin precizia detaliilor și pregnanța asocierilor tematice sau culturale.

Criticul V. Fanache surprinde, cu acuratețe, calitățile stilului și ale demersului istoricului literar Mircea Popa, „un nume care se impune prin calitatea scrisului său, prin diversitatea temelor abordate, prin

capacitatea lui de a cuprinde într-o desfășurare, aș zice fără rival, aproape tot ce este important în literatura română. Cele câteva zeci de cărți pe care le-a scris sunt tot atâtea pietre – câteodată pietre de hotar – pentru ceea ce însemnează spiritualitatea noastră. Mircea Popa știe să păstreze viu gândul vieții noastre românești”. Reușind să acumuleze o zestre bibliografică impresionantă, Mircea Popa lasă impresia unui alergător de cursă lungă, angajat într-o întrecere în care se regăsesc din ce în ce mai puțini competitori.

Iulian BOLDEA

Monica Lovinescu, *Diagonale*, Editura Humanitas, București, 2010

Despre *Diagonale*, volumul care reunește, în ediția din 2010, articolele publicate în rubrica omonimă din *România literară*, Tudorel Urian crede că ar fi „într-un fel, o replică românească la Marea Paradă (de altfel, volumul lui Revel este comentat elogios de autoare în cadrul cărții)”. Poate că este, dar în măsura în care atenția Monicăi Lovinescu, de la distanța protectoare și revelatoare în același timp a Paris-ului, se concentrează în primul rând pe dezbaterea ideologică din România. Mai ales reconsiderarea și rescrierea istorică sunt observate cu mefiență, pe măsură ce constată represaliile asupra scriitorilor bănuți de simpatii de dreapta, în vreme ce simpatiile comuniste sunt camuflate.

Diagonalele își hrănesc energia polemică, verva demonstrației, dintr-una din obsesiile structurante ale întregii scriituri a autoarei – analogia dintre comunism și fascism, cele două sisteme

totalitare majore ale secolului – în condițiile privilegierii evidente a comunismului, ale cărui crime din perioada stalinismului (iar la noi din primii ani postbelici) continuă să fie eufemizate, neabordate sistematic. Dacă între totalitarisme judecățile de gravitate sunt inegale, tot inegale sunt și cele de moralitate plecând de la aderența unor intelectuali la extrema dreaptă sau stângă. Eliade și Cioran sunt atacați tot mai virulent în contul supralicitatelor lor simpatii de dreapta din tinerețe, în vreme ce, demascați nemilos pe pagini întregi de-a lungul comunismului, scriitorii cu simpatii idolatre față de comunism sunt la adăpost de orice acuză.

În chestiunea cazurilor Eliade și Cioran, Monica Lovinescu propune pledoarii convingător articulate, demonstrând irelevanța textelor progardiste semnate de ei în tinerețe, cele ale lui Eliade, de pildă, datând din perioada de idealism a mișcării legionare, anterioară formelor violente de după asasinarea lui Corneliu Zelea Codreanu. Cât despre coloratura antisemită a *Schimbării la față a României*, Monica Lovinescu o opune, pur și simplu, eforturilor din 1944 făcute de Cioran pentru eliberarea lui Benjamin Fondane, scriitor evreu deținut la Drancy, înainte ca el să fie deportat la Auschwitz. Sunt puse mereu în discuție, în contrapartidă, cazurile de servilism față de puterea comunistă, și lipsa de urmări. Sau, atunci când urmările există totuși, în sensul publicării de liste de colaboratori ai Securității, inechitățile care se crează fiind vizați metodic cei mai puțin vinovați dintre cei implicați.

Comentariul politicii românești e mereu decepționat și critic. Marile speranțe

puse în Emil Constantinescu și Alianța Civică sunt deja năruite, și unul din episoadele exasperante pe care *Diagonalele* îl înregistrează e decorarea de către președinte a fostului director al închisorii de la Sighet. Ca poziție politică, Monica Lovinescu rămâne fidelă unui liberalism pe linia lui Raymond Aron și a Hannei Arendt, criticând cu argumente bine elaborate, adecvate și, totuși, cu moderație, stânga politică. După cum scrie Tudorel Urian, „*La fel ca Bernard-Henri Levy sau Albert Camus, ea consideră că angajamentul unui intelectual trebuie să se situeze de fiecare dată de partea victimei. Or, privind din partea victime, nu se poate să nu observi că fascismul și comunismul sunt frați buni*”.

