

STUDIA

UNIVERSITATIS "PETRU MAIOR"

PHILOLOGIA

9

TÂRGU-MUREȘ

2010

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

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

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor șef: Prof. univ. dr. Iulian Boldea

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

Tehnoredactare: Korpos Csilla

ISSN 1582-9960

Published by

Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, România, 2010

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

Alexandru CISTELECAN , <i>Neveste simboliste</i> (Agatha).....	5
Iulian BOLDEA , <i>Radu Stanca. Lirismul spectacular</i>	13
Dorin ȘTEFĂNESCU , <i>Conlocuirea omului cu istoria</i>	23
Aliona GRATI , <i>Din calidor, de Paul Goma. O altă imagine artistică a basarabeanului</i>	30
Alice TOMA , <i>Terminologia lexică și discursivă în studierea limbajelor specializate din secolul al XIX-lea</i>	39
Eugeniu NISTOR , <i>Categoriile subtile ale spațiului mioritic blagian</i>	49
Viorica-Ela CARAMAN , <i>Personalizare vs. depersonalizare poetică – un paradox inerțial al integrării</i>	60
Silvia PITIRICIU , <i>De la abrevieri la conversațiile pe internet</i>	66
Luminița CHIOREAN , <i>Configurarea polifonică a conștiinței poetice</i>	74
Vasile BAHNARU , <i>Principii lingvistice de prezentare lexicografică a verbului românesc</i>	87
Alina-Paula NEMȚUȚ , <i>Scurt istoric al cercetărilor care atestă existența sufinului românesc</i>	98
Inga DRUȚĂ , <i>Modalități de transfer al cunoștințelor în societatea informațională prin dicționare terminologice electronice</i>	107
Doina BUTIURCĂ , <i>Retorica antilimbajului și sensurile libertății în romanul distopic</i>	117
Eva Monica SZEKELY , <i>Omniprezența și raționalitatea interogativității în câmpul interpretativ</i>	126
Valerica SPORIȘ , <i>Aspecte privind relația adjectivului cu substantivul, verbul și adverbul</i>	139
Dumitru-Mircea BUDA , <i>Pragul necesar al identității</i>	146
Maria Laura RUS , <i>Roluri narative în Povestea Porcului de Ion Creangă</i>	162
Samira ETOUIL , <i>Pierre Loti au Maroc. Impressions de voyage</i>	168
Vladimir FLOREA , <i>Dictature et génocide: la littérature de jeunesse en mission</i>	180
Eugenia ENACHE , <i>Les Diaboliques : entre texte et image</i>	194
Alexandru LUCA , <i>Le récit poétique</i>	201
Corina BOZEDEAN , <i>Topos minéral et présence au monde chez Henry Bauchau</i>	206
Marinela Doina DOROBANȚU , <i>Poezia feminină rusă – o abordare panoramică</i>	213

Maria Dorina PAȘCA , <i>Casa - leitmotiv în poezia blagiană</i>	228
Paulette DELLIOS , <i>Reframing the Gaze: European Orientalist Art in the Eyes of Turkish Women Artists</i>	234
SZÜCS Eszter Cecilia , <i>Learning or Acquiring? Foreign Language/English Language Knowledge of Hungarian Employees in Ireland</i>	245
Sophia FRESE , <i>'Can't You Hear the Shooting?' - Death and Violence in Palestinian- American Literature on the Middle East Conflict</i>	253
Tatiana IAȚCU , <i>Words, Meanings and Semantic Structures</i>	264
Smaranda ȘTEFANOVICI , <i>Between Tradition and Modernity: American Women, New and Old</i>	270
Dan H. POPESCU , <i>Cognitive Vs. Cock-Native Mapping of London in Gravity's Rainbow</i>	277
Ramona HOSU , <i>On Cultural Ideology and Discourse: Concepts and Theories</i>	282
Anișoara POP , <i>The Anatomy of an Ad: Be Sony!</i>	290
Lia Codrina CONȚIU , <i>A Comparative Analysis of the Romanian and American Cultural Dimensions</i>	295
Andrea PETERLICEAN , <i>How to Approach the Discourse of Science and Technology</i>	304
Nicoleta MEDREA , <i>Mongli: Liminality As a Path to Power</i>	312
Cristina NICOLAE , <i>Constructing /Deconstructing Identity</i>	318
Bianca-Oana HAN , <i>Traducerea și dihotomia 'fidelitate' vs. 'trădare'</i>	325
ZOLTÁN Ildikó Gy. , <i>Controversial Issues of Slang, Lexicography and Users</i>	331
LAKO Cristian , <i>Company Naming (When names speak volumes)</i>	337
Daniela DĂLĂLĂU , <i>Key Linguistic Characteristics of Business English</i>	343

Recenzii

Noureddine SLIMANI , Abderrahman Beggar, <i>L'Epreuve de la Béance, L'écriture nomade chez Hédi Bouraoui</i> , Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2009	351
Al. CISTELECAN , Aliona Grati, <i>Privirea Euridicei. Lirica feminină din Basarabia. Anii 20-30</i> , Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, 2007	353
Iulian BOLDEA , Sanda Cordoș (coord.), <i>Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu</i> , Editura Accent, Cluj-Napoca, 2009	357
Iulian BOLDEA , Liviu Malița, <i>Teatrul românesc sub cenzura comunistă</i> , Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009	360
Doina BUTIURCĂ , Alice Toma, <i>Constructions segmentées</i> , Editura Universității, București, 2008	362
Tatiana IAȚCU , Chris McCully, <i>The Sound Structure of English. An Introduction</i> Cambridge: Cambridge University Press, 2009	365

NEVESTE SIMBOLISTE (*Agatha*)

AI. CISTELECAN

Abstract

The essay discusses the life and works of the poet Agatha Grigorescu-Bacovia. The analysis of her work takes into account all the critical bibliography regarding the author; among the main aspects of her poetry which are unveiled there are the Bacovian bovarism, the diaphanous structure of the imagination and sensibility; the conflict between the genuine nature of the poet and her project consisting in a deliberate 'Baconianization' is also followed along the chronological evolution of her works.

Keywords: bacovianism, bovarism, stiltedness, jewelry, reverie.

Cea mai feroce devotată nevăastă din literele române a fost, fără îndoială, Agatha Grigorescu Bacovia. Odată măritată cu Bacovia, după o idilă vagă care a ținut vreo 12 ani, a devenit nu doar preoteasa exclusivă a unui cult sufocant, dar și proprietara, infirmiera și agentul poetului. S-a bătut pentru el cu toată lumea, inclusiv cu el însuși, cu o energie inepuizabilă, de nu chiar în creștere. Are toată dreptatea Mihail Petroveanu să afirme că „omul Bacovia a dăinuit în mare măsură grație soției sale, devoțiunii ei absolute, deseori afirmată chiar în ciuda beneficiarului”.¹ E drept și că Agatha avea firea pregătită pentru înfruntarea, oricât de dură, cu viața. Rămasă orfană de mamă la numai patru zile, e crescută de o mătușă, alături de alte două surori mai mari (Elena și Ștefania; primii doi copii ai familiei Grigorescu au murit), în casa părintească din Mizil.² Nu-i o copilărie de tot nefericită, cel puțin în prima parte. Tatăl, Șerban Grigorescu, e negustor cu stare, la al cărui vin trăgeau nu numai Grigore Tocilescu și George Ranetti, dar și Caragiale, la braț, desigur, cu celebrul primar Leonida Condeescu (cel din *O zi solemnă!*). Familia e însă fără noroc; ruinat de propriul frate, Șerban e nevoit să-și vîndă din moșie – și firește că apoi tocmai acolo se găsește petrol. Le merge apoi din rău în mai rău. Peste toate, sora mai mare se aprinde într-o zi – „Leni devenise o tortură”³ – și își va reveni greu. După dezastrul economic al familiei (din 1907), fetele își iau de lucru acasă (prin generozitatea Elenei Odobescu, sora scriitorului, președinta unei societăți de binefacere). Nenorocirile culminează însă cu moartea tatălui, pe cînd Agatha avea doar 14 ani (e născută în 1895, la Mizil; moare la București, în 1981). Luată de tutore la București, Agatha pleacă în lume, „la cei cincisprezece ani”, doar cu – zice ea – „implacabila diplomă a durerii”.⁴ Fetele trebuie să se descurce însă singure și Agatha se angajează funcționară la Societatea de asigurări Agricolă, iar apoi la Creditul Urban. Colegii și șefii îi fac avansuri, dar Agatha, sobră ca o călugăriță, le-o retează sec la toți. N-are însă noroc nici la logodne; prima oară se logodește cu „inginerul Mirea”, la Constanța, dar chiar în seara logodnei acesta trebuie să plece pe front și de acolo nu se mai întoarce; după război e cît pe ce să se mărite cu un fel de văr brașovean de-al lui Goga – George Popovici, ofițer -, însă acesta se dovedește cam escroc (Agatha trecuse, la Cluj, examenul în fața generalului Petalla, guvernatorul Transilvaniei, examen obligatoriu atunci pentru nevestele de ofițer, dar vărul lui Goga

avea o fetiță dintr-o aventură anterioară și mai umblase și la banii regimentului). După câte zice în autobiografie, n-o prea trăgea inima la ofițer (deși băiat chipeș), căci tocmai la masa de logodnă „gîndul mi se ducea la modestia poetului, la ochii lui mari și albaștri, sinceri, triști, dar plini de o dragoste serafică”.⁵ Mai ști! Definitiv o convinge însă o scenă teribilă din parcul Cișmigiu, unde într-o seară o voce disperată o imploră din umbră: „Vă rog, vă rog din suflet, să nu vă căsătoriți cu tatăl Julietei; așa-zisa lui nepoată este fetița mea și-a lui George”.⁶ Are însă trecere inefabilă și infailibilă la bărbații însurați și nefericiți, ceea ce înseamnă că inspira oarece promisiuni de *consolatrice*; oricum, în mod total greșit, toți aceștia presupuneau că ar fi potrivită de amantă. Cel puțin doi scriitori sînt îndrăgostiți de ea - concomitent, firește, cu Bacovia. Alexandru Ștefănescu îi va scrie chiar înainte de a muri: „Adio, mica mea divinitate”.⁷ Și Savela e îndrăgostit de ea, măcar că prieten loial lui Bacovia – și, firește, și el însurat. Printre atîtea idile în care se ține bravă și neînduplecată, începe să scrie și, mai ales, cu o ambiție absolută și o îndîrjire eroică, să studieze; face liceul și apoi Facultatea de litere și filosofie. În 1923, cînd își ia bacalaureatul, la Sfîntul Sava, debutează deja, cu *Armonii crepusculare*. Pragmatică, realistă, cumpătată, cu un an înainte și-a cumpărat un teren de casă; în 1933 casa e gata. Nu s-ar zice că Agatha nu-i tare. Era cît pe ce să-și dea și doctoratul, cu Ovid Densusianu (teza ar fi fost despre *Symbolism în lirica contemporană*; chiar așa), dar renunță și începe o carieră de profesoară, mai întîi la Bacău, apoi la București. E activă în toate sensurile și aprigă ori de câte ori e vorba de Bacovia. Nu ezită nici să facă scandal (la o ședință a Societății Scriitorilor, revoltată de gafa lui Al. Rosetti din adresa trimisă pentru *Istoria...* lui Călinescu: „Stimată doamnă, vă rugăm să ne trimiteți un facsimil și fotografia decedatului dvs. soț, pentru Istoria Literaturii Române, care va apare în Editura Fundațiilor Regale sub îngrijirea domnului profesor George Călinescu”; a fost, se laudă ea, prima femeie care a luat cuvîntul în plenul Societății Scriitorilor)⁸, nici să facă presiuni (asupra bietului Vianu, cu cîtva timp înainte ca acesta să moară, pentru o monografie Bacovia, asemeni celei despre Ion Barbu).⁹ E drept că la timiditatea patologică a lui Bacovia trebuia un manager ferm, căci altminteri cine știe unde s-ar fi ajuns. De capul lui, poetul n-a fost în stare să treacă de cordoanele poliției nici cînd trebuia să-și ridice premiul acordat de Fundațiile Regale și era așteptat de Carol II cu suită mare!¹⁰ Iar la o ședință a Societății Scriitorilor participă abia în 1945!¹¹ Agatha, firește, îl vede ba în triumfuri (ridicat pe brațe de un grup de studenți băcăuani după o șezătoare¹² sau sufocat de admirație, tot studentească, după seminarul lui Caracostea)¹³, ba în martiriu. Ea însăși promite (cu capul pe umeri, totuși) un sacrificiu în beneficiul poeziei – la cererea intempestivă, oricît de tardivă, a poetului: „vă promit că viețile noastre se vor uni de îndată ce-mi iau licența și obțin o catedră. Dumneavoastră veți scrie”.¹⁴ De scris au scris amîndoi, de la o vreme mai mult ea. Oportunistă sau naivă, e încîntată, după război, de curtoazia regimului și de asiduitatea „noilor” scriitori. Ușor nu i-a fost, asta-i sigur. Cum zice Dumitru Micu, „viața Agatheii Bacovia nu e mai puțin zbuciumată decît a poetului”.¹⁵ Nici nu putea fi la așa devoțiune imperativă și exhaustivă.

Lui E. Lovinescu Agatha i se pare, după primele două volume (cele mai bune ale Agatheii, dacă se poate zice așa de nuanțat), o poetă „nediferențiată”;¹⁶ “nediferențiată” în

cadrul simbolismului și al modernismului incipient, dar mai ales “nediferențiată” de Bacovia, a cărui umbră poetică se străduiește să fie; din devotament complet, desigur. Bacovianismul Agathe se vede numaidecât – și el n-a depins, dacă e să fim dreți, în totul de măritiș. Pompiliu Constantinescu îl constată deja în primul volum: „printr-un predestin literar – zice el - /.../ obsesia liricii bacoviene stăpînea tiranic primul volum de versuri al d-nei Agatha Grigorescu”.¹⁷ E drept că mult nu se alege din această obsesie, căci după numai o pagină Pompiliu trage concluzia că Agatha „rămîne o amabilă versificatoare”. Amabilă și harnică, mai ales după război. Dar bacovianismul ei a făcut ceva legendă – firește, nu fără ajutorul soției-poete, care, de-o fi fost vreodată bacoviană spontan, a devenit repede bacoviană premeditat și – pe cît s-a putut – cu obstinație; bună parte din poezia Agathe stă ca o ventuză pe poezia lui Bacovia. „Empatia” ei a făcut însă și impresie bună, căci iată ce zice Monica Lazăr despre această „poetă simbolistă delicată, de temperată tonalitate bacoviană”: „a fost parcă predestinată să se contopească total cu *poezia și destinul* ilustrului scriitor”, insistînd pe „orbita bacovianismului” „pînă la un fel de transmutație a obsesiilor și timbrului acestuia în registrul propriu”.¹⁸ Nu toată lumea o vedea însă așa de bacoviană. Într-o notiță despre *Armonii crepusculare*, Perpessicius o remarcă mai degrabă în roiul care-l însoțea pe Minulescu, vorbind despre „o nebuloasă în alcătuirea căreia intră himere, mistere, amurguri, cimitire și toate sfărîmăturile unui vocabular care a luminat ca un candelabru de cristal cu poezia unui Minulescu”.¹⁹ La al doilea volum, *Muguri cenușii*, i se pare chiar că „anumite accente vin /.../ de la Bolintineanu”;²⁰ oricum, Agathe i se recunosc doar ceva „veleități picturale” iar „impresia totală”, pînă și la un critic așa de mărinimos, e „deficitară”.²¹ Și lui Petroveanu i se pare că se exagerează cu bacovianismul de la debut.²² Cele mai frumoase vorbe despre poezia Agathe le-au spus însă două doamne scriitoare: „Poezia Agathe Bacovia – zic ele -, închegată într-o formă plină de originalitate și de o iscusită măiestrie a versului, se deosebește mai ales printr-o desăvîrșită îmbinare a cuvîntului cu gîndul, printr-o mlădiere a ritmului potrivită cu toate nuanțele unei delicate sensibilități”.²³ Nici Bacovia, oricît de îndatorat (și, del, interesat), n-a fost atît de gentil. Ce remarcă el, ca recenzent al *Mugurilor cenușii*, e „un stil grațios” cu care „autoarea reușește a zugrăvi diferite stări afective ale sale, în cadrul naturei”.²⁴ Poeziile, mai adaugă, „ne impresionează mulțumitor”, dar „mai mult prin vocabularul întrebuintat” (e drept că și prin „forma atît de originală”).²⁵ Adevărat că vocabularul Agathe e deja gripat de bacovianism, dar un bacovianism pus pe romanțe: „Te-am așteptat,/ Dar n-ai venit./ Și trist parodia/ Amurgul,/ În parcul gol/ Și veștejit.//...// Și sufletul/ Gemea la fel./ Îndurerat și trist/ Ca frunza/ Pălea/ Și el...” (*Așteptare*).²⁶ Sau unul exagerat în închipuiri naturaliste, pornite de la cîte-un vers bacovian: „Coboară negură/ De corbi/ Să ingereze/ Cărnuri/ Rupte.../ Privesc/ Siniștrii-n/ Ochii orbi,/ Și sar/ Pe maxilare rupte” (*Carnagiu*). Asemenea închipuiri de lirică a cruzimii vin însă în contrast eminent cu pornirile spre reverie și spre tabloul feminizat al naturii, în care bijuteriile și garderoba țin centrul imaginației: „Împurpurate/ Muselinuri/ Albastre, roz/ Și viorii/ Se risipesc/ Pe bolta-naltă,/ Zîmbind/ Sub tonuri aurii...// Fluidice/ Ca o gîndire,/ Iau mii de forme/ Variate,/ Și subt înfiorări/ Discrete,/ Dispar, în ametist/

Muiate.” (*Tablou*). Ori de câte ori se uită la natură, Agatheii se năzăresc spontan spectacole de feminitate grațioasă (chiar dacă uneori agresată de concupiscentă): „Văd zîne-n văluri roze,/ Și nimfe delicate,/ Naiade ce se-ngroapă/ În neguri înspumate;/ Sultane-n pietre scumpe,/ Bacante-n jocuri stranii,/ Și fauni, demoni, monștri,/ Cu gesturi vinovate” (*Orgia amurgului*). Agatha vede fie sinistru, când e bacoviană, fie diafan, când nu e. Picturalitatea ei, observată de Perpessicius, trage însă culorile în giuvaericele, dovedind o imaginație strict ornantă („Valul de rubin/ Apune/...// Raze de safir/ Pălite/ Pe deasupra/ Apelor/...// Fire de smarald/ Topite/ De arșița/ Dorului” etc. - *Amurg*), așa încît infernalul bacovian e în totală incongruență cu această structură de suavitate. Peisagistica Agatheii e dichisire curată iar arta ei poetică e, în fond, una a împodobirii, a prețiozităților de găteală. Poate că, de fapt, poeta avea, cum zice Petroveanu, „un temperament în același timp sentimental, idilic și tonic”, bun pentru ceva „melancolie argintată” și pentru „nostalgie caligrafiate discret”,²⁷ numai că tare-și dorea să aibă altul, mai rezonant la disperare și la funebre. Imaginația ei e, însă, profund feminizată și se învîrte cu rigoare în spațiul domestic și mai ales pe principiul garderobei. “Arta poetică” a Agatheii, chiar și atunci când e expusă negativ, se trage din conceptul vestimentar, din tradiția ornamenticii. Ea e o “înveșmîntare”, o artă a împodobirilor, chiar dacă e vorba de înveșmîntarea unor lucruri stranii, grotești: “În scrisul meu,/ N-am pus podoabe grele,/ Imagini cu brocarturi aurite,/ Să-nveșmîntez/ Schelete de idei”. Și mai feminină devine această artă poetică atunci când își declamă pozitivitatea, pe care latură ea teaurizează “simțirea” și accelerează tristețea, ca toate sămănătoristele: “Ci-n el am strîns/ Simțirea mea trudită,/ Și pana mi-am muiat-o/ În tristețe/ Iar slovele își prinseră izvorul,/ Din anii stinși,/ Îndurerați și grei...” (*Introducere*).²⁸ Peisajele devin de îndată decoruri interioare și se încarcă de “dantele” și “perle”, iar ninsoarea, de-o pildă, se transformă într-un potop de diamante dăruite ca un colan: “Pe efemera clipelor dantelă,/ Perlează străluciri fermecătoare./ Să fie zîne/ Ce dansează-n spațiu/ Și ne trimit/ Comori amăgitoare?// Sau poate mîini, suave și gingașe,/ Cioplesc în aer mii de diamante,/ Făcînd naturii/ Dar de pietre scumpe,/ Cu cizelări/ Din cele mai savante...” (*Darurile iernii*). Chiar și atunci când universul e bolnav sau cotropit de durere, el cristalizează în bijuterii și flori: “Rubine vii și calde/ Să picure-n batiste,/ Din piepturile arse/ De friguri și ftizie,/ Și albe crisanteme/ Să plîngă-ndurerate,/ Când lutul meu va trece/ Solemn în veșnicie...” (*Neliniștea eternității*). Sensibilitatea se manifestă într-o solidaritate florală a sentimentului, punînd dedesubt, firește, analogia dramatică dintre destinul trecător al florii și cel al iubirii: “Nu vreau să moară florile de măr!.../ Căci ele-mi știu durerea despărțirii,/ Când tremurau/ În largurile Firii,/ Polenul/ Și enigmele iubirii...// Nu vreau să moară florile de măr!.../ Căci lor le-am spus prin lacrimi dorința,/ Când tremura, în sufletu-mi,/ Credința/ În dragostea/ Ce-mi stăpînea ființa...” (*Florile de măr*). Delicateții imaginative i se adaugă registrul de idilă naturistă, în care elementele petrec în vrajă amoroasă, seducîndu-se, alintîndu-se și sărutîndu-se reciproc: “Din covorul verde crud,/ Într-un joc de grații line,/ Vă-nălțați spre zări senine,/ Tot parfumul, cald, discret./ Vîntul serii vă alintă,/ Și sărută cu nesațu/ Trupul vostru violet...” (*Flori de iris*). Destinul acestor flori

alintate nici nu poate fi altul decât de a deveni “cunună” sau, prin extras poetic, bijuterie: “Cine oare vă va strânge/ În cununi de-mpodobire/ Pentru jertfe de iubire,/ Sau ce suflet de poet,/ Din înfiorarea voastră/ O să smulgă visul lumii,/ Încrustându-și nemurirea/ Într-un iris violet!...”(idem). Nici anotimpurile sancționare nu vin pe altă cale decât a tandreții. Natura în complet se dedă la giugiuleală. Toamna “îmbrățișează” lumea, se mișcă feminin și – firește – înveșmîntează peisajul cu bijuterii: “Coboară toamna fumurie/ Prin crînguri reci și pe coline,/ Strîngînd la pieptul ei/ De aur,/ Albastrul/ Zărilor senine...// Se leagănă ușor pe ramuri,/ Stropindu-le cu chihlimbare,/ Și din arama-i/ Veștejită/ Ea toarnă/ Mistice tipare” (*Pastel de toamnă*). Ba pînă și neantul devine aici o “podoabă”: “În care anii să-și înfigă/ Neantul drept împodobire,/ Cînd nourii negri/ Înfășoară/ Fluidica/ Nemărginire...” (idem). Anotimpurile mai prielnice sînt ele însele îmbrățișate de poetă, strînse la piept și ascunse în suflet: “Am presimțit duiosă ta sosire/ De zîină albă, fragedă și rară,/ Și din potirul clipelor/ De vraje,/ Te-am strîns în suflet,/ Blîndă primăvară!...” (*Primăvară*). Cînd perspectiva e mai amplă - cum ar veni, oarecum cosmică - universul ajunge un fel de fastuoasă sală creștină de bal, plină de lumini și podoabe: “Cupolă bizantină pare cerul/ Și stelele par mii de arabescuri,/ Cu încruntări de bronzuri în safir,/ Iar luna își revarsă strălucirea/ Ca un fluid de aur care curge/ Din răsturnarea unui larg potir...// Dantelă de argint șerpuitoare/ E apa din grădina adormită,/ - Sculptate-n fildeș, - / Albele narcise/ Adorm sub revărsarea aurită...” (*Noapte*). Pe măsură ce privirea cade pe lucruri mai apropiate, acestea se relevă tot mai strict în cod ornamental. Dar în general stihiiile se poartă strict seducător și relația lor e una de îmbrățișare: “Soare de iarnă,/ Ce-n falduri roze,/ Dispari în seara/ Ce se coboară,/ Mersul tău leneș/ Prin căi de aur/ E o poemă/ Ce mă-nfioară...// Te duci, alene,/ Zîmbind fantastic/ Prin strălucirea/ De val feeric.../ Te cheamă noaptea/ Să te cuprindă/ Cu brațe pline/ De întuneric” (*Imn soarelui*). Cînd tonul e luat direct din Bacovia, în poezii-replică, vocabularul se înnegrește de anxietate, dar imaginația trage irepresibil la delicatețe iar lumea rămîne un concept casnic, o “șesătură” care trebuie curățată: “E zarea cenușie,/ Ca-n plumburi zovărită,/ Și negura coboară/ Ca un imens convoi.../ Cad lacrimile iernii/ În fulguri ușoare,/ Menite să le soarbă/ Covorul de noroi...//...//O, de-aș putea distruge/ Fatala șesătură/ Pe care stă depusă/ A clipelor cenușe!.../ Și dincolo de dînsa/ Să văd cum se înalță,/ Gîndirea mea desprinsă/ Din tristele-i cătușe...” (*Decembrie*). Suferința nu se pronunță nici ea altminteri decât tot în discursul bijuteriilor și înveșmîntării: “Și cine se strecoară/ Cu ispitiri deșarte,/ Pe chipul meu s-arunce/ A plînsului rubine,/ De umeri să-mi anine/ A desnădejdiei mantă,/ Și-n mîini să-mi furișeze/ Potirul cu suspine!...” (*Furtuni de primăvară*). Iar jalea de iubire e, inevitabil, destrămarea unei “șesături” pe care mai înainte a fost “brodată” dragostea: “Cum se destramă-n fire negre/ Fermecătoarea șesătură/ Pe care mi-am brodat iubirea/ Și sclipitoarea-i feerie!.../ Cum n-a rămas decât regretul/ Din tot ce fu întraripare,/ Și viața cît de trist îmi cîntă/ Amăgitoare-i simfonie!...” (*Tristeți din urmă*). Sau, cînd e mai acută, mai concentrată – o astfel de durere devine, iarăși, o piatră prețioasă: “Durerea mea,/ Dă-mi mîna!/ M-am rătăcit pe drum.../ Nu-i nimeni,/ Mă întunec,/ Sunt sclava ta

de-acum...// Stăpînă-ndoliată/ Pe sufletu-mi tăcut,/ Ți-ai coborît enigma/ Din larg necunoscut, // Sub vălurile-ți sumbre,/ Mi-a înflorit iubirea/ Și-n diamantu-ți negru,/ Mi-ai strîns nefericirea...”. Circuitul imaginar al idilei merge de la flori la dantelă și se oprește la diamante. Iubirea însăși e doar amenajarea unui interior, după un concept de decorator: “Pe catifea de visuri/ Ți-am decorat magia/ Cu stemă de iluzii/ Și nimb de duioșie,/ Sub vraja ta, iubire,/ Văzînd ca-ntr-un miragiu/ O lume proiectată/ Pe-o axă viorie” (*Iubirii stinse*). Singurătatea se poartă și ea nupțial și-i dăruie poetei un “măiestrit colan”: “Te caut ne-ncetat, singurătate,/ Să te-nfrățesc cu sufletu-mi stingher/ Și prin odaia tristă ca și mine,/ Te regăsesc în cel mai mic ungher...// ...// Comoară de mistere luminate/ Mi-ai dăruit adesea cu elan/ Și-ai făurit din visurile mele/ Cel mai frumos și măiestrit colan” (*Cîntecul singurătății*). Durerea însăși are comportament de iubit, cam posesiv, căruia/căreia poeta trebuie să-i împletească alte colane și să-i dăruiască alte pietre prețioase, nu numai să-l cînte și slăvească: “Dar, în timp ce mîna ta/ Aspră și tare,/ Tare și aspru,/ Trezește o vibrație/ În vechea mea rană,/ O, Doamna mea, Durere, // Eu trebuie să te slăvesc/ Și să te cînt,/ Și piatra prețioasă/ Și floarea ce nu pierde,/ Să le-mpletesc în părul-ți,/ Negru ca un mormînt...” (*Cantilenă*). Tot pe un suav marș nupțial vine și tristețea, nu mai puțin înveșmîntată și acoperită de podoabe și ea: “Cu brațe încărcate de visare,/ Tristețea mea,/ Apropie-te-ncet!...// Pe dureroasa clipelor oglindă,/ Să-ți profilezi/ Etericul portret.// Cu diadema visului/ Pe frunte,/ Cu perlele durerii-mpodobită, // Te voi primi, tristețea mea” etc. (*Chemare tristă*). Într-o asemenea gramatică bijuterească lacrimile, fatal, devin “fierbinți mărgăritare”: “Să nu simțiți cum plînsul/ Îmi clocotește-n suflet,/ Și cum din ochi îmi smulge,/ Fierbinți mărgăritare!...” (*Părinților mei*). Se-nțelege de la sine că dacă poetei toate suferințele îi rezultă bijuterii, broderii și salbe, transformîndu-se riguros în ornamente, compatibilitatea ei cu bacovianismul e caz strict – și dramatic - de bovarism.

Nu se schimbă mai nimic în *Pe culmi de gînd* (1934), unde perseverează aceeași imaginație bijuterească, delicată și prețioasă, dar care se visează tragică: „O mătase fină tremură pe cer./ Simfonia zilei în adîncuri moare./ Pacea peste ape macină mister.// Undele adună din amurg rubine. Irizări de ape,/ Îmi vorbesc de tine” etc. (*Între zî și și noapte*).²⁹ Lumea rămîne un mare atelier de bijutier, în care se fabrică mici reverii: „Un uriaș rubin/ Se-aprinde-n zare,/ Se cern din el văpăi/ Pe-ntreaga lume” (*Taină*). Ispitele bacovianizante s-au mai temperat, dar asta e întotdeauna cu primejdie, căci poeta dă numaidecît peste altele; peste unele pillatiene, de pildă: „Pe chipul Preacuratei, de cedru și de aur,/ Își picură tăcerea corole mici de laur./ Norod sfințit din veacuri icoanele cuprind,/ Sub clipele ce jarul din zare îl aprind” (*Natură statică*). În *Lumină*³⁰ nici nu se mai pune cazul bacovian, căci acum poeta își arată, cum zice Petroveanu, „disponibilitatea sa de entuziasm pentru fluxul înnoitor al istoriei, pentru revoluția presimțită și dorită împreună”, fiind „interesată de prezent și înfăptuirile lui” și ridicînd „ode tinereții, construcțiilor transformatoare de cadru și suflete”.³¹ Așa e. Bineînțeles că și entuziasmul e tot bijuteresc: „Cerule,/ Ești tot mai aproape/ De noi./ Spuza/ Stelelor tale/ Mi se revarsă/ Beteală pe umeri.” (*Nocturnă*). Dar fericirile sînt intense și extrem emfatic: „Aleargă mașina/ Pe gloriosul pămînt/ Al Moldovei.../ Spre minunile ei/ De ieri,/ Spre

giganticele înfăptuiri/ De azi” (*Drumuri*). Leon Baconsky zice că, totuși, „e prezentă și aici amprenta vizibilă a creației bacoviene” și că „universul imagistic al poetului, cadențele specifice versului bacovian o domină, substituindu-se adesea modului ei personal de receptare și transmitere a impresiilor”.³² Nu prea se mai vede, da-i drept că există un bacovianism de cult, strâns în ciclul devotat *In memoriam*. Poezii de doliu, de amintire, evocări, retrairi cu religiozitate: „Cu tine-am fost/ Iubitul meu,/ Cu tine,/ Pe drumul lung/ Și-nsingurat al vieții” (*Aniversara*). O recidivă mai autentică se petrece, totuși, în *Cu tine, noapte*.³³ Sigur aici bovarismul s-a întâlnit cu o stare mai adecvată, de apăsare și singurătate: „Tăcerea ascunde/ Masa de lucru,/ Fotoliile înflorate,/ Glastra cu florile albe.// Soarele trece/ După zarea de sânge,/ Spaima încremenește/ Ochiul zilei.// Prin muguri/ Seva primăverii,/ Și nimic./ Uitare, ceață...” (*Cu tine, noapte*). Oricât de bine ar fi deprins bacovianismul, Agatha tot bijuterește lucrează: „Nu pot sfărâma/ Diamantul/ Șlefuit/ Din migala/ Durerilor...// Nici năframele/ Țesute în/ Aurore de lacrimi/ Cu luceferi/ De dor...” (*Anii*). Un fel de *Cântarea Cântărilor* se vor fi vrut *Șoaptele iubirii*³⁴, dialog amoros, nu lipsit de ceva lascivitate în prețiozitățile lui: „Să ne iubim,/ Frumoasa mea,/ Sub bogatul/ Frunziș/ Al copacilor/ Sub giulgiul/ De rouă/ Cu sclipiri/ De diamant”. Fatal! Bijuteriile n-au cum lipsi de niciunde la Agatha; și nici referințele funebre, când îl îngână pe Poet. Sinteza nu iese însă. Pietrele prețioase ale Agatheii nu se bacovianizează nicidecum. Cam asta-i drama din poezia Agatheii: nepotrivirea dintre imaginația ei de salon, feminină și cochetă, și bovarismul infernalelor. Nimeni nu și-a dorit mai mult decât Agatha să fie bacovian; nimeni, la urma urmei, nu era mai în drept să fie; poate nici mai dator; dar puțini erau mai nepotriviți și mai inapți pentru așa ceva. Agatheii i s-ar fi potrivit mai bine feeriile, topirile cu extază, de genul celor pe care i le raportează lui Bacovia în *Terase albe*: „Scînteie de mister îndumnezeit mi-e gândul, și mă avînt cu el, și plutesc pe nemărginirea spațiilor și a apelor, și nimic nu mă mai leagă de humă. Sufletul prinde aripile văzduhului și plutește pe unde”.³⁵ E drept însă că o soție devotată își urmează soțul pretutindeni. Dacă-i poetă, și în poezie. Și nu e Agatha singura soție de poet care a dus devoțiunea pînă la a-și imita soțul. Din contră, avem chiar o mică galerie de asemenea neveste absolute.

Note

-
- ¹ M. Petroveanu, *Cuvînt înainte* la *Agatha Grigorescu-Bacovia*, „Poezii și proză”, Prefață de Mihail Petroveanu, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 6.
- ² Datele biografice sînt luate din: *Agatha Grigorescu-Bacovia, Poezie sau destin. Viața poetei*, Editura Eminescu, București, 1971.
- ³ Idem, p. 38.
- ⁴ Idem, p. 100.
- ⁵ Id., p. 194.
- ⁶ Id., p. 198.
- ⁷ Id., p. 147.
- ⁸ Id., p. 270.
- ⁹ Id., p. 209.
- ¹⁰ *Agatha Grigorescu-Bacovia, Bacovia. Poezie sau destin*, ediția a II-a, revăzută, București, Editura Eminescu, 1972, p. 249.
- ¹¹ Idem, p. 286.
- ¹² Id., p. 162.
- ¹³ Id., p. 233.
- ¹⁴ Id., p. 125.
- ¹⁵ D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, Editura Minerva, București, 1970, p. 450.
- ¹⁶ E. Lovinescu, *Scrieri IV, Istoria literaturii române contemporane*, Ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1973, p. 673.
- ¹⁷ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri, VI*, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura Minerva, 1972, p. 100.
- ¹⁸ Monica Lazăr, în *Dicționarul Scriitorilor Români, D-L*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998, p. 454.
- ¹⁹ Perpessicius, *Opere, XII, Mențiuni critice*, Editura Minerva, București, 1983, p. 526.
- ²⁰ Idem, p. 281.
- ²¹ Idem, p. 282.
- ²² M. Petroveanu, *op. cit.*, p. 6.
- ²³ Marg. Miller Verghy și Ecaterina Săndulescu, *Evoluția scrisului feminin în România*, București, Editura Bucovina, 1935, pp. 408-409.
- ²⁴ G. Bacovia, *Opere*, Prefață, antologie, note, bibliografie de Mihail Petroveanu, text stabilit, variante de Cornelia Botez, Editura Minerva, București, 1978, p. 412.
- ²⁵ Idem, p. 413.
- ²⁶ Citatete din ediția *Poezii și proză*, 1967.
- ²⁷ M. Petroveanu, *op. cit.*, p. 7.
- ²⁸ Citatele din *Agatha Grigorescu, Muguri cenușii. Versuri*, Tipografia „Răsăritul”, București, 1926.
- ²⁹ Citatele din antologia *Poezii și proză*.
- ³⁰ Editura pentru literatură, București, 1965.
- ³¹ M. Petroveanu, *op. cit.*, p. 8.
- ³² Leon Baconsky, *Marginalii critice și istorico-literare*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 168.
- ³³ Editura pentru literatură, București, 1969.
- ³⁴ Editura Cartea Românească, București, 1979
- ³⁵ *Poezii și proză*, p. 235.

RADU STANCA. LIRISMUL SPECTACULAR

Iulian BOLDEA

Abstract

Radu Stanca's poetry is spectacular by excellency. His lines are, in their allegorical verve, existential setups, revelations of hidden places, suggestions of a solemn carnival that unites contrasting features; pathos and irony, imagination and esthetizing sublimity are brought together by these fastuous and yet ascetic poems, in which the verse has diamond-like sparkles and the softness of heavy brocade. The poet invents, in his ballads, sumptuous backgrounds, symbolic characters that carry, in their poetic and existential play, the hallmark of the inner face of their poetic self; characters that are nothing more than auctorial masks, allegoric transvestites of genuine impulses and experiences.

Keywords: Sibiu literary circle, ballad, allegory, carnival, irony

Preliminarii

Cercul literar de la Sibiu a reprezentat, în ambianța literară de la sfârșitul celui de al doilea război mondial, momentul resurecției esteticului și al cultivării valorilor umane și culturale extrase din descendența critică maioresiană. Nicolae Balotă observă, în acest sens, că „estetismul cercului literar reprezintă, așadar, cultivarea esteticului și, totodată, seversiunea sa. Foarte moderni, fără să ajungă la extremismul avangardei, care a încercat să submineze cu premeditare artisticul, să provoace o explozie a artei, nereușind să producă adeseori decât superbe jocuri de artificii estetice, estetismul Cercului literar ancora arta într-o sferă care depășea infinit artisticul și, în același timp, dezancora arta lăsând-o să plutească în voie pe o mare a libertăților estetice, jucându-se – prin ironie, parodie și cochetărie dezinvoltă – cu riscurile autoanihilării artei”. Poeții Cercului literar de la Sibiu au pornit de la premisa ambiguității fundamentale a actului poetic, în alchimia căruia se regăsesc, cu egală îndreptățire și fervoare, solemnitatea dicțiunii și instinctul ludic, rigoarea formală și ceremonialul gratuității. Radu Stanca sublinia, de altfel, că „saltul poeziei din experiență în construcție e necesar”, punând accent pe ideea necesității disciplinării afectelor, pe convertirea stărilor sufletești în ritual poetic, în ceremonie lirică, într-un construct cu valențe estetice incontestabile.

Manifestul Cercului literar de la Sibiu a fost publicat în primăvara anului 1943 în ziarul *Viața* și este, atât o scrisoare de solidarizare cu critica de direcție, normativă și axiologică a lui Lovinescu, cât și „un apel la ideluri umanitare care depășeau îngustecele veleități ale timpului și un protest împotriva unei arte înfeudate”, cum scrie Nicolae Balotă, care continuă: „Întrucât semnatarii aceluia manifest făceau profesie de credință entuziastă pentru critica estetică ce descindea din Maiorescu, atacurile – alături de unele adeziuni călduroase – n-au întârziat să se producă”.

Importanța *Cercului literar de la Sibiu* pentru evoluția lirismului românesc postbelic este indiscutabilă. Într-un articol de aspect programatic, intitulat *Perspectivă*, I. Negoitescu

nuanțează circumstanțele și motivațiile care au dus la apariția *Manifestului Cercului literar*: „*Manifestul* pornise dintr-o necesitate lucidă a disociației. Nu era un refuz principial față de poezia patriotică, așa cum n-ar fi nici azi unul față de literatura zisă socială. Opera de artă poate cuprinde și alte valori decât cea estetică. Dacă însă pe aceasta n-o cuprinde, ea e nulă ca operă de artă. Artistul mare nu confundă, și de aceea opera lui e durabilă: obiectivul lui e estetic, chiar dacă printr-o forță excepțională atrage și alte valori”. Imperativele programatice ale *Manifestului Cercului literar* se regăsesc, în diferite modulații și nuanțări teoretice, și în *Revista Cercului literar*, apărută în perioada ianuarie-august 1945, la Sibiu și totalizând șase numere. În revistă vor publica eseuri, articole programatice, dar și opere literare propriu-zise scriitori precum I. Negoțescu, Radu Stanca, I.D. Sârbu, Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu, Cornel Regman, Nicolae Balotă, Victor Iancu, Henri Jacquier etc.

În mod semnificativ, textul programatic cu care se deschide primul număr al revistei, text intitulat *Perspectivă*, semnat de I. Negoțescu subliniază mai ales disocierea literaturii de factorul politic, în numele restabilirii principiului autonomiei esteticului și al eliberării operelor literare de orice tendințe istoriste, localiste, etniciste: „Când, în primăvara anului 1943, a apărut manifestul Cercului literar, ca un elogiu al spiritului de libertate, ca o reintegrare a generației tinere în românitățile de perspectivă universală, ruptă de nebuloasele conjuncturii politice și regionaliste, împrejurarea a fost socotită, în lumea literaturii propagandistice și a ortodoxismului pe de o parte, în lumea stângii oprimate pe de altă parte, ca un act cu semnificații politice”. Gheorghe Grigurcu consideră că „în numele criteriului estetic, cerchiștii respingeau lamentația patriotardă, discursul localist, Ardealul mesianic. Nu se sfiau a-și exprima încredințarea că exaltările etnosului sunt desuete și ca atare păgubitoare. Așezându-se deasupra momentului istoric, de altminteri ingrat, la altitudinea năzuinței spre o creație care să transgreseze ocazionalul, ei nu se deziceau însă, așa cum au susținut unii, de ideea etnică, ci o proiectau pe ecranul unor valori reprezentative, perene. Dincolo de reminiscentele sămănătorismului, de accentele rudimentar revendicative ale simțământului de patrie lezată, de ruralismele anacronice și agasante cărora pare-se Radu Stanca le-a acordat denumirea de *pășunism*, ținteau un «românism» substanțial”.

Desigur, faptul că refuzau să-și înscrie creațiile în cercul închis și vicios al conjuncturalismului și al unei exaltări a trecutului, nu înseamnă că cerchiștii refuzau istoria. Doar că ei vizau o circumscriere mai amplă a faptului estetic, o depășire a limitelor regionale, a mediocrității și a provincialismului: „Ne simțeam rădăcini adânci și ne gândeam cu stăruință la școala ardeleană și latinistă, la Budai-Deleanu, la Codru Drăgușanu. Aceste rădăcini erau desigur foarte fizice în sens geografic, fiindcă atitudinea noastră însemna de fapt în primul rând denunțarea prejudecății regionaliste”. Într-un alt articol, cu titlul semnificativ *Vîitorul literaturii române?*, I. Negoțescu afirmă, cu numeroase argumente, evoluția organică a literaturii române, dar și dezvoltarea sa sub auspiciile culturii și a literaturii occidentale: „Ceea ce au fost umanitățile care au nutrit copios renașterea franceză, e pentru literatura noastră descoperirea culturilor apusene, asimilate

cu un apetit devorator. În limba de-abia ieșită din Evul Mediu, încă șovăitoare, barbară, deși materialul original era rupt din limba mării civilizații a Romei, s-au revărsat stările lirice ultime, rafinate, ale artelor occidentale. În acest nou aliaj, uluitor, s-a născut poezia română”. Fără îndoială că atât programul estetic al *Manifestului*, cât și textele programatice din *Revista Cercului literar* sunt rezultatul unei aderențe intime și, în același timp, lucide, la estetica lovinesciană, fapt subliniat de Negoïtescu în același articol, *Perspectivă*: „Ni s-a spus de unii, cu maliție, «esteții din Ardeal». Formulă ridiculă și de două ori odioasă. Întâi, fiindcă literatura agreată în Cercul literar se revendica tocmai de la refuzul localismului cultural și apoi tocmai fiindcă estetismul, depășit și anarhic, impropriu năzuințelor noastre, se aplica la un nume cu faima tradiției îndărătnice. Manifestul pornise dintr-o necesitate lucidă a disociației”.

În *Revista Cercului literar* criticii estetice i se acordă un loc privilegiat, considerându-se că aceasta trebuie să posedă un rol de orientare a gustului și de consolidare a valorilor estetice autentice, valori care trebuie să fie disociate de valorile de alt tip: „Importanța disociației se învederează mai cu seamă în critică, unde lipsa discriminării valorilor duce la falsificarea gustului cititorilor, la stârnirea confuziei în mintea mulțimii de lectori care sunt astfel înșelați și lipsiți de desfătarea estetică spre paguba mai ales a lor. Conștiința față de public, așadar, trebuie să determine o critică fondată pe principii solide estetice”.

Reprezentantul cel mai însemnat al criticii promovate de cerchiști este, desigur, Nicolae Balotă, care, în eseurile publicate mai ales în *Familia*, dar și în volumul *Euphorion* așază accentul pe caracterul axiologic și antropologic al actului critic („Este firesc ca cea mai largă perspectivă a criticii ca disciplină, ca teren de explorare ori ca instrument de investigație să apară atunci când o considerăm ca un mod al anchetei asupra omului. *Critica antropologică* este, azi, cea mai cuprinzătoare formulă a acestei anchete. Marxismul are o antropologie. Psihanaliza este o încercare de explorare a psihologiei abisale umane. Structuralismul susține, de asemeni, că, pentru a înțelege marile creații artistice, e nevoie de un model antropologic. Diverse școli, tendințe contemporane sunt apropiate în această privință – dincolo de toate deosebirile dintre ele. Critica este tributară antropologilor filosofice”). La rândul său, Victor Iancu pledează, într-un articol, pentru o critică axiologică, o critică fundamentată pe idealul identificării, ilustrării și consolidării valorilor: „Axiologia modernă ne-a demonstrat că fundamentarea valorii estetice pe alte valori, ca de pildă pe valoarea morală, religioasă, socială etc., departe de a o anula, este adesea de natură s-o protejeze. Dacă *Faust* este considerat o atât de reprezentativă capodoperă literară a omenirii, aceasta se datorește fără îndoială și caracterului său larg antropologic. Marile creații ale lui Shakespeare trăiesc cu deosebire prin faptul că răsfrâng însușiri atât de profund și tipic umane”.

În paginile *Revistei Cercului literar*, Radu Stanca se distinge prin poziția sa de repudiere a „poeziei pure”, deplângând, cum subliniază Gheorghe Grigurcu, „meșteșugul surclasat de invenție”. Poezia pură, transformată în poezie „puristă” este, pentru Radu Stanca, un nonsens: „Poetul pur a devenit, de îndată ce a luat cunoștință că e pur, «purist», a transformat, prin urmare, o realitate în atitudine, într-o atitudine normativă.

Descoperirile s-au schimbat la față și cu pretenția de a fi prescripțiuni care ușurează sarcina poetului, au ușurat în mod simțitor încărcătura poeziei”. Soluția pe care o întrevede Radu Stanca la această poezie puristă, stagnantă și nerelevantă din punct de vedere estetic, este specia literară a baladei, a cărei resurecție o proclamă și o ilustrează cerchiștii. Balada este specia literară cea mai aptă de a reda un conținut de artă și de trăire umană, cea mai revelatoare din perspectiva unei dinamici a imaginarului și a expresiei de cea mai certă anvergură, ea reprezentând, în fond, în viziunea lui Radu Stanca, „o nouă emancipare a esențialului împotriva neantului, a substanței împotriva haosului”.

Pe de altă parte, în structurarea imaginarului baladesc, în tectonica sa atât de dinamică, se produce un fel de contaminare, de îngemănare fecundă a genurilor literare, pentru că liricul, epicul și dramaticul fuzionează în mod plinar, tocmai pentru a transcrie în regimul unei autenticități totale stări afective dintre cele mai diverse, aspect relevant, cu luciditate și spirit disociativ, de Radu Stanca: „«Baladescul» se constituie tocmai din această comunicare, din această prezență a dramaticului în interiorul poeziei lirice. Bineînțeles, această prezență dramatică nu înseamnă nicidecum coruperea liricului. Dimpotrivă. În noul aliaj, transfigurarea o suportă nu elementul flotant, ci tot coagulul stabil, substanțial. Adaptarea nu se face în sensul dramaticului, ci tocmai în sensul liricului. Elementul care se transfigurează în sublima atingere este așadar îndeosebi elementul dramatic. Transfigurarea lui se înfăptuiește sub ochiul liric, ale cărui raze inundă oglinzile”.

Importanța Cercului literar de la Sibiu în ansamblul literaturii române este incontestabilă și, în același timp, comparabilă, păstrând, firește, proporțiile, cu aceea a *Junimii*, și a cercului din jurul revistei *Sburătorul*. Acțiunea *Manifestului* și a *Revistei Cercului literar* a fost una modelatoare și structurantă, prin opțiunile estetice cristalizate în paginile revistei, dar și prin operele literare propriu-zise pe care cerchiștii le-au modelat, ca reflexe mai mult sau mai puțin fidele ale unor astfel de opțiuni.

Teatralitate și viziune poetică

Lirismul lui Radu Stanca este prin excelență spectacular. Versurile sale sunt, în verva lor alegorică, în-scenări ale existenței, revelații ale unor locuri tănuite, sugestii ale unui carnavalesc grav, ce pune laolaltă contrariile; patosul și ironia, fantezismul și sublimitatea estetizantă, se alătură în aceste poeme fastuoase și austere totodată, în care versul are străluciri diamantine și moliciuni de brocart greu.

Nicolae Balotă, între alții, observă teatralitatea oracular-fantezistă a poetului Radu Stanca: „Lirismul devine dramatic și nu ne miră că poetul a avut o predilecție pentru baladă, pentru monologurile ori interpelările teatrale. Sublimându-și romantismul temperamental, de student al unui Heidelberg de altădată, Stanca a știut să-și drămuiască savant atât patosul cât și ironia. În marile sale creații – *Buffalo Bill*, *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*, cele două *Ode ale lui Lactantiu pentru iubita sa*, și în altele, el a făcut pasul pe care, la timpul său, E.A. Poe, cel dintâi dintre moderni, a știut să-l facă, dincolo de romantism, păstrând unele aparențe ale lirismului romantic. Stanca se transcende pe sine, nu numai

într-un joc estetic de o supremă grație, ci prin ceea ce aş numi *reprezentăția lirică*. Poetul nu se mai exprimă *pe sine*, ci oarecum *în sine* lui descoperă esențele care îl depășesc infinit. Pasiunea sa pentru poezie ne amintește acel admirabil cuvânt al unei mari poete: doresc infinit de mult și mă depărtez infinit de mult de ceea ce doresc. Patos și ironie. Patos, în marele lamento al Ioanei d'Arc, tânguire a pasiunii zadarnice, dar devoratoare și în cele din urmă triumfătoare. Ironic în marea speranță, zadarnică și ea, dar cât de umană, de a surprinde undeva, la cotitură, poștalionul aducând un domn de seamă, 'Timpul'".

Poetul inventează, în baladele sale, decoruri somptuoase, personaje cu alură simbolică, ce poartă, în figurația lor existențială și poetică, amprenta chipului lăuntric al eului liric, personaje ce nu sunt altceva decât măști ale autorului, travestiuri alegorice ale unor impulsuri și trăiri de o certă autenticitate. În *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*, poetul surprinde o gamă diversă de sentimente, senzații și porniri afective. Sentimentul dominant este acela al regretului după o viață netrăită; absența și prezența, viața și visul, presiunea destinului de excepție ce nu mai lasă loc unei biografii personale sunt elementele ce articulează universul de trăiri și de imagini al poemului: „Îmi vor cuprinde flăcările-ntâi/
Picioarele rănite și grumazul/
Și-apoi, flămânzii șerpi de la călcâi/
Îmi vor zdrobi, cu sunet frânt, obrazul.//
Eu voi rămâne însă și pe rug,
Ca și pe ziduri, dreaptă și nenfrântă,
Nu voi zvârli blestemul ca pe-un jug,
Nici nu voi da iertarea ca o sfântă,//
Ci, fără lacrimi, ca un om de rând,
Voi aștepta sub umedele tâmpole/
Ceea ce-i vânt să se preschimbe-n vânt/
Și ceea ce mi-e scris să mi se-ntâmpole//
Azi, pentru prima dată-n viața mea/
Și poate pentru cea din urmă dată,
Mă-mbrățișează tainic cineva/
Și mă învață-n fine să fiu fată (...)//
Aceasta-i vina mea: că n-am lăsat,
Cu gând ascuns, feciori în preajma porții/
Și-acum, când prima dată un bărbat/
Mă strânge-n brațe, sunt sortită morții.//
Vai mie – păcătoasa! – știu acum/
Care-ar fi fost să fie rostul mâinii/
În care-am pus pumnalul plin de scrum,
În loc să pun, cântând, aluatul pâinii.//
Vai mie – păcătoasa! – plâng acum/
Și-mi pare rău că mor când, fermecată,
Cu flăcările albe mă cunun/
Și, fără remușcări, mă las mușcată”.

Multe din poemele lui Radu Stanca sunt construite pe o tensiune lăuntrică a realului și irealului, a esotericului și aparentului. Ceea ce se arată și ceea ce este învăluit în taina de nespus fac parte din arhitectura unui poem precum *Doti*, încarnare simbolică a unei hierofanii: „Dă-mi la o parte vălul și privește!/
Ești primul muritor care mă vezi./
te ai furișat în templul meu hoțește/
Și-acum, ajuns aici, cunoști și crezi.//
Mă socoteai iluzie abstractă,
Sămânță din străvechiul Amon-Ra./
Și-azi când mă pipăi simți cum se contractă/
În trupul meu de piatră inima.//
Descoperă-mă toată, cu-ndrăzneală!/
Și lasă-ți palma aspră și pe sâni!/
Așa cum stau aici, aproape goală,
Sunt mai frumoasă ca un imn păgân.//
O pulbere de-argint mă împresoară/
Și raze lungi pe frunte-mi cad mănunchi./
Tăcerea care-acum se înfioară/
E sângele ce-mi susură pe trunchi.//
Când ochii mi-s închiși, ciulesc urechea,
Iar când o-nchid pe ea, din ochi pândesc./
Bagă de seamă!
Inima, străvechea,
Ca pe-un etern semnal, mi-o urmăresc!/
Streinule intrat aici hoțește!/
Hoinarule căzut în mreaja mea!/
Ia-mi palma desfăcută și citește:/
Nu soarta mea e-n ea, ci soarta ta!”.

Baladele lui Radu Stanca recompun, în imagini fastuoase, din care nu pregetă să se degaje un aer de vechime și teatralitate, o lume de mult apusă și, în același timp, insolită în reprezentările ei cvasionirice. Nicolae Manolescu a observat, în acest sens, că aceste poeme „compun o lume ciudată, de gravură veche cu burguri medievale și castele, cu ziduri de cetate și turnuri din care se risipesc bățile ceasurilor, cu străzi înguste pe care se văd cavaleri, trubaduri, neguțatori și baroni, ori alunecă negre și tăcute landouri. Dar probabil tabloul e o halucinație a poetului care-și regăsește sufletul rătăcitor în aceste fantome. Tristețile poetului, care e, în fond, un elegiac minor, se obiectivează, astfel, în umbrele unui teatru chinezesc. Pentru el, evul mediu e, de fapt, lumea familiară a copilăriei, către care se întoarce mereu cu nostalgie sau cu suferință. Din sufletul lui ies la lumina zilei tot felul de arătări și el n-are puterea sau nu vrea să le alunge: acestea se înstăpânesc asupra lui, trăiesc în locul lui, iubesc în locul lui, calcă nescrise pacte cu diavolul”.

Trecerea timpului e o temă recurentă a poemelor lui Radu Stanca. Timpul e văzut ca trecere implacabilă, ca ruptură de propria ființă, ca joc al metamorfozelor perpetue, în care alcătuirile realului capătă un aspect halucinant. Într-un poem precum *Vulpea*, timpul e resimțit ca sfâșiere, ca forță malefică devorantă, ce împușinează ființa poetului: „Ca tânărul spartan ascund sub haină/ Vulpea furată-a timpului ce trece./ Deși mă mușcă tac și-ndur în taină/ Fără să tulbur lumea ce petrece.// Glumesc nepăsător și râd cu hohot/ În timp ce ea își vâra colții-n mine,/ Simt sângele țâșnind cu mare clocot,/ Dar mă pface că-s vesel și mi-e bine.// Și mă voi mai pface-n continuare/ Chiar de mi-ar fi durerile-nzecite./ Prea mare-i furtul ca să țip că doare.../ Așa dor visurile împlinite...// Ca tânărul spartan ascund la mine/ O vulpe... care-atâta timp cât tace/ Și mușcă-adânc din carnea mea, e bine.../ Ce-am să mă fac când va porni să latre”.

Eroii lirici ai lui Radu Stanca se remarcă mai ales prin estetismul lor, prin capacitatea lor teatralizantă, prin excesul de artificialitate ori prin verva exhibiționistă. Fastul și fardul, reprezentarea hiperbolică și postura spectaculară reies și din poemul *De-aș fi rege*, în care poetul se închipuie pe sine în făptura unui rege capricios și exuberant: „Mă iubesc mai mult ca pe oricine/ Și-s gelos pe-oricine mă iubește./ Tot ce mica-mi inimă pofteste/ Mi-e prilej de-orgii și de festine.// Tot ce vreau pe loc mi se-mplinește,/ Orice fleac visez îndată-l capăt./ Dragostea de mine n-are capăt/ Și trăiesc din plin, împărătește.// Curtea mea-ncărcată cu portaluri/ Mă desfată-ntruna, zi și noapte./ Până-n cer se-aud, desferecate,/ Chiotele gureșelor baluri,// Până-n codrii-adânci unde dorm nimfe/ Ce tresar din somn de-atâta cântec/ Și-apoi vin, săltând ușor din pântec/ Și-unduindu-și verzile lor limfe (...)// Și-n adâncul nopții fără lege/ Mă iubesc atât de mult, pesemne,/ Că-nvestit cu tainicele semne,/ De-aș fi rege, -aș fi un strașnic rege”.

Poemele de dragoste ale lui Radu Stanca au o figurație cvasirituală și o ritmică afectivă în care melancolia și suferința se împletesc armonios. Iată poemul *Despărțire*, în care modulația sentimentului are accente dureroase, iar expresia e impregnată de un patetism reținut, de o vibrație afectivă abia auzită: „Ne-ar trebui o mie de ani să reclădim/ Ce-am sfărâmat aseară cu despărțirea noastră/ Și nici atunci nu-i sigur c-am mai putea să

fim/ Eu creanga ta de aur, tu frunza mea albastră.// O umbră o să stee mereu între noi doi/ (Noi care-am fost pe vremuri lipiți ca două palme/ Pe pieptul unei moarte) și veșnic între noi/ Vor crește neguri numai în aparență calme.// Cuvântul de-altădată nu-l voi mai folosi,/ Tăcerea fără seamăn de-atunci n-o vom mai tace./ Vom sta mereu ca zeii deasupra și vom fi,/ Cu mâinile pe scuturi, severi și plini de pace (...)// Ca niște ghimpi vom scoate treptat din amândoi/ Aducerile-aminte și vom privi la chipul/ Iubirii care cade șovăitor în noi/ Cum dintr-un țarm de stâncă-ntr-un golf adânc nisipul.// Dar liniștea de-atuncea n-o vom mai regăsi/ Și singuri vom petrece cele din urmă clipe,/ În timp ce pescărușul iubirii va muri,/ Bătând încă o dată din largile-i aripe...”

Poet al evocărilor fastuoase și al sentimentului elegiac al trecerii, Radu Stanca nu e mai puțin un poet ce rescrie în versurile sale spectacolul inefabil al existenței, într-o expresie teatralizantă și patetică, gravă și solemnă totodată.

Nicolae Manolescu consideră baladele lui Radu Stanca drept niște false balade, marcate de o gesticulație abundentă, de ornamentație stilistică barocă și de un ceremonial afectiv nu lipsit de un anume retorism. Lumea pe care o figurează Radu Stanca este, cum precizează N. Manolescu, „o lume ciudată, de gravură veche cu burguri medievale și castele, cu ziduri de cetate și turnuri din care se risipesc bățile ceasurilor, cu străzi înguste pe care se văd cavaleri, trubaduri, neguțători și baroni, ori alunecă negre și tăcute landouri. Dar probabil tabloul e o halucinație a poetului care-și regăsește sufletul rătăcitor în aceste fantome. Tristețile poetului, care e, în fond, un elegiac minor, se obiectivează, astfel, în umbrele unui teatru chinezesc. Pentru el, evul mediu e, de fapt, lumea familiară a copilăriei, către care se întoarce mereu cu nostalgie sau cu suferință. Din sufletul lui ies la lumina zilei tot felul de arătări și el n-are puterea sau poate nu vrea să le alunge (...)”.

Buffalo Bill e o baladă cu ușor substrat parabolic, în care verva imaginilor și figurația barocă a decorurilor imaginează o poveste aventuroasă din Far West, cu toată recuzita de rigoare. Există, aici, două niveluri ale înțelegerii textului, unul de suprafață, poemul putând fi privit ca redare a unor aventuri romantice, în spirit retoric și declarativ, și, un alt nivel, de profunzime, prin care se poate descifra o parabolă a Timpului, acel „domn de seamă” care va fi amăgit și jefuit de eroii baladei.

Regimul viziunii poetice se desfășoară într-un potențial viitor, într-un timp aproape mitic, al reiterării unor gesturi exemplare, un timp ce favorizează expansiunea sentimentelor și a trăirilor: „Diseară poștalionul va trece prin strâmtoare/ Iar noi îl vom surprinde la locul cunoscut,/ Întocmai ca pe vremea când mânuiam topoare/ Și flinte ghintuite. Întocmai ca-n trecut.// Azi însă nu de lada cu bani ne vom atinge,/ Nu de mătăsurii fine, podoabe sau găтели,/ Nu vom umbla prin punga rotundă ca o minge/ Și nici prin buzunare cusute-n căptușeli.// Azi nu ca să ne-nfigem în saci cu aur brațul/ Ne vom lupta cu ceata de călători calici/ Și nici ca să mai râdem puțin, zvârlind cu lațul,/ Ne vom ascunde ochii sub măști, iubiți amici.// Nu ca să punem mâna pe călătorea blondă/ Ce tremură și-și vâără colierul între sâni,/ Nu ca să scoatem fetei inelul de logodnă,/ Vom răsuci cu vervă pistoalele în mâini.//(...)// Un lucru mult mai nobil, prieteni, astă-seară/

Aduce poștalionul, și mai de preț decât/ O călătoare zveltă, subțire și sprintară/ Sau saci cu bani de aur, umpluți până la gât”.

Cea de a doua secvență a textului precizează natura celui „domn de seamă”, Timpul, dușman de temut care va fi încercuit și prins cu armele și candoarea copilăriei. Interesantă este verva imagistică și extrema forță de plasticizare a detaliilor, prin care este concretizat timpul: „Diseară poștalionul aduce-un domn de seamă,/ Un călător de vază și-un hoțoman de soi,/ Aduce Timpul – domnul pe care nici o vamă/ Nu l-a putut vreodată întoarce înapoi.// Boierul cu palate și herghelii în care/ Trag cai de rasă anii albaștrii după ei,/ Un negustor de vinuri, când dulci și când amare,/ Și-un hrăpăreț pe care nu-l pot momi femei.// Bogat din cale-afară și gras de nu-și încape,/ Prin haină i se vede umflată punga grea,/ În degetele-i scurte inelele fac ape/ Și pe reverul bluzei poartă fâlos o stea.// Pe pântec îi străbate un lanț de aur vesta/ Și-un ceas rotund în care, din când în când, zelos,/ Privește pe sub gene, ca nu cumva-n acesta/ Să fi rămas o clipă – din veacuri – de prisos.// Când ațipește-n jocul căruței și în saltul/ Legănător pe care catării suri îl fac,/ El sforăie și doarme ca orișicare altul,/ El moțăie cuminte, ca orice prostănac.// N-are nimica straniu și nici la chip nu-i groaznic,/ Atâta doar că n-are pereche de zgârcit,/ Nu e vegheat de nimeni, păzit de nici un paznic,/ Călătorește singur și-i veșnic obosit”.

Ultima parte a poeziei redă, în termeni ai farsei, ai bufoneriei și carnavalescului, imaginea timpului prins în mrejele „tâlharilor”: „Așa că nu vă temeți de el, va fi o luptă/ Din cele mai ușoare, iar de-l vom prinde-n laț,/ În pânza veșniciei de astă dată ruptă,/ Noi, dintre toți tâlharii, vom fi cei mai bogați.// Căci, dacă punem mâna pe el și pe comoară,/ Ne-am pricopsit, prieteni, cum nu ne-am așteptat,/ Și, dacă punem mâna pe el, în astă-seară,/ Am dat o lovitură cum încă nu s-a dat...”.

Radu Stanca resimte, cum au observat, de altfel, exegeții săi, nevoia imperioasă de a fantaza, de a-și transcrie cu vervă imagistică și într-un desen funambulesc, iluziile, himerele, bufoneriile unui spirit, cu toate acestea, grav, înclinat spre meditație și ceremonial al rostirii nu lipsite de patetism.

Un autoportret spiritual-fantezist ne întâmpină în *Corydon*, poem al estetismului spiritualizat și al ampretei evocatoare. Din versurile lui Radu Stanca răzbate un orgoliu nedisimulat, transcris în imagini calofile, cu reverberații ale rememorării: „Sunt cel mai frumos din orașul acesta,/ Pe străzile pline când ies n-am pereche,/ Atât de grațios port inelu-n ureche/ Și-atât de-nflorite cravata și vesta./ Sunt cel mai frumos din orașul acesta.// Născut din incestul luminii cu-amurgul,/ Privirile mele dezmiardă genunea,/ De mine vorbește-n oraș toată lumea,/ De mine se teme în taină tot burgul./ Sunt Prințul tenebrelor, eu sunt amurgul...// Nu-i chip să mă scap de priviri pătimașe,/ Prin părul meu vânat, subțiri, trec ca ața,/ Și toți mă întreabă: sunt moartea, sunt viața?/ De ce am ciorapi verzi, pentru ce fes de pașe?/ Și nu-i chip să scap nici pe străzi mărginașe...”.

Consistența eului liric se conturează din evaluarea sa din perspectiva esteticului, “reprezentativitatea” sa fiind una dată de referințele plastice. Statutul eroului liric ține mai mult de sfera esteticului decât de aceea a ontologicului : „Panglici, cordeluțe, nimicuri macopăr,/ Când calc, parcă trec pe pământ de pe-un soclu./ Un ochi (pe cel roz) îl ascund

sub monoclu/ Și-ntregul picior când pășesc îl descopăr,/ Dar iute-l acopăr, ca iar să-l descopăr...// Cellalt ochi (cel galben) îl las să s-amuze/ Privind cum se țin toți ca scaiul de mine./ Ha! Ha! Dac-ați ști cât vă șade de bine/ Sărind, țopăind după negrele-mi buze./ Cellalt ochi s-amuză și-l las să s-amuze”. Poate fi identificat, în această poezie, într-o formă superlativă, întreg cultul lui Radu Stanca pentru valorile artistice, pentru expresivitatea iradiantă a formei plastice care girează, sub specia esteticului, convulsiile trăitului. Prins în rețeaua referințelor plastice, cu contururile ontice fixate de cadrele tensiunii simbolice artistice, portretul ființei lirice este o expresie, împinsă la limită, a “autocratismului estetic”, cum ar spune Mircea Muthu.

Tocmai de aceea, simbolismul eului liric ia naștere dintr-o dublă strategie, a “obiectivității” și idealizării, pe care o pune în joc autorul. Eroul are aspectul unei imagini în oglindă, cu întreaga conformație verosimilă până la cel mai infim detaliu, dar ireală, lipsită de substanță, de consistență ontică. Se poate chiar observa caracterul de “vedenie” al personajului, statutul său dual, de ființă jumătate reală-jumătate simulacru, situată între veridicitatea reprezentării și hieratismul evocării: „C-un tainic creion îmi sporesc frumusețea,/ Fac baie în cidru de trei ori pe noapte/ Și-n loc de scuipat am ceva ca un lapte,/ Pantofi cu baretă mi-ajută zvelțețea/ Și-un drog scos din sânge de scroafă, noblețea./ Toți dinții din gură pudrați mi-s cu aur, /Mijlocul mi-e supt în corset sub cămașe,/ Fumez numai pipe de opiu uriașe,/ Pe brațul meu drept tatuat am un taur/ Și fruntea mi-e-ncinsă cu frunze de laur/ Prin lungile, tainice, unghii vopsite,/ Umbrela cu cap de pisică rânjește/ Și nu știu de ce, când plimbarea-mi priește,/ Când sunt mulțumit c-am stârnit noi ispite,/ Din mine ies limbi și năpârci otrăvite”.

În finalul poeziei autorul sugerează o corespondență intimă între eul liric și cadrul natural, o interferență între cele două regimuri de existență, uman și fizic. Estetismul, cultul prețiosului și al prețiozității, manierismul formelor și artificialitatea unor imagini poetice, toate acestea concură la amplificarea senzației de expresivitate teatralizantă a poeziei („Din mine cresc crengi ca pe pomi, mătăsoase,/ Și însăși natura atotștiutoare,/ Ea însăși nu știe ce sunt: om sau floare?/ Sau numai un turn rătăcit între case,/ Un turn de pe care cad pietre prețioase?// Sunt cel mai frumos din orașul acesta,/ Pe străzile pline când ies n-am pereche,/ Atât de grațios port inelu-n ureche/ Și-atât de-nflorite cravata și vesta./ Sunt cel mai frumos din orașul acesta”). Desigur, putem considera ipostaza lirică o altă mască, un alt travesti compensatoriu al eului liric, care caută în artă, în poezie, în ritmica armonioasă a frazelor, o modalitate de retranșare din fața unei realități adesea agresive ori indifferente.

Fascinația fantazării și acoladele epice ale frazei lirice, ca și cadența ceremonioasă a versului, toate aceste elemente definesc în bună măsură poetica lui Radu Stanca, autor pentru care practica scrisului se însoțește mereu cu o acută și limpede conștiință a limitelor și beneficiilor actului creator.

Bibliografie critică selectivă

Nicolae Balotă, *Labirint*, Ed. Eminescu, București, 1970; Ovid. S. Crohmălniceanu, *Cercul Literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, Ed. Universală, București, 2000; Ioana Lipovanu-Theodorescu, *Radu Stanca și fețele poeziei, Prefață la volumul Poezii*, Ed. Albatros, București, 1973; Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Brașov, 2001; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008; Petru Poantă, *Cercul Literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul original*, Ed. Ideea Europeană, 2006; Ion Pop, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1985; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978; Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Mașina de scris, București, 2005; Dragoș Varga, *Radu Stanca - Sentimentul estetic al ființei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005; Ion Vartic, *Radu Stanca. Poezie și teatru*, Ed. Albatros, București, 1978.

CONLOCUIREA OMULUI CU ISTORIA

Dorin ȘTEFĂNESCU

Abstract

According to B. Fondane, history, as it is generally understood, is perverted because – in order to be intelligible – its meaning is reversed. The modern world has nothing understood from its desperate attempt to make the man's cohabitation with history possible. The real meaning of history is that of the very meaning of man's existence. Its apparent absurdity may be transcended in an eschatological horizon, beyond the principle of causality, in an existential history which lightens at the end of time.

Keywords: terror of history, objective and existential history, Platonic philosophy, eschatology

Potrivit lui B. Fondane, în *L'homme devant l'histoire*,⁽¹⁾ ceea ce trece drept ininteligibil pentru filosofia reflexivă e gustul suspect pentru lumea creată, apetitul pentru sensibil, expunerea la empirie, *corpul* – într-un cuvânt – din care Dumnezeu e exilat. Nu sunt oare toate acestea elementele constitutive ale unei *istorii* ? Istorie nu perversă, ci pervertită, a cărei semnificație e răsturnată (și anexată) tocmai pentru a putea fi inteligibilă. „Nu există, spune el, prestidigitație mai mare în Istoria umană decât această *transmutație a tuturor valorilor*”, ceea ce duce la concluzia (și ea inversată) că deși „nu există nici o urmă de rațiune în istorie”, ea poate fi totuși înțeleasă ca proclamare a unui raport de sens : coincidența între sensul conștiinței și sensul istoriei.⁽²⁾ Or, constată Ricoeur, există un paradox latent în istorie: „noi spunem: *istoria la singular*, pentru că noi ne așteptăm ca un sens uman să unifice și să facă rezonabilă această istorie unică a omeneirii; tocmai acest pariu implicit încearcă să-l explicitizeze *filosoful raționalist* (s.n.) care scrie o istorie a conștiinței; dar noi spunem de asemenea și oamenii, *oamenii la plural*, și definim istoria drept știința oamenilor trecutului, pentru că ne așteptăm ca persoanele să se ivească ca niște multiple focare de umanitate; tocmai această bănuială o scoate la lumină *filosoful existențial* (s.n.) dedicându-se operelor singulare, unde se reorganizează cosmosul în jurul unui centru excepțional de existență și de gândire”.⁽³⁾ Paradoxal, istoria singulară șterge singularitatea umană, întrucât ea vizează doar fluxul de evenimente ca dezvoltare extensivă a sensului, plecând de la o multiplicitate de focare organizatoare, care sunt chiar evenimentele centrale ce se unifică într-o ordine coerentă, rațională. „Această antinomie a timpului istoric – continuă Ricoeur – este secretul ezitării între două « dispoziții » fundamentale ale ființelor omenești față de propria lor istorie: în timp ce lectura istoriei ca proclamare a conștiinței înclină spre un *optimism al ideii* (s.n.), lectura istoriei ca izbucnire a focarelor de conștiință conduce mai degrabă la o *viziune tragică a ambiguității omului* (s.n.)”.⁽⁴⁾ E evident că pentru filosofia raționalistă, condamnată de Fondane, istoria nu are un sens al ei (ea semănând cu „pășania unui nebun povestită de un idiot”); ceea ce îi conferă totuși o semnificativitate comprehensibilă este istoria conștiinței care o supune cunoașterii obiective și pentru care există un progres subsumat unei viziuni melioriste.

Concepție care însă pare să anuleze istoria însăși în ceea ce are ea uman (căci, în ultimă instanță, e vorba de o istorie *a omului*), pentru a păstra doar un șir de fapte și evenimente.(5) Dimpotrivă, și aceasta e poziția lui Fondane (ca de altfel a oricărui filosof existențial), semnificativă nu e fascinația unei false obiectivități, a unei istorii fără oameni și valori umane, ci o istorie ce are drept obiect însuși subiectul uman. Nu suprimarea istoriei în sistem, ci însuflețirea ei în om. Viziune însă care, departe de optimismul istoric al unui umanism triumfalist, scoate la lumină ambiguitatea omului, echivocitatea fiecărei istorii umane în parte, micile istorii multiple care subminează conștiința de survol a istoriei unice. Pentru Fondane, optimismul raționalist ce subîntinde filosofia istoriei (6) „stă la originea relelor celor mai importante pe care le acuză lumea modernă”. O rațiune demagogică ce făgăduiește suprimarea contradicțiilor, stabilirea unui echilibru ideal, în care omul să-și afle un loc, într-o istorie care nu e decât „exteriorizarea Spiritului în timp”. Pentru aceasta, trebuie să renunțe la tot ce, în el, e încă legat de sensibil, de corporal, sursă a oricărei forme de iraționalitate. Paradoxul e următorul: a renunța la lume în numele unei Idei care făgăduiește lumea.(7) Or „lumea modernă nu a înțeles nimic din această încercare disperată de a face cu puțință *conlocuirea omului cu istoria*” (s.n.).(8)

Poziția lui Fondane ar putea fi situată poate mai bine, în toată complexitatea ei, prin recursul la un scurt text al lui E. Lévinas intitulat *Anti-platonismul filosofiei contemporane a semnificației*, (9) text care pune în evidență sincronia opțiunilor lui Fondane (până la un punct) în contextul filosofic al epocii, dar și neînțelegerea implicațiilor profunde care ar duce la o așa-zisă depășire a platonismului. Filosofia contemporană a răsturnat întru totul structura platoniciană a lumii, căci pentru ea, spune Lévinas, „inteligibilul nu e de conceput în afara devenirii care îl sugerează”, în ignorarea sensibilului survolat. „Întregul pitoresc al istoriei, toate culturile nu mai sunt obstacole care ne despart de esențial și de Inteligibil, ci căi care ne duc într-acolo”. Nu e vorba doar de o corelație între inteligență și inteligibil, între gândire și limbaj; e mai ales „suprapunere a unei *îmvecinări* cu un *alături*, o *înrudire* ce unește inteligența și inteligibilul în planul unic al lumii care formează acea «istoricitate fundamentală» de care vorbește Merleau-Ponty”. Am putea vorbi de o „consangvinitate” a inteligenței și a inteligibilului, acesta din urmă fiind situat „în prelungirea întregii existențe concrete a individului” și nu înaintea ei. „Anti-platonismul filosofiei contemporane constă în această subordonare a intelectului față de expresie”, iar pentru ca această re-poziționare să fie eficientă, e nevoie de întreaga densitate a istoriei, căci accesul la inteligibil trece prin lumea sensibilă. Deși discordantă, cu privire la conlocuirea omului cu istoria (care e de fapt o înrudire – și nu o separație, în pofida diferenței – între inteligibil și sensibil), concepția lui Fondane se raliază acestei viziuni (anti-platoniciene și, prin extensie, antiraționaliste) într-atât încât ar fi putut subscrie fără ezitare la următorul tablou schițat de Lévinas: „Ar ajunge să arătăm rolul pur operator și provizoriu al omului în desfășurarea și manifestarea unui ansamblu de termeni care *fac sistem*. (...) Nu omul, având o anume vocație proprie, ar fi cel care ar inventa sau ar căuta sau ar poseda adevărul. Adevărul e cel care suscită și ține omul (fără să țină la el), cale pe

care intră structurile de tip formal ori logico-matematice pentru a se ordona și a se situa conform arhitecturii lor ideale, respingând eșafodajele umane care permisese edificarea. (...) Subiectivitatea ar apare în vederea propriei sale dispariții, moment necesar pentru manifestarea structurii Ființei, a Ideii. (...) Am asista la ruina mitului omului, scop în sine, ce lasă să apară o ordine nici umană, nici inumană, ordonându-se (...) prin forța propriu-zis rațională a sistemului dialectic sau logico-formal. Ordine non-umană căreia i se potrivește numele – ce e anonimul însuși – de materie”. Se observă cum contestării și incriminării umanismului optimist, naiv, li se adaugă delimitarea de un anti-umanism artificial, pentru care istoricitatea omului nu e decât una de trecere sau chiar a trecerii, în favoarea unei întoarceri la concret, la o subiectivitate vie, în orizontul căreia istoria nu e doar evenimentială, și nici doar trecere și uitare, ci reactivare, memorie sau retenție. Pornind de la aceste premise, Lévinas subliniază însă o posibilă atitudine diferită, recuperatoare a platonismului, insistând asupra „anteriorității sensului în raport cu semnele culturale”. Iar aceasta întrucât *separarea* lumii inteligibile la Platon e hotărâtă de *precedența* lumii semnificațiilor (în funcție de ordinea atemporală a Ideilor) față de limbajul și cultura care o exprimă. Această lume domină culturile istorice, al căror caracter e provizoriu și naiv. A surprinde în semnificație o situație care precede cultura înseamnă a reveni într-un fel nou la platonism. „Semnificația – inteligibilul – constă pentru ființă în a se arăta în simplitatea sa non-istorică, în nuditatea sa absolut necalificabilă și ireductibilă, în a exista « înaintea » istoriei și « înaintea » culturii”.(10) Platonismul ilustrează afirmarea umanului independent de cultură și istorie. „Faptul că manifestarea inteligibilă se produce în verticalitatea (*la droiture*) moralității și a Operei măsoară limitele comprehensiunii istorice a lumii și marchează întoarcerea la înțelepciunea greacă”. Ceea ce înseamnă că *înaintea* Istoriei și a Culturii, înaintea experienței ca sursă de sens și a prezenței obiective, semnificația se situează într-o Etică a absolutului pre-originar, la care sensibilul mundaneității nu are acces prin sine: „Nici lucrurile, nici lumea percepută, nici lumea științifică nu permit accesul la normele absolutului. Creații culturale, ele sunt cufundate în istorie. Dar normele moralei nu aparțin istoriei și culturii”.(11)

„Ne aflăm pe pragul religiosului care nu începe, ni se pare – se întreabă Fondane–, decât atunci când istoria încetează, pentru noi, de a avea un sens inteligibil?”. Dacă umanismul raționalist nu a vrut să recunoască pe față că istoria își e suficientă sieși, „suntem la antipozii religiosului”, adică ai valorizării realului concret și ai creditării lumii mântuibile. Modernitatea s-a înșelat nu doar în legătură cu respingerea posibilității conlocuirii omului cu o istorie pe măsura omului, ci și „cu privire la creștinism, imputându-i acestuia că descurajează acțiunea și pune cheia istoriei în mâna lui Dumnezeu; nu creștinismul, ci *philosophia perennis* trebuie făcută răspunzătoare pentru această atitudine: transcendentul, în beneficiul căruia omul s-a desprins de lume, nu a fost nicidecum Dumnezeu, ci doar inteligibilul, *Nous*”. Falsul transcendent e cel în care a fost exilat Dumnezeul filosofilor, blamat de Pascal, Dumnezeul-Idee, al cărui adevăr nu semnifică, absent din semne și lucrări. Pentru acest „transcendent”, istoria e lăsată de

izbeliște, aruncată în marginalitatea nesemnificativului, sau e ordonată conform rațiunii ori sensului conștiinței care dorește „inteligibilitatea istoriei” și „un trecut reparat”. Or „e cu neputință pentru Istorie, pentru Rațiune să facă într-așa fel încât ceea ce a fost să nu fi fost. (...) Chiar și pentru Dumnezeu ar fi imposibil”. În *acest* sens, istoria își e suficientă sieși, întrucât exclude reversibilul; evanescența ei e pe măsura incomprehensibilității ei; nu ne întoarcem în istorie pentru a mai *face ceva*, ci doar pentru a-i integra desfășurarea, aparent haotică, în orizontul de claritate al cunoașterii. La urma urmei, așa cum spune Lévinas, putem „să întemeiem religiosul pe o filosofie a unității și a totalității ființei, numită Spirit, să sacrificăm tocmai transcendența în favoarea acestei unități care garantează eficacitatea lui Dumnezeu în lume. (...) Dar alegerea aceasta este singura cu adevărat filosofică ?”.(12) Lipsită de transcendentul viu, lucrător în lume, istoria ar mai avea cu adevărat un sens, un adevăr care să o lumineze ?(13) Dar sensul e dublat de mister; împreună ele alcătuiesc limbajul paradoxal al speranței: „Sens: există o unitate de sens; este principiul curajului de a trăi în istorie. Mister: dar acest sens este ascuns; nimeni nu-l poate *spune* (...); trebuie să-l luăm pe riscul nostru, dar pornind de la semne”.(14) Este tocmai modul în care procedează lectura creștină a misterului istoriei, ceea ce-i și permite să depășească absurditatea aparentă a acesteia: „faptul că această istorie este traversată de o altă istorie al cărei sens nu îi este inaccesibil, care poate fi înțeleasă. Creștinul este astfel omul care trăiește în ambiguitatea istoriei profane, dar cu tezaurul prețios al unei istorii sfinte”.(15) Obiect de speranță și de credință, sensul istoric e supra-rațional; supranaturalitatea lui e eshatologică.(16) De aceea cheia istoriei, de care vorbea Fondane, nu se află în mâna lui Dumnezeu, ci la îndemâna omului căruia îi e *dat* să închidă și să deschidă lumea, lumea de la capătul timpului, sfârșită și înnoită.

„De aici – și doar de aici – începe filosofia existențială necondiționată, istorică, nevalabilă pentru toți – care, prin simplul fapt că este, instituie critica teoriei cunoașterii așa cum a fost formulată de filosofia pozitivă și îi stabilește limitele”.(17) Dacă e vorba de o filosofie a rupturii și a excepției, s-ar putea să existe pericolul ca această excepție să devină concept sau categorie, în măsura în care toate existentele ar fi înțelese drept excepționale. Dar nu orice existent e excepție; „o filosofie nevalabilă pentru toți nu vrea să spună decât, poate: nevalabilă pentru orice om în timp ce e implicat în condițiile obișnuite ale vieții în care, pentru fiecare întrebare, există pregătit un răspuns”.(18) Doar existentul imprevizibil este excepție, apariție bruscă ce face din fiecare *unicul*, noua ființă aleasă pentru ea însăși. Nouă ne revine să primim făgăduința unei reînnoiri, care nu se adresează decât nouă, dar ea răsună dintotdeauna, înainte ca noi să o experiem ca atare. Nu știm că o primim, dar a nu ști să o primim ar însemna să rămânem (și să ne „odihnim”) într-o Duminică ce nu se va sfârși niciodată. Făgăduința *dă* ceea ce făgăduiește, este deja darul „« marii zile de Luni » ce face Duminica Istoriei atât de întunecată, de temătoare și de lungă”.(19) Căderea în istorie, în somnul „duminical” al exteriorității și al non-sensului, se poate ca atare eterniza în așa-numita presiune ori chiar teroare a unei istorii impersonale,(20) în care toate sunt încă în mișcarea lumii obiective, evenimentiale, conduse de principiul cauzalității. Doar o comprehensiune profund

existențială poate face ca evenimentul să își dezvăluie lumina în propria existență a celui ce înțelege, ceea ce presupune o *metaistorie* sau „o istorie metaistorică”, potrivit expresiei lui Henry Corbin, „o istorie existențială care *sparge istoria* și istoricitatea obiectivă”, în care principiul cauzalității e înlocuit cu un „*principiu de smulgere*, adică de smulgere din însăși cauzalitatea istorică”, altfel spus „o eshatologie trăită pe cont propriu”.(21)

Note și referințe bibliografice

1. *L'homme devant l'histoire ou le bruit et la fureur*, în „Cahiers du Sud”, 1939, XVIII, pp. 441-454; *La Philosophie vivante*, în Benjamin Fondane, *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire*, Éditions du Rocher, Monaco, 1990, pp. 123-148. Toate citările fără altă mențiune trimit la acest text și la această ediție.
2. „Claritatea pe care o caut în mine însumi trece printr-o istorie a conștiinței (...). Am nevoie de istorie ca să ies în subiectivitatea mea particulară și să pun la încercare în mine însumi și dincolo de mine însumi *fîința-om*” (Paul Ricoeur, *Istorie și adevăr*, Ed. Anastasia, București, 1996, p. 45).
3. *Ibidem*, pp. 50-51.
4. *Ibidem*, p. 52.
5. Aspect întrevăzut de J.-J. Rousseau, care afirmă că „istoria, în general, e defectuoasă, întrucât nu înregistrează decât fapte sensibile”; „ea arată mai degrabă acțiuni decât oameni” (*Émile*, cartea a IV-a, Flammarion, Paris, 1937, pp. 314-315). „În definitiv, oare istoria – adică faptul că acțiunile au faimă, rodesc, durează – e cea care măsoară pe oameni? Nu, ci propria lor omenie. (...) Nu istoricitatea unui gest trebuie să fie căutată, ci *valoarea lui omenească intrinsecă*” (Constantin Noica, *De Caelo*, Ed. Humanitas, București, 1993, pp. 88, 89).
6. Pentru care se face vinovat poate, spune el, acel „umanism care, lipsit de pesimism, mizase prea mult pe inteligibilul despărțit și divin, neglijând mai mult decât se cuvenea omul *real*”, un umanism care a *supraestimat* rațiunea, introducând-o în istorie.
7. „Am sfârșit prin a crede – adaugă Fondane – că ceea ce este dorit, dar nu ne e la îndemână, e Răul, și că, în schimb, acel lucru cu totul negativ, fără substanță, adică renunțarea, e Binele suprem”.
8. Încercare întreprinsă de „un umanism care ar concilia rațiunea cu viața. (...) Dar este oare *posibil* acest umanism? Și, în general, este posibil un « umanism »?”, se întrebă el în *Conștiința nefericită* (Ed. Humanitas, București, 1993, p. 277).
9. „L'Anti-platonisme de la philosophie contemporaine de la signification”, în *Humanisme de l'autre homme* (Fata Morgana, Paris, 1972, pp. 30-34).
10. Și nu precum în gândirea post-carteziană, în care *sum* e identificat – asumat, absorbit – de *cogito*: „Ceea ce marchează modernitatea – adaugă Lévinas – este faptul că împinge identificarea și apropierea ființei *de către* cunoaștere până la identificarea ființei și cunoașterii” (*Éthique comme philosophie première*, Payot & Rivages, Paris, 1998, p. 73).

11. „Mi se pare – confirmă Fondane – că tocmai ivirea în lumea modernă a Eticii autonome, a omului kantian conceput sub întruchiparea îngerului, promovat drept «legiutor universal», a suscitât în cele din urmă acest val de imoralitate *mărturisită*”. Afirmatie valabilă pentru etica spinozistă, unde sub conducerea rațiunii, „binele suprem al celor care practică virtutea este să-l cunoască pe Dumnezeu”, accentul fiind pus pe binele *cunoașterii* (cf. Spinoza, *Etica*, prop. XXVIII, XXXVI), iar aceasta spre deosebire de înțelegerea de către Platon a Ideii Binelui „ca fiind cauza cunoașterii și a adevărului” (*Republica* VI, 509 a).
12. *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Ed. Humanitas, București, 2006, p. 202.
13. „Adevărul e ceea ce trece pe lângă istorie, iar istoria nu bagă de seamă” (Lev Șestov, *Athènes et Jérusalem*, Flammarion, Paris, 1967, p. 338).
14. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 107.
15. *Ibidem*, pp. 107-108. „Trăirea prin puterile exclusive ale istoriei este o trăire în păcat”, spune D. Stăniloae; ca atare, trebuie recunoscută realitatea sfințeniei în istorie: „numai prin putere de sus se poate trăi în istorie fără păcat”, astfel încât „istoria se poate trăi în comuniune cu cerul” (*Isus Hristos sau restaurarea omului*, Ed. Omniscope, Craiova, 1993, pp. 310-311). Totuși, conlocuirea cu istoria înseamnă totodată o depășire a acesteia. Potrivit lui Gerhard von Rad (*Théologie de l'Ancien Testament*), singura teologie produsă de Israel este o teologie a istoriei organizată în jurul narațiunii și al profeției. Să fie această tendință, în cazul lui Fondane, expresia ieșirii din teologia ebraică a istoriei?
16. Vorbind de istoricitatea ființei umane, Rudolf Bultmann precizează că „istoria hotărâtoare nu e istoria lumii (...), ci istoria trăită de fiecare individ. Pentru această istorie, întâlnirea cu Hristos este evenimentul hotărâtor, evenimentul într-adevăr prin care individul începe să existe istoric pentru că începe să existe eshatologic”. Dacă evenimentul eshatologic se produce în istorie, înseamnă că „eshatologia înțeleasă în sensul său autentic creștin nu e termenul viitor al istoriei, ci faptul că istoria este absorbită de eshatologie”, astfel încât „istoria omului ca persoană nu mai poate fi înțeleasă ca o funcție a istoriei lumii, ci se situează dincolo de istoria lumii” (*Foi et Compréhension. Eschatologie et démythologisation*, Seuil, Paris, 1969, pp. 124, 127, 128).
17. Benjamin Fondane, *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire*, ed. cit., p. 64.
18. *Ibidem*, pp. 65-66.
19. *Ibidem*, p. 67. Fondane preia următoarea însemnare a lui Kafka din *Jurnal*, pe care o folosește ca moto la eseul său, de unde și titlul *Lunea existențială și duminica istoriei*: „« Ție îți e hărăzită o magnifică zi de luni! » – « Frumos spus, însă duminica aceasta nu se sfârșește niciodată »” (*Pagini de jurnal și corespondență*, Ed. Univers, București, 1984, p. 216).
20. „Istoria ca putere anonimă”, cum spune C. Noica, ce intimidează conștiința individuală, reducând-o la condiția de obiect prins în capcana trecutului (*De Caelo*, ed. cit., p. 83).
21. Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme. Herméneutique et soufisme*, Flammarion, Paris, 1983, pp. 169, 171, 216. „Istoria spirituală nu poate fi decât o *istorie antiistorică*, întrucât orice istorie spirituală decurge din « principiul de smulgere » și nu din principiul

de cauzalitate” (*ibidem*, p. 214). Chiar dacă prin *irupție* e înțeleasă revelația – fără ruptură absolută – sau simbolizarea metaistoriei numenale în istoria fenomenală, André Scrima vorbește în esență despre același mister epifanic: „Revelația istorică reprezintă simbolizarea în lumea istorică fenomenală a unor evenimente desfășurându-se în lumea metaistorică numenală. Misterul constă tocmai în aceea că evenimentele numenale fac irupție în lumea fenomenală, că metaistoria se găsește amestecată în lumea istorică, că nu există ruptură absolută între aceste două planuri” (*Dialectică existențială*, în André Scrima, *Antropologia apofatică*, Ed. Humanitas, București, 2005, p. 303). Nu este acesta chiar conținutul Revelației pe care Schelling îl consideră „istoric”, din moment ce intervine într-un timp mundan determinat, și totodată „o istorie superioară”, supramundană, „care se întinde de la întemeierea lucrurilor până la sfârșitul lor”? (cf. *Philosophie de la Révélation*, Livre III, P.U.F., Paris, 1995, p. 51).

DIN CALIDOR DE PAUL GOMA.
O ALTĂ IMAGINE ARTISTICĂ A BASARABEANULUI

Aliona GRATI

Abstract

The paper attempts to prove that Paul Goma, the prose-writer, is the author of an alternative variant of literary type of Basarabean, an extrovert and eccentric one, different from the images of resigned, contemplative, peaceful, and serene characters of the literary cannon settled on territory between the Prut and the Nistru rivers after the retreat of the socialist realism.

Keywords: chronotop, carnival, grotesque, plurilinguism, dissident consciousness/carnival consciousness.

„O copilărie basarabeană”

Reconstituirile romanului *Din calidor* sunt „amintirile din copilărie” ale lui Paul Goma. În zadar însă vom căuta să fim plimbați prin paradiziace spații humuleștene sau prin tihnite și idilice ambiante ale conacului boieresc, de genul celor imaginate de Ionel Teodoreanu sau Constantin Stere. Secvența temporală rememorată nu este una ce s-ar fi înscris în capitolul „secolul de aur al istoriei naționale”, Basarabia devine în prima jumătate a veacului trecut un teren de manevrare a unui realism grotesc, cu spectacole ideologice dintre cele mai bizare și mai inumane pentru locuitorii acestui ținut. În condițiile în care paradoxurile politice se țineau lanț, iar evoluția evenimentelor nu promitea un viitor izbăvitor, o copilărie nu avea șanse să se desfășoare în albia inițierilor firești. Efectele traumatizante au marcat într-un fel aparte structura evocărilor, dar această constatare nu ne va determina să exersăm pedante incursiuni în biografia autorului sau descifrări psihanalitice de obsesii și refulări. Nu ne vom limita nici la analizele de tip structuralist asupra procedeelelor stilistice și compoziționale, or, obediența față de canoanele formale a dus la câteva concluzii regretabile, potrivit cărora romanul lui Paul Goma nu ar corespunde condițiilor literarității. Ceea ce ne interesează sunt, pe de o parte, tensiunea moral-volitivă, accentul axiologic al scriitorului, conținutul ideatic și materialul de viață, care sunt elemente intrinseci ale structurii operei sale, și, pe de altă parte, modalitățile prin care acest material de viață capătă forme artistice, acestea din urmă fiind urmărite în raport cu altele afirmate de-a lungul istoriei evoluției genului. Astfel, vom avea posibilitatea să arătăm că arta romanescă a lui Paul Goma se profilează în contact, interacțiune, intercondiționare și dialog cu tradiția europeană a genului romanesc și, desigur, cu întregul spațiu al culturii.

Se cere mai întâi de toate să identificăm tipul de narațiune biografică în care se încadrează romanul *Din calidor* și, ce e mai important, apartenența autorului la o anumită familie spirituală de romancieri. Nu încapă îndoială, Paul Goma s-a fixat în formula realistă a romanului românesc, care descinde dintr-o bogată tradiție a prozei de evocare cu rădăcini mai vechi. Vizionarismul specific ne predispune la explorări în spațiul imaginației folclorice, iar tehnicile narrative datorează mult povestitorului popular. Romanul lui Paul Goma demonstrează un emblematic realism pe bază folclorică, diferit însă de cel cu

implicații mistice din creația lui Ștefan Bănuțescu sau Fănuș Neagu, care figurează o lume obscură și plină de prejudecăți. Ca să nu mai vorbim de inadecvarea atribuirii acestui realism la tradiția romanului biografic experimental-naturalist; or, convulsii patologice are doar istoria în acest roman, omul demonstrând, dimpotrivă, o vitalitate exuberantă. *Din calidor* vine cu o biografie organizată în sistemul de imagini și simboluri *carnavalesți*, care îi reliefează legătura genetică cu arta narativă a povestitorilor rabelaisieni și crengieni.

Pentru a ușura înțelegerea celor afirmate mai sus vom apela la explicațiile în acest sens ale lui Mihail Bahtin care distingea, în cadrul propriei sale variante – dialogice – de poetică istorică, două linii proeminente în dezvoltarea romanului european, una cu originea în *epopee* și alta – în *menippee*, ambele considerate izvoare esențiale ale acestui gen. Romanul-epopee (pe care Mihail Sadoveanu îl ilustrează exemplar în literatura română) a preluat coordonatele estetice de la eposul clasic care, după esteticianul rus, pot fi caracterizate în felul următor: 1. obiectul epopeii îl reprezintă trecutul istoric idealizat al unei națiuni („trecut epic” în terminologia lui Bahtin, „trecut absolut” în cea a lui Goethe și Schiller); 2. izvorul epopeii trebuie căutat în tradiția națională care, în fond, asimilează experiența individuală și imaginația ei liberă; 3. lumea epopeii este un eveniment consumat și consacrat și se situează la o „distanță epică” față de contemporaneitate, de cântărețul și ascultătorii lui. Evenimentele subiectului se desfășoară într-un „timp absolut”, „primordial”, al „începuturilor”, fapt ce dictează atitudinea de pietate față de ele. Nu ne putem imagina un poem despre timpul prezent, doar în epopee „cântărețul și ascultătorul, imanenți epopeii ca gen, se află în același timp și plan axiologic, iar lumea imaginată a eroilor stă la un nivel temporal-valoric absolut diferit și inaccesibil, îndepărtat prin distanță epică” (Bahtin, www.infoliolib.info). Rolul de mijlocitor între autor și ascultător, pe de o parte, și eroi, pe de altă parte, îl are tradiția, canonul.

Romanul, susține Bahtin, apare atunci când lumea imaginată se află în același plan temporal și axiologic cu cel care are misiunea de a evoca această lume și, respectiv, cu ascultătorii lui, atunci când este eliminată distanța epică (serioasă, sacrosantă) dintre lumea imaginată și lumea cântărețului și, respectiv, a ascultătorilor: „A figura existența la un nivel temporal-valoric identic cu cel în care te poziționezi tu și contemporanii tăi (pornind deci de la experiența și imaginația proprie) înseamnă a realiza o răsturnare radicală, a trece din lumea epică în cea romanescă” (Bahtin, www.infoliolib.info). Izvorul genetic al romanului este *menippeea*. Aceasta, la rândul ei, își trage rădăcinile din genurile comico-tragice ale Antichității care, evoluând în timp și suportând influențele modelatoare ale folclorului, ale carnavalului medieval și ale geniului renescentist al lui Rabelais, au instituit o întreagă direcție a romanului european, numită *carnavalescă*. În felul acesta esteticianul rus introduce o nouă categorie estetică pentru analiza poetică a romanului – cea *carnavalescă* – și, în al doilea rând, reușește să lege două fenomene îndepărtate în timp – *satira antică* și *romanul realist al modernității*, inițiind o nouă perspectivă de analiză a romanului în dialog cu „memoria genului”, care s-a dovedit a fi deosebit de productivă.

Privit din această perspectivă, romanul lui Paul Goma ne va surprinde prin bogatul repertoriu carnavalesc. De aici și impresia stranie pe care o lasă comportamentul oarecum

excentric al personajelor și, mai ales, al copilului cu preocupări de matur. Autorul carnavalizează „amintirile din copilărie”, la fel și morala, istoria, politica etc., propunând o alternativă artistică de biografie, puternic ancorată în tradiția romanului european.

„Calidorul” – *cronotop rabelaisian*

Până la evadarea în „singurătatea turnului rilkean” a *Jurnalelor* sale, Paul Goma este creatorul unui nou cronotop – *cronotopul calidorului*, care pare a fi o formulă modernă a cronotopului pieții publice (Agorei) cu originea în biografia antică, adaptată la noile condiții ale universului rural basarabean din prima jumătate a secolului al XX-lea.

„Calidorul” este nu doar un motiv al subiectului, o metaforă a unui paradis transcendent sau o obsesie sublimată, pe care naratorul ar evoca-o într-o atmosferă învăluită de misticism evlavios, ci o trăire în plan real și terestru a timpului cu o organizare specifică în roman. Dovadă a unui fel aparte al raportului spațiu-timp ne stau configurațiile punctului de reper: „vestibul deschis spre ambele părți, acel afară proxim și nu definitiv, acel loc la aer și lumină și umbră și căldură expus agresiunilor – dar nu mortale: oricând pot face pasul înapoi, la adăpost..”, spațiu deosebit de cele private, închise ale salonului, căminului familial etc., preferate de romanul care are ca valoare individualitatea (spre exemplu, romanul proustian). Nucleul formator al romanului cu implicații estetice – cronotopul – este unul de origine carnavalesc-rabelaisiană. Prin *calidor* trec toate destinele personajelor, aici se produce criza, se percep schimbările radicale și cotiturile neașteptate ale destinului, se iau hotărâri, se trece hotarul „bunelor maniere” etc. Acțiunile romanului se desfășoară în spațiul deschis al *calidorului*, sub cerul liber, în câmp sau în codru, în afara bordeielor întunecoase și sărăcicioase („Borți, nu case!”). Mănenii lui Paul Goma sunt avizi de libertate spațială, „prepeleacurile” lor „de pază” fiind adevărate „opere de artă”, de la înălțimea cărora poți „acoperi cu privirea o rază de cel puțin un kilometru”. Eroul scriitorului basarabean nu poate fi considerat un contemplativ introvertit, el este un „aurilă” (de la „aur” și „aiurit”), care își exteriorizează și chiar își expune zănaticele idei despre frumos. Reperele acestei mentalități de etalare a sferelor private țin de folclor, mai concret, de creația populară comică. Paul Goma face parte din aceeași familie spirituală cu Ion Creangă (cercetătorii au comentat înrudirea creației lui Ion Creangă cu cea a francezului François Rabelais) și, în termenii lui Bahtin, el este un continuator al canonului carnavalesc al romanului european.

Poetica râsului la Paul Goma își trage sevele din cultura râsului popular și din genurile hibride ale „serios-ilarului”. Gravitatea absolutizării, proprie romanului modern, este slăbită de perspectiva ironică, patosul este înlocuit cu râsul sănătos de sorginte țărănească și puternic ancorat în folclor. E adevărat, în *Din calidor* râsul nu e zgomotos, ba chiar înăbușit, redus la limită, dar acesta reușește să consemneze o viziune profundă asupra lumii. El exprimă, în pofida oricăror distorsiuni ale istoriei, un optimism vital, propriu omului născut pe acest „picior de plai”. În lumea lui Paul Goma patimile se amestecă cu râsul și veselia, iar viața are franchețe de carnaval. Căci râsul leagă seria

existenței individuale cu seriile altor existențe, de viața autentică și reală a coexistenței colective.

Carnavalul, dar și genurile dramatice ale folclorului român, stau între viață și cultură și acest lucru îi determină formele și ritualurile specifice. Menționăm faptul că începutul romanului *Din calidor* este construit după schema retorică a genurilor dramatice populare. Oratoria naratorului este îndreptată în vederea provocării auditoriului, a facilitării *întâlnirii ontologice* a tuturor participanților la actul lecturii, a apropierii lor sub imperiul confortului familiar pe care îl implică râsul popular: „Galeria casei părintești din Mana este buricul pământului”. Autorul desemnează o viziune asupra lumii, pe care Constantin Noica a definit-o în următorii termeni: „Înțelepciunea aceasta, de a vedea nu ostilitatea lucrurilor, nici fragilitatea lor în cadrul universalei dușmăni, ci frăgezimea vieții și a legăturilor dintre ele, este poate mai adâncă decât înțelepciunea obișnuită, a marilor tristeți”. Căci – susține filosoful român, preluând un pasaj din *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, – așa iaste rândul și obiceiul lumii acesteia. Și toată veselia și bucuria ei nu poate fi într-alt chip, până nu să umple cu jale; așijderea și jalea să umple cu veselie și bucurie” (Noica, 1996, 348). Această permanentă răsturnare a registrelor de sensibilitate umană marchează într-un fel aparte comportamentul și limbajul eroilor din roman.

„Idioții” lui Paul Goma

Comportamentele neobișnuite și excentrice ale eroilor lui Paul Goma constituie elementele unui *realism grotesc*. Stihia grotescului pune amprente pe toate existențele romanului, bizareria transmițându-se ereditar ca în renumita familie Buendia: „Pe mine mama nu m-a trimis: m-a adus pe lume; nu m-a expulzat, m-a condus, de mână. Iar atunci când a plecat, când a reintrat, ea, definitiv în mama ei, pe când își desprindea o mână de o mână a mea, cu cealaltă mână a mea, mâna fiului meu, Filip (după treisprezece ani de agonie, mamei i se micșorase trupul, obrazul îi scăzuse, involuase, căpătând trăsăturile unui nou-născut; treisprezece luni mai târziu, îmi venise Filip, ca toți nou-născuții, cu obraz de babă – dar nu al oricăreia, ci al mamei, la ducere)”.

Mănenii lui Paul Goma sunt nepoții lui Păsări-Lăți-Lungilă, Ochilă, Gerilă sau Flămânzilă, doar că imaginea lor grotescă se construiește nu prin descrierea fizicului diform și hidos ci, în primul rând, prin limbajul buf. Combinații ce frizează logica obișnuită, amintind într-un fel renumitele configurații zoologice ale personajelor medievale, pot fi întâlnite de-a lungul întregului roman. Menționăm, în acest sens, refrenul obsesiv: „învățătorul de la țară e un fel de țaran”, splendidele paradoxuri: „numai liberul lucrează ca un rob” sau „și doamna Y și domnișoara Z și dumneavoastră, doamnă, *sunteți doamne, vă permiteți să le faceți pe servitoarele, dar eu sunt țărăncă, doamnă, eu nu-mi permit...*”, sau parodia celebrei mentalități arhaic-mioritice a țaranului basarabean: „și plânge Ivan, plânge cu lacrimi cât pearja... Și tu, *moldovean-cap-de-bou-omenos*, te simți dintr-odată nu-știu-cum, că l-ai nedreptățit, l-ai obijduit, l-ai ocărăț pe creștin... Și te pomenești cerându-i iertare, tu lui, rugându-l să te ierte – el pe tine...”, fără a trece cu vederea structura absolut grotescă a

cuvântului ce denumește spațiul natal evocat – „*Ba(Be)sarabia*” și, respectiv, a locuitorilor lui „*ba(be)sarabeni*” (subl. n.)

Idiotismul e un fel de a trăi. Suciții lui Paul Goma se află la granița dintre viață și artă, ei nu sunt actori comici, dar nici oameni proști și reduși. Caractere ambivalente, necomplimbile, excentrice, cu cele mai neașteptate posibilități, pendulând între o mască scenică și o viață interioară ocultată, oamenii „din calidor”, pe jumătate țărani, iar pe cealaltă jumătate învățători sau „premari”, au un fel aparte de rezistență – travestită cu preocupări elementare. Personajele memorabile ale romanului sunt tocmai țărani cu puține îngrijorări pentru agricultură, meseriași de talia lui Moș Iacob, care știa să facă bine doar „bortă în covrig” sau în lingură („pentru această «operație» avea cel puțin zece unelte”). Dar tocmai această simulare a conștiinței rudimentare i-a dezlegat gura clovnului/bufonului/marginalizatului în fața puterii: „Bine-ați venit, daraghie tovarăș’, obștea m-o trimăs de să vă spui, de la inimă, că muuuul’ v-am mai așteptat! D-amu, c-aț’ venit, fiți bineveniț’!”. Astfel de scene burlești dezvăluie un umor hâtru și gros, un simț comic, oarecum excentric și ermetic, care necesită rapide asociații complexe, de natură filosofică și social-politică, un simț deosebit al subtilităților cuvântului și cunoașterea folclorului dramatic românesc.

Râsul relativizează tot ce îi separă pe oameni sau imprimă vieții o falsă gravitate. Râsul este un tip ideal de comunicare, care anulează distanțele. Să ne oprim spre a analiza doar un scurt episod:

„Uite că Mana noastră nu e moartă! Suflă, răsuflă...”

– Uite, mamă, cum s-au culcat gardurile! Mama râde. Râd și ceilalți măneni care se întorc acasă împreună cu noi. Careva dă cu pălăria de pământ, de face: Bum!, mai ceva ca tunul:

– Așa-i, bre! S-o culcat, unu n-o mai rămas, măcar de sămânță, în picioare! Măcar de leac! Se bucură măneanul nostru, cu toate că îl va fi văzut și pe-al lui, culcat. De aici, de sus, din calidorul satului, gardurile de nuiele, doborâte, se văd ca niște rogojini întinse, așternute pe pământ, mai ales de-a lungul ulițelor. Civili și soldați, căruțe și soldați, tunuri și soldați și bucătării de campanie intră (un fel de a vorbi) în, din ogrăzi și grădini, trecând peste gardurile-rogojini”.

Fragmentul surprinde întoarcerea mănenilor din codrul care i-a adăpostit în vreme de război. Priveliștea ce li se așterne în față e macabră, satul și păpușoaiile sunt presărate de corpurile neînsuflețite, „răumiroitoare” ale soldaților, iar ogrăzile gospodarilor au devenit teren de manevrare a tunurilor și carelor de război. Reacția ciudată a mănenilor, ilaritatea aproape dementială, care se instalează la vederea acestei anomalii, are forță reconfortantă, eliberatoare de sub imperiul tensiunii existențiale și dă măsură superiorității morale a omului. Râsul oferă speranța unei posibile reșezări a normalității în acest spațiu năpăstuit de invazii seculare și în viața mănenilor, desfășurată mereu pe muchia „refugilor”.

Carnavalizarea morții. Carnavalizarea istoriei

În toate evenimentele romanului răsul, mâncarea, băutura, petrecerile și sfera sexuală apar într-o strânsă îngemănare cu moartea. Splendidele carnavalizări ale morții exprimă o transgresare a sentimentului thanatic și a seriozității legate de el. De regulă, exorcizarea morții se desfășoară după un ritual de *sărbătoare iconoclastă*, dar care niciodată nu ia forma revoluției grave, ci, dimpotrivă, instalează o voieșie și o ilaritate generală, un festin vesel, facilitând manifestările fără limite ale libertății: „Măi, și se-ncinge horă mare – de astă dată, de bucurie. Toată lumea bea, cântă, chiuie, plânge, urlă, bocește, cântă, râde-plânge și chiuie, chiuie lumea asta”. Scena în care tatăl își joacă crucea de pe mormânt se înscrie în linia tradiției carnavalului: „Apoi tata nu trântea crucea în mijlocul curții și n-o spârgea cu toporul; n-o stropea cu gaz și nu-i dădea foc. Și nu dansa, gol pân’la brâu, în cizmele lui, rusești, de foaie-de-cort, kaki; și nu se descălța de cizmele de pânză rusească și nu le azvârlea în foc, peste cruce, pe rând; și nu răcnea, dansând gol, desculț, cu o sticlă de vin în mână, cu păru-n ochi, cu ochii albi”. Bufonada tatălui, „întoarcerea pe dos” a mitului lui Hristos etalează un fel aparte a țaranului de a exprima tragedia umană, evitând preceptele autoritare bisericești. Dansul macabru însoțește și actul de ardere a cărților, urletele dementiale „Trăiască Gutenberg!” conținând în germene reînvierea „din cenușă” a miticei Phoenix – cartea. Criza declanșează Jocul carnavalesc al vieții. Dansurile sunt gesturi ale vitalității și au însemnele unor posibile existențe.

Basarabeni lui Paul Goma au un cult aparte al *orgiilor eliberatoare*, acestea fiind petrecute după anumite rânduieli și tabieturi, menite să facă deliciul participanților. Estetizarea ceremonialului de preparare a vinului are o profundă logică carnavalescă. De la „butnărie”, făcutul de „butii și butoaie, poloboace și butoane, balerci și balercuțe, zăcători înalte și deje scunde, ciubere și donițe – tot ce se-nchega din doage și din cercuri...”, până la „amețala specială, cu o specială durere de cap – dar nu supărătoare – biciuită, ciocabocănită, lipăită, hă-uită, icnită”, pe care o creează băutura revigorantă, discursul face parada fanteziei luxuriante cu ecouri din poetica sărbătorilor dionisiace. Bogăția de senzații festive compensează privațiunile vieții cotidiene și descătușează refulările personale, vărsându-le în imensa energie colectivă. Trăirea în comun a dramelor și a bucuriilor are efect curativ, dialogul cu existența concretă devenind o alternativă viabilă la opțiunile însingurării și dogmatizării.

Prin reabilitarea corporalității Paul Goma se opune tendinței metaforizante a literaturii contemporane, descrierea jubilațiilor corporale denotă o concepție specifică de estetizare a cotidianului. E vorba de un realism de sorginte folclorică, care percepe materialitatea corpului profund pozitiv, ca un început de viață și nicidecum ca o expresie vulgar-materialistă. De-a lungul anilor, cultul religios a sublimat excesiv corporalitatea și necesitățile ei, a transformat-o în noțiune abstractă, metaforizată, folclorul însă a evitat deprecierea metafizică a corporalității și i-a acordat valoare egală cu evenimentele naturale, împingând-o spre cotidian. În Evul Mediu grupurile sociale oficializate și clericii au tabuizat acest tip de limbaj folcloric, numindu-l indecent, l-au deversat în subtext, fără să

reușească să-l lichideze complet. Însă tot ceea ce este reprimat sfârșește prin a reveni, răbufnind, la suprafață; memoria acestui „complex antic” exondează mai târziu în ceremonialele folclorice și, după câte vedem, în romanele provenite din matricea acestei spiritualități.

Lumea lui Goma este una materială, cu fragmente de poveste a trupului și a necesităților legate de el. Personajele sale hedoniste nu pot fi tratate drept cazuri de „naturalism”, „biologism” sau „fiziologie vulgară”. Nu se poate vorbi aici de patologii și efecte ereditare malefice, ci de o sensibilitate a naturalului, a percepției organice a lumii, care instaurează domeniul umanului și omenescului chiar și în condițiile unei realități mortifiante. Preocupările mature ale copilului „din calidor” fac dovada victoriei forțelor naturale asupra efectelor nefaste ale civilizației. Aventura scăldatului, cea a „mâncării”, splendidele imagini ce evocă „omenirea goală alergând prin viile-n floare” sunt încărcate de reminiscențe folclorice. Cu toată „depravarea” și „grosolănia” etalată, aceste scene au ceva din sacralitatea riturilor, ele figurează dezmațul sacru al pubertății și restabilesc dimensiunile „făr-de-bătrâneții”.

S-a afirmat despre autorul romanului *Din calidor*: „El vede lumea dintr-o perspectivă moral-administrativă și vulgar-fiziologică” (Alex Ștefănescu, *România literară*, nr. 21, 2002). Se poate spune că această perspectivă este un element indispensabil viziunii carnavalești, pe care și-o asumă autorul, pe deplin justificată în economia romanului. În romanul *Din calidor*, Paul Goma își scoate temporar masca cinicului sarcastic din celelalte romane și o înlocuiește cu „blana de urs tândălit”, de sub al cărui chip se poate spune și lua în derâdere orice manifestare de autoritate. Semnificațiile romanului depășesc însă cu mult limitele temporale, spațiale, social-politice, construind imaginea omului al cărui destin este împins până la maximum, evoluează pe muchie, în poziția în care este posibilă orice răsturnare. Moralitatea, pentru Paul Goma, este o dimensiune înscrisă în structura umană, ea este cea care menține echilibrul în condițiile fluctuante ale existenței cotidiene. Această moralitate se alimentează din materia vie a stihiei populare.

Imperativul moralității structurează narațiunea Tatălui, a cărui voce este investită cu sarcina de „a face lumină” în culoarele istoriei și ale politicilor administrative. Acest imperativ nu permite a idealiza istoria, a o mitologiza chiar și atunci când e vorba de figura sacră a lui Ștefan cel Mare. Trăgându-și căciula brumărie pe o ureche și mijindu-și țărânește ochiul, Tatăl aduce istoria în prezent, în planul orizontal al existenței autentice, și-o face familiară, o transformă în subiect de discuție la șezători: „S-a-nchinat, s-a-nchinat, că așa era moda pe-atunci – s-a prefăcut că se-nchină și polonezilor, și turcilor și ungurilor – dar i-a bătut el pe toți? Drept: pe rând, pe câte unul, cu ajutorul celorlalți... Da, bre, hătu-i ceara ei de is-to-rie! Dacă așa ne-a fost nouă datul... Să ne dăm cu ghinișorul, să ne mai închinăm – ca să nu pierim striviți, înghițiți de scumpii noștri vecini...”. Profanarea istoriei se produce după poetica carnavalului, ale cărui forme de disimulație instituie jocul semnificațiilor ambivalente. Replicile Tatălui reprezintă expresia ludicului popular cu rolul de a tempera și a preveni posteritatea asupra precarității și caducității demersurilor de sacralizare a evenimentelor istorice.

„Calidorul” lui Paul Goma este un microcosmos al plurilingvismului social. Romanul denotă un stil hibrid, din el străbat la suprafață vocile îndepărtate ale naratorilor anonimi de speță folclorică, ale cronicarilor moldoveni sau ale povestitorului de la Humulești. Oglindirea reciprocă a acestor limbaje, care comportă cu sine propriile intonații, expresivități, structuri social-ideologice, poziții axiologice sau sensuri contextuale, generează surprinzătoare efecte stilistice. Autorul stilizează diferite forme ale narațiunii orale la graniță cu formele de vorbire nonliterară: reflecții științifice, declamații retorice, varii informații etc. Astfel că formulele specifice povestitorului popular („carevasăzică”) stau lesne în vecinătatea excursiunilor de natură livrescă: „Desigur, pictura, literatura – mai cu seamă poezia – au zugrăvit, cântat, consacrat alt punct-de-plecare; de-privire: fereastra”. Aspirația autorului în vederea creării unei polifonii muzicale se conjugă cu dorința orchestrării unei plurivocități autentice a discursului.

Modelul acestei hibridizări trebuie căutat în primul rând în genurile dramatice ale folclorului român, în structurile imaginarului popular, care leagă poetic ideologiile din toate timpurile și sferile: „Mănenii aveau colindele lor, «păgâne» și amestecate, doar câte un vers, cel mult o strofă se vâra să amintească despre Iisus, că s-a născut, apoi numaidecât se întorceau la cerbi și brazi, la nunți cu stele, iar de colindat, colindau cum se colindă: în cete, umblând din gospodărie în gospodărie, după prietenie și neprietenie – și chiar dușmănie...”. Scriitorul preia de la aceste genuri modul de structurare a timpului și a spațiului în funcție de fenomenele naturale și evenimentele colective. Se instituie astfel un dialog cu modelele ce fac parte din același grup genetic, printre care cel al lui Creangă se profilează cu o deosebită pregnanță: „Aveam de gând să povestesc – din calidor – culesul viilor; și după aceea să povestesc bine-bine tescuitul; și după aceea să povestesc tulburelul; și după aceea culesul păp’soiului și, după ce dă omățul, să povestesc șezătorile ...; și să povestesc iarna-pe-uliță; și sara-pe-deal; și *întreg Creangă*” (subl. n.). Fragmentul poate fi interpretat ca un manifest, o profesiune de credință a acestui prozator care își etalează structurile narrative modelatoare ce determină caracterul proteic, eterogen, social, dialogic al romanului. În cele din urmă, autorul ajunge fenomenologic la arhetipul care îi modelează *ex profundis* morfologia narativă – modelul Creangă – la rândul lui polimorfic și inepuizabil.

Enunțurile romanului glisează în regimuri sociale eterogene, retorica lor etalând varii sfere de utilizare: de la limbajul științific, cronicăresc la cel familiar, uneori chiar licențios. Dincolo de a le accepta sau nu, menționăm faptul că expresiile grosiere fac parte din inventarul lingvistic (neoficial) al sărbătorilor populare și că sunt elemente structurale ale poeziei carnavalului. Ele reprezintă conștiința neoficială eliberată de ierarhiile și restricțiile autoritare și exprimă, în economia artisticului lui Paul Goma, dorința de a crea o lume polifonică, plurivocă, care să spună adevărul neoficial în toate modurile.

Conștiința „subversivă”, „disidentă” și „carnavalescă” caracterizează spiritul secolului a XX-lea. Pentru Paul Goma, literatura este o sursă virtuală de libertate, o modalitate de demolare a constrângerilor și a limitărilor de tot felul. Omul lui Paul Goma

se dovedește a fi total diferit de personajele cu mentalități formatate, resemnate, pășuniste, senine, evlavioase ale canonului literar instaurat după refluxul realismului socialist în literatura dintre Prut și Nistru. Scriitorului îi reușește punerea în formă a unei realități umane care nu se lasă supusă plafonării și standardizării ideologice, rămânând structural deschisă și redefinibilă. Basarabeni extravertiți ai romanului *Din calidor* constituie o replică și o alternativă serioasă la galeria de mioritici canonizați.

TERMINOLOGIA LEXICALĂ ȘI DISCURSIVĂ ÎN STUDIAREA LIMBAJELOR SPECIALIZATE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Alice TOMA

Abstract

This linguistic study casts a new light on the terminology in general and on the physical and chemical terminology of the XIXth century in particular. The article studies: the level of “scientificity” in relation with the type of field division in “subfields”; the relation linguistic – extra-linguistic in the conceptual development of sciences and the modernization of the terminology through its metalanguage. The lexicographical information together with the textual information clarifies, among other things, the combination between the conceptual contents and the terminological form in each field of knowledge. Physics and chemistry have a great affinity for interdisciplinarity. It is noticed the use of the “semantized” suffixation as a specific construction of the chemical terms.

Keywords: terminology, linguistic terminology, lexical and discursive terminology (textual), term, concept, definition, metalanguage, internal and external etymology

Studiul terminologiilor științifice, în general, și al celor românești, în special, este o preocupare relativ recentă a lingvisticii. Desprinzându-se din cadrul acesteia, terminologia a devenit o știință independentă și, mai ales, o practică socială ce se extinde în contextul actual al dezvoltării tehnico-informaționale și al globalizării care cer termeni preciși, în interiorul limbilor și de la o limbă la alta, în vederea unei comunicări eficiente.

Pe lângă profitul imediat al studierii terminologiilor actuale, terminologia lingvistică se dovedește un instrument important în investigarea istoriei terminologiilor și a evoluției acestora în secolele trecute. Interesul pentru formarea terminologiilor românești și a stilului științific românesc apare la cercetători precum J. Byck, N. A. Ursu, G. Ivănescu, I. Gheție și, mai recent, Gh. Chivu (cf. Chivu 1980-1981), A. Bidu-Vrănceanu (cf. Toma, manuscris). Studiul terminologiilor ocupă un loc important în *Tratatul de istorie a limbii române* inițiat de Academia Română sub coordonarea D-lui prof. Gheorghe Chivu. Concluziile diverselor cercetări sunt, în general, apropiate, variind ușor în funcție de reperele fiecărui cercetător în definirea terminologiei și a stilului științific. Bazele investigației sunt date de școala lingvistică și de teoria lingvistică acceptată și utilizată de fiecare în parte. Se conturează ca general acceptat faptul că, deși există o dezvoltare științifică comună relativ omogenă, totuși fiecare domeniu prezintă propriul ritm de dezvoltare, nesincronizat în mod obligatoriu cu celelalte domenii. Potrivit studiilor menționate, primele terminologii și stiluri științifice începând a se contura în română apar în secolul al XVII-lea și sunt reprezentate de geografie, filozofie și medicină. Secolul al XVIII-lea, o aflăm azi prin intermediul tipăriturilor, pare să însemne un punct important pentru majoritatea domeniilor științifice, culturale, tehnice, economice sau sociale ale epocii: gramatică, poetică, versificație, retorică; logică, matematică, astronomie,

cosmografie; chimie, alchimie, fizică; medicină, anatomie, farmacie; politică, administrație; arhitectură, urbanistică; industrie, comerț, transport; arte plastice și muzică.

Ipoteza noastră este că indiferent de domeniul cunoașterii, limba comună este un rezervor important de termeni care se specializează pentru un domeniu sau altul. Limba comună este completată sau concurată de împrumut sau/ și calc, procedee ce variază în intensitate și însemnătate de la o epocă la altă sau de la o știință la alta.

Încercăm, în studiul de față, să oferim un portret al terminologiei fizice și chimice românești în secolul al XIX-lea, răspunzând la următoarele întrebări principale: Ce subdomenii ale acestor domenii sunt dezvoltate în secolul al XIX-lea și cum dau acestea informații despre specializarea domeniilor-mamă? Care este nivelul de „științificitate” al fizicii și al chimiei în secolul al XIX-lea? Cum se realizează definirea și relația termen – concept în fizica și chimia secolului al XIX-lea? În găsirea răspunsurilor utilizăm, printre altele, texte și dicționare din sec. al XIX-lea.

1. Tendința de specializare - subdomenii

1.1. Fizica. Cu o singură excepție (Negulici 1848), fizica are mărci diastratice în fiecare dintre dicționarele sec. al XIX-lea: *phys.* - *physique* - *fisică*, *hydr.* - *hydraulique* - *hidraulică* (Poenar 1841); *Fisic.* - *fisică* (P&P 1862); *phys.* - *physică* (Antonescu 1862); *Fis.* - *Fisica*, *Optic.* - *Optică*, *Idrau.* - *Idraulică* (Costinescu 1870). Este acest lucru un argument în favoarea susținerii răspândirii și a dezvoltării acestui domeniu științific în epoca respectivă. Un alt argument este existența tipăriturilor, a manualelor de fizică destinate, de exemplu, *claselor colegiale*. Prin intermediul acestora aflăm că fizica are subdomenii ca *fizica generală*, *fizica specială* și *fizica aplicată*. După cum vom vedea mai târziu, aplicarea științelor duce inevitabil la întâlnirea lor: geografia fizică este un exemplu în acest sens.

1.2. Chimia. În sec. al XIX-lea, cu excepția unui singur dicționar din cele consultate (Costinescu 1870), în toate celelalte dicționare apare marca diastratică referitoare la chimie: *chim.* - *chimie* - *himie* (Poenar 1841); *him.* - *himie* (Negulici 1848); *him.* - *himie* (P&P 1862); *chem.* - *chemiă* (Antonescu 1862). În general, dicționarele se pun de acord în utilizarea termenului de *himie*, pentru denumirea acestei științe. Spre sfârșitul secolului *h* inițial este înlocuit cu *ch*.

2. Relația lingvistic- extralingvistic în dezvoltarea conceptuală a științelor

2.1. Fizica. Pe lângă argumentele invocate mai sus în favoarea unei implantări relativ avansate a fizicii și a terminologie sale în sec. al XIX-lea, unul în plus este existența în manualele timpului a unor liste de termeni - concepte fizice. Sub denumirea de *tabla materiilor* apar indici alfabetici terminologici care, printre altele, pun în evidență caracterul sintagmatic al termenilor fizici. Mai mult de jumătate din cei peste 300 de termeni înregistrați sunt alcătuiți din două sau mai multe cuvinte.

Subdomeniile fizicii au termeni specifi. Astfel, *fizica generală* vorbește despre: *trupuri*, *mișcarea trupurilor*, *căderea trupurilor*, *trupurile solide*, *ecvilibria trupurilor solide*, *oscilațiile (trupurilor solide)*, *pendel*, *ciocnirea trupurilor solide*, *apăsarea trupurilor solide pe un plan înclinat*, *frecarea*

(*trupurilor solide*), *fluidele licvoroase*, *fluidele elastice seau gazeoase*, *împotrivirea trupurilor fluide cătră cele mișcate*, *con* (cf. Stamati 1849). Termenii sunt obținuț atât prin utilizarea strictă a materialului din limbă, cuvinte vechi primind semnificații noi (*trup*, *ciocnire*, *frecare*), cât și prin combinarea acestuia cu informații externe limbii române în calcuri sau traduceri (*plan înclinat*, *împotrivirea trupurilor fluide*). Împrumutul este, de asemenea, o soluție în formarea de termeni fizici (*solid*, *gazos*, *ecvilibrie*).

Fizica specială are drept termeni de bază: *atragerea hemică*, *lumină*, *oglinzile găvănate*, *oglinzele bulbucate*, *foc*, *căldură*, *electricitate*, *magnet*, *magnetism* (cf. Stamati 1849). Ca și în cazul fizicii generale se observă amestecul de termeni vechi, termeni calchiați sau traduși și termeni împrumutați, fără predilecție pentru unul dintre procedee.

Fizica aplicată are mulți termeni în comun cu geografia: *împărțirea pământului cea matematică*, *univers*, *geografia fizică*, *fața pământului*, *marea*, *lacuri*, *fluvii*, *isvoară (fântâni)*, *pământ uscat seau continent*, *insule*, *înlauntru pământului*, *meteorologie* (cf. Stamati 1849). De fapt fizica aplicată și geografia fizică ajung să se suprapună în mare parte, atât la nivel conceptual, cât și terminologic.

2.2. Chimia. Chimia este disciplină de studiu în școlile românești și primele manuale, ca și în cazul altor discipline, par a fi traduceri. Manualele încearcă, pe de o parte, să cuprindă "partea esențială a acestei științe" (Marin 1852: II), neputând fi vorba de "chimie întreagă", iar, pe de altă parte, să accesibilizeze chimia generală pentru a "satisface trebuințele întâitoarelor studii himice" (Marin 1852: II). În acea vreme, chimia este considerată deosebit de importantă pentru aplicațiile sale care asigură omului confort și progres socio-cultural: "Între științele care, prin teoriile și aplicațiile lor cele mai practice, interesează fericirea oamenilor, este una, himiea, care intervine neîncetat, cu isbitire, în toate cuestiunile de igienă, de salubritate, de traiu sănătos și eftin, și care întroduce în practica artelor numeroase perfecționemete." (Marin 1852: III). Domeniile care beneficiază de aplicarea chimiei sunt multiple, diverse, variate: *economia animaleor*, *higienă*, *agricultura*, *artele industriale*, *spigeriea*, *materia medicală*, *fabricarea apelor minerale artificiale*, *mineralogica*, *cunoașterea regnului vegetal*, *filosofia*. De exemplu, aportul chimiei la mineralogie este formulat astfel: "Cunoștința himiei este neapărată mineralogistului spre a descoperi și a recunoaște deosebitele substanțe de care se compune globul nostru, spre a curăți corpi, a-i despărți uni de alți și a le nemerî întrebuințarea de care sînt buni. Chimiea cea noă a pus adevăratele base ale clasificățiilor mineralogice, căci mineralogica mai nu era o știință înaintea numeroaselor analize ximice ale ilustrului prusian Klaproth, ale căruia cercetări au aruncat multe lumini asupra sistemului lui Werner și au slujit foarte puternic la clasificăția francesului Haüy." (Marin 1852: V-VI). Se remarcă apariția referirilor intertextuale în textul științific. Dincolo de importanța informativă și practică, domeniul chimiei are o deosebită importanță formativă, dezvoltând "gustul observației și al esperienței" (Marin 1852: VII). Scheme și instrumente utilizate în experimente apar desenate la sfârșitul manualelor; de exemplu, Preparazia chlorului gazos, Gazometru (Marin 1852: Tab. 1.).

În cazul chimiei, ca și în cazul geometriei (cf. Toma, manuscris) se constată că limbajul simbolic literal utilizează alfabetul latin. În plus, literele latine sunt preferate celor chirilice și în cazul multor termeni chimici ca: *metalloidi, oxacidi, hydracidi, oxidi, densitate, aliage, hydrati, oxigenu, hydrogenu, azotu, chloru, bromul, iodul, fluorul, sulfu, seleniumul, telluriumul, phosphorul, arsenicul, carbonul, borul, siliciuul, hydracidi, acidul chlorhydricu, acidul fluorhydricu, acidul sulfhydricu, acidul azoticu, acidul hypo-azoticu, acidu azotosu, deutoxidul de azotu sau boxidul de azotu, protoxidul de azotu, acidu chloricu, acidu perchloricu, acidu hypochloricu, acidu hypochlorosu, acidu sulfosu, acidu sulficu, acidu sulficu anhidru, acidu phosphoricu anhidru, acidu metaphosphoricu, acidu pyrophosphoricu, acidu phosphorosu anhidru, acidu phosphorosu hidratatu, acidu phosphaticu sau hypophosphoricu, acidu hypophosphorosu, oxidul de phosoboru, oxidul de carbonu, acidu carbonicu, oxidul de arsenicu, acidu arseniosu, acidu arsenicu, acidu boricu, acidu silicicu sau silice, bisulfuru de hydrogenu, hidrogenu bicarbonitu - gazu olefiantu, chloruru de azotu, ioduru de azotu, chloruri de sulfu, protochloruru de phosphoru, perchloruru de phosphoru, chloruri de carbonu, chloruri de arsenicu, chloruru de boru, chloruru de siliciumu, fluoruru de boru, fluoruru de siliciumu, acidu hydrofluosilicicu, sulfuru de carbonu, cyanogenu, acidu cyanhydricu, oxigen, clor, chloruri, bromuri, ioduri, fluoruri, cyanuri, monosulfuri, polysulfuri, sulfhydrati de sulfuri, azotati, chlorati, perchlorati, hypochloriti, sulfati, sulfiti, hyposulfiti, carbonati, phosphati, arseniati, arseniti, borati, silicati. Adaptarea fonetico-morfologică a împrumuturilor este, în general, modern realizată. Uneori genul apare schimbare de gen în trecerea de la franceză la română, schimbare care nu va rezista. De exemplu, termenul *fluoruru* este adaptat morfologic de la feminin francez la masculin românesc.*

În general, tipul literelor face diferența dintre împrumuturi (latin) și fondul vechi al limbii (chirilic): *metale, corpi simpli, corpi compusi, săruri, corpi binari, lege, ecivalenți himici, experiență, legea isomorfismului, notație himică, cristaliția corpilor, cristaliția prin topire, cristaliția prin volatilizație, cristaliția prin disoluție, [carbonul] (diamantul, grafitul sau plumbagină - mină de plumb, antracitul, negru de fum, cărbunele metalic, cocul, cărbunele de lemn, cărbunele animal), aerul atmosferic, apa, saturație, acția căldurei, acția electricității asupra sărurilor, caracteri generici ai sărurilor principale, generalități asupra oxidilor, generalități asupra sărurilor. Se remarcă importanța sufixării în alcătuirea denumirilor termenilor chimici. Doar sufixul este cel care face adesea diferența dintre doi termeni.*

Sunt cazuri ale termenilor complecși sintagmatici când alfabetele se combină: *combinațiile (chirilic)¹ chlorului cu oxigenul (latin); combinațiile (chirilic) sulfului cu oxigenul (latin); acidu sulficu al (chirilic) lui (chirilic) Nordhausen; acidu sulficu (latin) ordinariu sau acid englezesc (chirilic); combinațiile (chirilic) phosphorului cu oxigenul (latin); acidu phosphoricu trihidratatu (acidu phosphoricu ordinariu) (ultimul cuvânt chirilic); oxidul galben de phosphoru (galben scris chirilic); combinația carbonului cu oxigenul (primul cuvânt chirilic); acidu carbonicu gazos (ultimul cuvânt chirilic), acidu carbonicu licuid (ultimul cuvânt chirilic); acidu carbonicu solid (ultimul cuvânt chirilic); combinațiile (chir) arsenicului cu (chir) oxigenul; combinații neutre ale (chir.) hidrogenului cu metaloidi; apă (chir.) oxigenată; combinațiile (chir.) phosphorului cu hydrogenul, phosphuru de hydrogenu licuid (chir.); phosphoru de hydrogenu solid (chir.); phosphoru de hydrogenu gazos (chir.) (hydrogenu phosphoratu); combinații (chir.) ale carbonului cu hydrogenul; combinații (chir.) ale azotului cu metaloidi; combinații (chir.) ale chlorului cu phosphorul; combinații (chir.) ale fluorului cu metaloidi; combinații*

(chir.) ale sulfului cu arsenicul; combinații (chir.) ale cyanogenului cu oxigenul; combinații (chir.) ale cyanogenului cu clorul; densitatea metalelor (chir.) principale (chir.), fenomene ale saturației (chir.). Alfabetul se combină în general la nivelul cuvintelor, dar se poate combina în interiorul unui aceluiași cuvânt: *silice anhidră* (doar ultima literă chir.); *silice hidratată* (idem.). Numele proprii folosesc alfabet latin; cuvintele de legătură - chirilic. Același cuvânt, *acid*, apare scris latin și chirilic pentru denumirea aceluiași concept. Uneori, grafia termenilor chimici, deși alfabetul de bază al textului este chirilic, oscilează între latin și chirilic, cu preferința chirilicului îndeosebi când termenul apare în metalimbajul descrierii altor termeni. De exemplu, *acid*, *esemplu* au dublă grafie, latină și chirilică.

Sinonimele sunt semnalate fie prin conjuncția disjunctivă *sau*: *acidu sulfuric ordinariu sau acid englezesc*, fie cu ajutorul parantezelor rotunde: *acidu phosphoric trihidratat (acidu phosphoric ordinariu)*; *bisulfuru (realgaru)*. Conjuncția *sau* marchează uneori sinonimia dintre o parte a termenului complex și un alt element: *acidu phosphatic sau hypophosphoric*. Membrii perechii sinonimice pot fi un termen complex și un termen simplu: *acidu silicic sau silice*; un termen științific și unul de uz comun: *hidrogenu bicarbonit - gazu olefiantu*. Un termen scris latin este sinonim cu termen scris chirilic: *hidrogenul protocarbonat (gaz de smârcuri)* (chir.); *trisulfuru de arsenic (ogrintu)* (chir.). Sinonimele pot diferi prin modalitatea de sufixare: *hidrogenu arseniat sau arsenicuat*, deși schimbarea prefixului, în general, înseamnă apariția unui alt termen. Se remarcă o capacitate extraordinară de multiplicare a termenilor chimici pornind de la câțiva termeni de bază. Pe lângă procedeul de alăturare a determinantilor și formare a termenilor sintagmatici - comun științelor de care ne ocupăm, chimia dezvoltă procedeul sufixării adjectivale, dar mai ales substantivele. Sufixe au pe lângă informația abstractă și o semnificație concretă, chimică. Introducerea denumirilor termenilor chimici este explicită, de exemplu: "Când un corp simplu se combină cu oxigenul numai într-o proporție spre a forma un oxacidu, atunci numele acestui acidu se compune de numele ce arată corpul simplu și de terminația icu. Esemplu. Oxacidul format prin combinația siliciului cu oxigenul se numește acidu silicic." (Marin 1852: XIV). Terminologia chimică este mai deschisă împrumutului decât celelalte terminologii exacte.

3. Modernizarea terminologiei - definire și metalimbaj

1.1. Fizică. Dicționarele sec. al XIX-lea înregistrează denumiri ale unor științe, fără ca în definirea acestora să fie precizată relația lor cu fizica: *acustică, ceva ce produce, potrivește, împuternicează sunetele* (Poenar 1840); *acustică, știința care tractează despre sunete* (Poenar 1840); *optică, gr., învățatura despre lumină* (Stamatî 1851); *aerostatica, s. f., T. fîs., știința care tratează despre ecuilibrul fluidelor elastici; m. ce s'atinge de aerostate*. (P&P 1872); *aerostatica, s. f., scienti'a despre echilibrul aerului*. (LaMa 1876); *aerologia, s. f. scienti'a despre aeru*. (LaMa 1876). Unii dintre acești termeni denumiri de științe dezvoltă mici familii lexicale, după cum se vede mai sus.

Termeni moderni circulă paralel cu termeni vechi, cei din urmă părând a fi preferați de texte: *convexitate, l, conveșcătură, bulbucășie* (Stamati 1851); *convexu, conveșcatu, îndoitu în afară, bulbucatu* (Stamati 1851); *concaitate, l, adâncătură, găbănare* (Stamati 1851).

În cazurile în care termenii sunt moderni, metalimbajul definirii lor rămâne totuși precar, neputând fi vorba de o modernizare omogenă: *acromatic, t. de optică. Se zice de instrumentele care înfățișează închipuirea obiectelor colorate întocmai după cum sunt fețele acelor obiecte, fără a amesteca fețe streine. Lunettes achromatiques* (Poenar 1840); *electricitate, gr., materie foarte fină, carea prin frecarea ori atingerea trupurilor își arată săptuirea* (Stamati 1851); *electric, ce are electricitate* (Stamati 1851); *dilatabilitate, s. f., T. de fis. Întinsăciune, lățiciune, însușirea corpurilor d'a se lăți; dilatabilu, adj. Lățiciosu, ce se poate întinde, lăți; dilatatoru, s. m., Instrumentu cu care se deschide, se lățește o rană; mărește o gaură; dilatație, s. f., Întindere, lățire; lărgirea corpurilor.* (P&P 1862); *decigramă, decimetru, decagramu, decaltru, decamtru, s. n., Măsură de suprafață, care cooprinde 10 metre (vezi astă vorbă).* (P&P 1862). Definițiile lexicografice, nu numai că utilizează un limbaj învechit, dar fac greșeli științifice. De exemplu, decametrul este indicat drept unitate de măsură a suprafeței, câtă vreme este în fapt unitate de măsură a lungimii.

În afară de termenii rezultați din împrumuturile din greacă și latină, care au grad mare de stabilitate (de exemplu, *barometru, s. n., gr., T. fis. Instrumentul cu care se măsoară și se conoaște apăsarea aerului.* (P&P 1862)), termenii fizici obținuți din fondul vechi al limbii române, sau prin calchiere vor fi, în general, înlocuiți în evoluția ulterioară a terminologiei fizice.

3.2. Chimia. Definiția chimiei în text se realizează retoric - în *introducere* - și științific - în *noții preliminarii*, după cum intenția autorului este de a convinge sau de a informa. Se poate spune că în sec. al XIX-lea exista preocuparea pentru realizarea unui cadru socio-cultural al transmiterii cunoștințelor științifice. În această perspectivă, învățământului sec. al XX-lea i se reproșează "decontextualizarea" excesivă a rezultatelor științifice în general și a celor matematice în special, decontextualizare care le face lipsite de substanță și greu accesibile (cf. Solomon Marcus 2009, Cafeneaua critică).

Definiția retorică este o sinteză a argumentelor în favoarea studierii chimiei: "Așa dar dacă este o știință care merită a fi studiată bine de bogat ca de sărac, de maestru ca de lucrător, această știință este, negreșit, himiea, pentru că această știință ne dă socoteala despre cea mai mare parte de fenomenele ce se produc împregiurul nostru, pentru că ne învață natura cea intimă a corpilor și causa efectelor celor curioase și ciudate ce esercită uni asupra altora, pentru că ne dă mijloace de a crea, de a estrage, de a curăți o mulțime de materii neapărate pentru trebuințele noastre de toate zilele, pentru că ne dă nsfârșit și cele de hrană spre a trăi, și medicamente spre a întrema sănătatea noastră, și agenți ei mai importanți ai industriei omenești." (Marin 1852: VII).

Definirea științifică a chimiei se face prin delimitarea obiectului de studiu al acesteia de obiectul fizicii: "Când doi corpi se pun în contact, fenomenele ce se arată atunci pot să se ție de fizică sau de himie. F e n o m e n u l h i m i c se caracterisă printr-o alterație în compoziția corpilor, și această alterație este însoțită foarte adesea de căldură, de lumină și de electricitate. [...] Dar dacă corpii, în contactul lor, de și câștigând

vro proprietate noă, sufer numai niște modificații trecătoare care nu alteră compoziția lor, spre exemplu când o bucată de resină, frecându-se cu o materie de lână, atrage la dânsa corpul celui ușor, atunci proprietatea aceasta noă împărțită prin frecare, nealterând întru nimic natura substanței, face *f e n o m e n u l f i s i k*. [...] Spre a se face istoria completă a unui corp și spre a-l caracteriza, aceea ce este scopul special al chimiei, trebuie a determina trei ordine de proprietăți generale, ce se numesc *f i s i c e*, *h i m i c e* și *o r g a n o l e p t i c e*." (Marin 1852: IX-X).

În dicționarele secolului al XIX-lea, mărcile diastratice dau adesea informația de domeniu: *acid, s.m. 1. de himie, acid, o substanță, care hyiduce pe limbă, dă un gust acrișor și care roșește fața ceva albastră.* (Poenar 1840); *alcool, t. de him., lichid ușor și volatil care este cel dintâi rezultat al fermentații zăbărilor; spirtul din care este scoasă cea mai tare parte sau da tot apa ce coprindea.* (Poenar 1840). Metalimbajul ocolește termenii de specialitate (cu excepția *substanță*) și oferă imagini din realitatea cotidiană pentru concretizarea sensului (gustul acrișor simțit cu limba, spirtul fără apă). Când sunt folosiți termeni specializați, articularea lor logică rămâne parțial nesigură: *gazul, materie fluidă, aeroasă, elastică și espanzibilă.* (Stamati 1851)

Remarcăm uneori construcția bipartită a definiției lexicografice. Cele două componente ale definiției sunt: o componentă concretă ce asigură relația cu realitatea imediată și o componentă abstractă ce generalizează la nivelul conceptului chimic informația dată în prima componentă: *alcali, nume ce s-a dat din început plantei marine din care se face soda de comerț, iar mai la urmă s-a numit așa productul salin ce iasă din cenușa acestui vegetal; toate substanțele care are proprietăți himice analoge cu ale sodei adecă un gust aspru și puterea de a înverzi fețele albastre ale vegetalelor.* (Poenar 1840). Termenul substantiv *alcali* dezvoltă adjectivul *alcalin, adj., t. de ch., care se raportează la alcali, care se ține de clasa alcalilor, care are proprietățile alcalilor.* (Poenar 1840). În cazul termenului-adjectiv, definiția este circulară, realizându-se prin trimitere la termenul-substantiv.

Definiția reflectă gradul de dezvoltare al chimiei în acea epocă, cuprinzând inadevăruri din perspectiva rezultatelor contemporane: *atom, particică foarte mică din materia unui trup ce nu se mai poate în adevăr tăia.* (Stamati 1851).

Termenii înregistrați cu marca diastratică a domeniului sunt substanțe (*carbure, apă, jupiter/ cositor* (Poenar 1841); *acidu (s. n.), alliaginu, aluminu, amalgamu, ambră, ammoniacu, arsenicu, baritu, boricu, boru, cementu, cerusă, citratu/ citricu = acid de lămâe, sare de lămâe.* (P&P 1862); *amoniacu, aeru, aluminu, acetu, aerogeniu, magnesia* (LaMa 1876)) sau fenomene și proprietăți chimice (*indisolubilitate, inquant, pisare* (Poenar 1841); *decrepitație, detunare/ detunație, desocșida, ablație, abscesie, absorbabilu, aceticu, acidiferu, acidibiliu, acidificantu, acidifica, aciditate, acidu (adj.), afinitate, ammoniacalu, cementație, a cementa, deflagrație, deflegmație, degagea, decantație* (P&P 1862); *acidiferu, impuru, incaldire, incorporare, incorporatione, incorporatu, incorporabile, incorporale, incorporalitate* (LaMa 1876)). Definițiile sunt lapidare; au rolul de a crea o imagine a conceptului chimic, fără a surprinde neapărat esența acestuia: *detunare/ detunație, s. f., T him. aprindere silnică și iute însoțite de sgomotu; decrepitație, s. f., T. him. pârâeală, sfârâială, sunetulu, sgomotulu ce facu oare cari săruri puse în focu.* (P&P 1862). Alteori indicațiile

tehnice se fac utilizând concepte matematice simple: *inquant, s. m., t. de chim. lucrare de a uni, de a adăoga trei părți de argint la una de aur. Se zice și Quartation.* (Poenar 1841). Definierea se realizează și prin sinonimie. Spre sfârșitul secolului crește caracterul articulat al definițiilor lexicografice și apar sintagme contextualizante: *aeru, s. m., corpulu cellu vapidu care incongiura pamentulu, compusu din azotu si oxigeniu; aeru respirabile; aerulu în miscare se numesce vântu; corpurile mai usiore de câtu aerulu innóta în aeru, passerile sbóra în aeru; aerulu este transparente; aeru curatu, aeru stricatu.* (LaMa 1876).

Puțini termeni ajung să dezvolte familii lexicale numeroase: *acidiferu, acidiable, acidificantu, acidifica, aciditate, acidu (adj.), acidu (s. n.);* însă mulți termeni chimici au familii lexicale. *Acidu, s. n., T. him. Un corpu de o savoare (gustu) acru care roșeste fața cea albastră a vegetalelor sau tinctura de turnăsol albastră (cu excepție de acidulu silicic și boric care fiind insolubili în apă n-au proprietatea de a rosi tinctura albastră) și care este priimitor de a se combina cu un alt corp jucând rolu de bază.* (P&P 1862).

Pentru anumiți termeni chimici dicționarele bilingve nu propun termeni echivalenți, ci dau numai definiții: *molybdne, s.m., t. de chim., un fel de metal, care seamănă cu plumbul, și este mai anevoe de topit.; insoluble, adj., t. de chim., care nu se poate desface, apalisi; care nu se poate deslega, desluși, tălmăci.* (Poenar 1841).

Apare uneori demarcat sensul chimic, ca al doilea după sensul comun: *degagea, v. a., a deszăloji, a lua înapoi cea ce dedese zălogu; a retrage ceea ce a fostu angajeatu; a slabozî; a'mi trage înapoi vorba dată sub niște condițiuni, cari nu s-au împlinitu; T. de xim. A lămuri, a deosebi o substanță gazoasă, de cele cu cari era unită; a scoate, a produce, a da afară ceva coprins într'o substanță, a deslîpi, a despărți, a desuni, a desface părțile unui totu.* (P&P 1862); arareori termenii chimici au un sens comun, dată fiind natura referentului, adesea o substanță.

4. În loc de concluzii

Atât chimia, cât și fizică prezintă afinități interdisciplinare, fizica mai ales pentru geografie, iar chimia, prin aplicarea sa, pentru *economia animaleor, igienă, agricultura, artele industriale, spigieria, materia medicală, fabricarea apelor minerale artificiale, mineralogea, cunoașterea regnului vegetal, filosofia.* Interferența fizică – geografie, dă naștere, pentru fiecare dintre cele doua domenii, unor subdomenii speciale, *fiziica aplicată, respectiv, geografia fizică.*

Spre deosebire de chimie, fizica dezvoltă mai clar subdomenii, explicit : fizică generală, fizică specială, fizică aplicată sau implicit : *acustică, ceva ce produce, potrivește, împuternicează sunetele* (Poenar 1840); *acustică, optică, aerostatica, aerologia.* Pentru chimie se constată o prolificitate particulară a formării de termeni, dublată de o semantică specială a procedeelelor de formare a acestora. Pe lângă procedeul de alăturare a determinantilor și formare a termenilor sintagmatici - comun științelor de care ne ocupăm, chimia dezvoltă procedeul sufixării adjectivale, dar mai ales substantivale. Sufixe au pe lângă informația abstractă și o semnificație concretă, chimică.

Terminologia fizică rămâne relativ rudimentară, deși conceptual știința este mai bine dezvoltată. Terminologia chimică pare a fi mai bine dezvoltată, deși încă sunt concepte fără termeni sau concepte care dezvoltă serii sinonimice.

Referințe bibliografice

- Bidu-Vrănceanu, Angela coord. 2000- *Lexic comun, lexic specializat*, Editura Universității din București.
- Bidu-Vrănceanu, Angela coord. 2001: *Lexic științific interdisciplinar*, Editura Univesității din București..
- Chivu, Gheorghe 1980-1981: “Stilul celor mai vechi texte științifice românești. III - Stilul textelor geografice”, *Limba Română*, p.113-122.
- Losee, Robert M. 1995: The Development and Migration of Concepts from Donor to Borrower Disciplines: Sublanguage Term Use in Hard & Soft Sciences, în *proceeding of the Fifth International Conference on Scientometrics and Informetrics*, Chicago, June 1995, 265-274.
- Popa , Cornel 1972 : *Teoria definiției* , ES , București
- Rastier, François 1995 : Le terme : entre ontologie et linguistique, în *Banque des mots*, 7, 35-65.
- Rey-Debove, Josette 1978: *Le metalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Le Robert.
- Rovența-Frumușani, Daniela 1995 : *Semiotica discursului științific*, Editura Științifică, București.
- Timotin, Tănăsescu in *** 2000: *Terminometro. La terminologie en Roumanie et en République de Moldava*, Hors série No. 4, Union Latine.
- Toma, Alice, 2006, 2008: *Lingvistică și matematică*, București, EUB.
- Toma, Alice (manuscris): „Terminologia românească în sec. al XIX-lea și al XX-lea. Matematică, geografie, fizică și chimie”, in Gh. Chivu (coord.), *Tratatul de istorie a limbii române*, Academia Română.
- Ursu, N. A., Despina Ursu, 2004: *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare, vol. I, Studiu linvistic și de istorie culturală*, Editura Cronica, Iași.
- Ursu, N. A. 1969: *Formarea terminologiilor științifice românești*, Editura Științifică, București.

Dicționare

- Antonescu 1862 = Antonescu, G. M. 1862 *Dictionar Rumän*, Buccuresci, Imprimeria Nationale a lui Stephan Rassidescu.
- Costinescu 1870 = Costinescu, Ion 1870 *Vocabularu romano-francesu*, Bucuresti.
- LaMa1876 = Laurianu, A. T.; Massimu, J. C. și colab. 1871- 1876 *Dictionariulu limbei romane*, Bucuresci, Nova Tipographia a Laboratoriloru Romani 19. Strat'a Academiei.
- P&P 1862 = Protopopescu, P.; Popescu, V. 1862 *Nou dictionaru portativu de toate dicerile radicale și streine reintroduse și introduse în limbă, coprindendu și termeni științifici și litterari*, vol. I, Bucuresci, Tipografia lui Toma Teodorescu.

Poenar 1840 = Poenar, P. 1840-1841 *Vocabular francezo-romănesc*, București, Tipografia Colegiului Sf. Sava.

Surse textuale

Greceanu 1811 = Contu, Polizoi (Greceanu, Nicodim trad. din gr.) 1811, *Învățătură de multe științe*, Sibiu.

Barasch 1852 = Barasch, Iulius 1852, *Minunile naturei, conversațiuni asupra deosebitelor obiecte interesante din științele naturale, fizică, chimie și astronomie*, tomulu I, tomulu II, tomulu III, edițiunea a doua, București, Tipografia Colegiului Național, pp. 110- 232-230 + 2.

Marin 1852 = Pelouze, J.; Fremy, E. (Marin, Alexie trad.) 1852, *Prescurtare de himie*, tomul întâiu, București, Tipografia Colegiului Național, pp. 258 + 40 + 5.

Stamati 1849 = Stamati, Teodor 1849 *Fizica elementară*, pp 188 + 3.

¹ Cu referire la ultimul cuvânt din proximitate.

CATEGORII SUBTILE ALE SPAȚIULUI MIORITIC BLAGIAN

Eugeniu NISTOR

Abstract

If in *Orizont și stil / Horizonte and Style* (1936) philosopher Lucian Blaga compares the subconscious with a „larvar logos”, establishing the general features (or vectors) that activate the stylistic matrix, throughout the second volume of his cultural trilogy – *Spațiul mioritic / The Mioritical Space* (published the same year) – he applies this theory to a limited geo-cultural space, formulating his thesis on the particular configuration of *Romanian apriorism*. Among the *subtle categories* of the „mioritical space”, Blaga places the Romanian predisposition for the creative assimilation of models from abroad (even biblical ones), the taste and preference (as seen especially in folk art) for the pitoresque and discretion, but at the same time the suggestive ornamental art and our trully original folklore. He emphasizes traditonal poetry, as it is structured around an amazing metaphysical „recipe” – the state of *dor* (longing, nostalgia).

Keywords: subconscious, style, model assimilation, folklore, Metaphysics

1. Asimilare și creație

Un studiu de mare pătrundere filosofică consacără Lucian Blaga modului cum poporul român a asimilat în chip creator unele secvențe ale culturii biblice sau unele motive dogmatice ale unor popoare europene. Între acestea, remarcă *Povestea lumii de demult* (preluată după Tudor Pamfile), când Dumnezeu cică a gafat la geneză și pământul nu încăpea sub cortul cerului, astfel încât i-a cerut ajutor ariciului – unde filosoful român constată o modificare sensibilă a conținutului *Sfintei Scripturi*, dar și o înduioșătoare umanizare a Creatorului. Pornind de la unele liturghii laice și de la unele colinde în care grâul este asociat cu trupul lui Cristos iar vinul cu sângele fiului Domnului, Blaga ne reamintește de un personaj al cosmogoniilor indiene, Puruga, din trupul și mâinile căruia s-a făcut lumea, conchizând că au existat întotdeauna posibilități de a analogia motive ale altor popoare cu superstițiile noastre folclorice. Iar, referitor la același aspect, dacă în credința eucaristică *un oarecare grâu* se poate preface în trupul lui Cristos, trecută prin filtrul imaginației populare, această credință este modificată creator, astfel încât *tot grâul* e făcut din trupul lui Cristos. Arătând că dogma creștină este cât se poate de clară atunci când se referă la judecata de apoi, unde se prezintă doar omul, filosoful reproduce o poezie populară unde se afirmă și altceva, în legătură cu această problemă: „Câte flori sunt pe pământ/ Toate merg la jurământ”, propunând o originală escatologie creștină, de asemenea modificată, prin lărgirea sferei celor care vor da socoteală și cu alte ființe, chiar și cu cele ale regnului vegetal, ceea ce îl îndreptățește să constate un excepțional simț metafizic al etniei românești, în al cărei laborator sufletesc nu numai că „cultura biblică și biserciască sunt asimilate în chip creator”, dar „ispita aceasta se istovește în sufletul nostru popular printr-un proces de sublimare pe planul imaginației legendare și poetice”.¹⁾ Este vorba însă, aici, despre o „ispită” care nu duce la manifestări schismatice, „nu se dezvoltă în doctrină și nu duce la creația sectară, de noi cuiburi de viață religioasă”.²⁾ Aceasta, spre deosebire de sectarismul occidental, deosebit de înfloritor sub acest aspect și de

fecunditatea religioasă naturală din Rusia, la care s-a ajuns până la extrem prin mișcarea celor fără Dumnezeu – efect derivat al ateismului impus cu forța de politica sovietică.

2. Farmecul pitorescului și revelația

Lucian Blaga își propune să investigheze cum o trăsătură comună mai multor popoare – *dragostea de pitoresc* – se manifestă și determină o anumită specificitate fiecărei etnii dar, fidel teoriei sale, ne avertizează că „în analiza fenomenului ni se pare indicat să coborâm până în regiuni care țin de împărăția inconștientului”.³⁾ Problema are însă și un tâlc „economic”: dacă în Apus, „sufletului țărănesc”, în relație cu simțul pentru podoabă și pitoresc, nu i se acordă nici o importanță (acesta suscitând interes numai de la un anumit „standard gospodăresc”), în schimb „țăranul răsăritean nu uită nici în cea mai neagră sărăcie podoaba și pitorescul ca pervaz firesc al vieții”.⁴⁾ Exemplul tipic al țăranului elvețian, care își stivuiește gunoiul de grajd „în enorme cuburi geometrice tăiate”, având ceva din măreția piramelor egiptene, bine aliniată la stradă (nu la ulițe, fiindcă în Apus nu există decât străzi!), ca și primatul acordat economicului în Olanda, Germania și în alte țări europene, nu este urmat în estul Europei, și cu atât mai puțin la poporul român: „Dragostea de pitoresc și de podoabă a răsăriteanului stau măturie învederată și de nerăsturnat împotriva materialismului istoric, după care orice interes artistic n-ar apărea decât ca o efulgurațiune rece și fără substanță proprie, pe vatra unei structuri economice”.⁵⁾ Faptul că țăranul român a trăit în mizerie și că veacurile de sărăcie în care a fost înrobitor de alte popoare l-a împins, uneori, înapoi, până în vremurile neolitice, parcă chiar în ciuda acestor situații vitrege, simțămintele sale pentru frumos nu i-au dispărut iar ostilitățile de tot felul nu i-au atenuat fondul sufletesc, din care reverberează pitorescul său nestăvilat, urmare a viețuirii și întovărășirii sale afective cu natura.

Concepția arhitectonică românească, comparativ cu cea săsească, îți este sugerată, bunăoară, de așezarea satului băștinaș, care parcă izvorăște din peisaj în chipul cel mai firesc și, cu toată „neorânduiala vie” a lui, face un corp comun cu natura, astfel încât „simți prezența unei imaginații umane, care prelungește natura până dincolo de ea, până în zone de miracol și de poveste”.⁶⁾ „Impresia de calcul” și formele geometrice aplicate ale satelor săsești, cu casele perfect aliniată la drum, ce pot fi întâlnite și în unele sate ardelenesti, dau sentimentul de stereotipie, de copii trase parcă la indigo, aceasta în ciuda „unei energii umane canalizate colectiv, potrivit unui plan primordial impus naturii”.⁷⁾ Distincția între cele două moduri arhitecturale ale locului este atât de mare că – scrie extrem de plastic filosoful - dacă de sub porțile masive ale unei case săsești te poți aștepta oricând să țâșnească afară o mașină de treierat, dintr-o casă românească, mai degrabă, „te poți aștepta să vezi ieșind pe Mama Pădurii”.⁸⁾ Chibzuința săsească, preferința manifestă a etniei germane pentru o „geometrie statică ce nu sare niciodată din făgaș”, a contat ca un îndemn decisiv în alegerea celor mai bune locuri pentru case și morminte, dar și să guste cu precauție izvoarele, să cântărească lumina, să măsoare grăsimea și fertilitatea pământului, să nu se aventureze pe înălțimi primejdioase și să instituie un fel de rânduială specific saxonă, în toate inițiativele arhitectonice, așa încât toate casele satelor săsești să fie

așezate una lângă alta, cu ferestre înalte, constituind împreună un fel de zid care intimidează privirea, astfel că toate aceste trăsături pot fi cuprinse într-o definiție cu nuanță de maximă: „comuna săsească e o colectivitate rațională de oameni închiși, fiecare având nevăzut crestă pe frunte imperativul categoric”. Comparativ cu casele săsești, cele românești au o configurație proprie, ele parcă au încolțit cu totul întâmplător în peisaj– „înălțate vertiginos pe o muchie, luând pieptiș o prăpastie, sau împrăștiate într-o vale cu turmele, s-au născut parcă din inspirația capricioasă a naturii înseși în mijlocul căreia ele sunt așezate.”⁹⁾ Disponerea lor asimetrică în peisaj, sugerează imediat libertatea de concepție arhitectonică – despărțite doar de culorile vii ale grădinilor, dotate cu pridvoare împrejmuitoare și cu ferestre mici și joase, ansamblul lor nu suportă decât o definiție de felul acesteia: „comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții”.¹⁰⁾ Dar și gardurile cu care își împrejmuie gospodăria sunt expresia preferinței manifeste a țărânului român pentru organic: ele sunt cel mai adesea confecționate prin împletirea unor ramuri de esențe lemnoase flexibile (salcie, răchită, alun, corn, sânger etc.) iar, primăvara, acestea înverzesc și își lasă apoi umbra răcoroasă peste case și ogrăzi, până dincolo de marginea verii.

Dotate cu toate cele trebuincioase, casele săsești refuză inutilitățile, în timp ce cele românești, în ciuda sărăciei lor afișate, „ne întâmpină pretutindeni cu belșugul lor de inutilități”.¹¹⁾ Blaga remarcă aici, dincolo de un evident simț artistic, ceva mult mai adânc, care vine dinspre „o pornire nativă a sângelui, care se vrea cu orice preț statornicit într-o lume de pitoresc”.¹²⁾ Ca ingineri hotărâți, sașii își ridică clădirile (cetățile, casele, bisericile) tocmai cu rostul de a-și spori securitatea, spre a se apăra mai bine de intemperiile naturii și de vrăjmașii, impunând chiar „naturii ordinea din sufletul lor”; la polul opus, românii „se așează mai curând într-un raport de vasalitate plină de încredere față de destin (...) E aici o latură pozitivă a sentimentului său cu privire la destin. Grație acestui sentiment, se poate spune că nu există nici o situație care să ducă pe român la desperare anihilantă”.¹³⁾ Fără a fi vorba de un fatalism, Blaga deslușește în acest *sentiment al destinului o alternanță a ursitei și grației divine*, tot așa cum o reprezintă valea și dealul. Superstițios din fire, românul „își clădește casa și la spatele lui Dumnezeu, știind pesemne că Dumnezeu are ochi și în spate”.¹⁴⁾ Cu aceeași grijă de a nu tulbura pacea naturii, și drumurile, la români, sunt șerpuitoare, trecând pe la poalele stâncilor și ale dealurilor, ducând la țintă pe căi lăturalnice și ocolitoare. Așa se explică, poate, faptul că și în zilele noastre, acolo unde șoselele au fost construite pe traseele vechilor drumuri de care, ele păstrează mai departe toate trăsăturile acestora: sunt înguste și ondulate, cu curbe deloc favorabile vitezelor mari, ocolind larg pe la poalele dealurilor și colinelor. Dar spontaneitatea creației arhitecturale românești se vădește și în multitudinea de *tipuri de case*, diferențiate mai ales pe zone geografice. Lucian Blaga chiar se întreabă retoric care ar fi elementele comune ale caselor țuguiate, acoperite cu paie, din Munții Apuseni, și ale celor acoperite cu stuf, turtite, din Muntenia, sau ale celor situate între acestea și casele cu acoperișuri în cascadă din Basarabia (?!), spre a concluziona singur apoi că „cel mai general element arhitectonic e însă pridvorul cu stâlpi”.¹⁵⁾ Dar nota de specificitate a caselor românești, față de

pitorescul arhitectural al altor popoare, este dat de o cu totul altă trăsătură, pe care Blaga o