Diagonalele trebuie să înțeleasă, ca proiect, drept un risc asumat, ale cărui efecte le-a resimțit și *România literară* – acuzată în epocă de politizare, pentru că le găzduia, iar Monica Lovinescu implicit, pentru că persista să-și exercite poziția de autoritate etică, continuându-și nestingherită tezele și militantismul mult după închiderea capitolului dictaturii în România. Oricum, textele ei politice au o țință precisă, ele urmăresc aceleași himere obsesive care îi structurează toată opera critică ori memorialistică. Una din ele e visatul Proces al Comunismului, care devine tot mai ireal pe măsură ce anii trec. Alta e aceea a responsabilității etice a intelectualului și a obligației lui la rectitudine. A exemplului civic pe care acesta-l reprezintă. Desigur că Monica Lovinescu radicalizează aceste obsesii în principii pe care le urmărește cu o febrilitate ce poate deranja pe unii sau poate deveni neinteligibilă pentru alții.

E motivul pentru care *Diagonalele* nu ar trebui despărțite de opera Monicăi Lovinescu în ansamblu. Chiar dacă aparent au o factură ce le autonomizează, ele provin din fondul comun de obsesii și convingeri, din același proiect existențial și etic al întregii scriituri a autoarei. Nici nu s-ar spune că aduc vreo mutație în sensul vreunei originalități. Vechile convingeri și aceleași instincte lucrează doar, acum, cu noi date. O superbă recurență a marilor principii directoare funcționează între toate compartimentele, diferite în aparență, identice în substanță, ale operei Monicăi Lovinescu.

Dumitru-Mircea BUDA

LISTA AUTORILOR

Oana Badea, Asistent univ., Universitatea de Medicină și Farmacie, Craiova
Attila Benő, Lect. univ. dr., Universitatea Sapientia, Târgu-Mureș
Iulian Boldea, Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Corina Bozedeian, Asistent univ., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Dumitru Mircea Buda, Lect. univ. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Doina Butiurcă, Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Luminița Chiorean, Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Alexandru Cistelecan, Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Daniela Dălălău, Prep.univ., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Adela Drăucean, Lect. univ. dr., Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad
Eugenia Enache, Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Cristina Radu Golea, Lect. univ. dr., Universitatea din Craiova
Bianca Han, Asistent univ. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Ramona Hosu, Lect. univ. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Imre Attila, Lect. univ. dr., Universitatea Sapientia, Târgu-Mureș
Sorin Ivan, Lect. univ. dr., Universitatea „Titu Maiorescu”, București
Lako Cristian, Asistent univ., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Clayton Mackenzie, Hong Kong Baptist University, Kowloon Tong, Hong Kong,
Nicoleta Medrea, Lect. univ. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Carmen Neamțu, Conf.univ.dr., Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad
Paula Nemțuț, Conf.univ.dr., Universitatea din Oradea
Cristina Nicolae, Asistent univ., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Eugeniu Nistor, Lect. univ. dr., Editura Ardealul, Târgu-Mureș
Maria Dorina Pașca, Universitatea de Medicină și Farmacie, Târgu-Mureș
Andrea Peterlicean, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Silvia Pitiriciu, Conf.univ.dr., Universitatea din Craiova
Laura Maria Rus, Asistent univ. dr., Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Andreea-Maria Sâncelean, Masteranda, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Valerica Sporiș, Conf.univ.dr., Universitatea „Lucia Blaga”, Sibiu
Iustin Sfâriac, Lect. univ. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Eva Monica Szekely, Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Smaranda Ștefanovici, Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Dorin Ștefănescu, Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Andrei Terian, Lect. univ. dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu.
Simina Terian, Asistent univ. dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu.
Zoltan Ildiko Gy., Asistent univ., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș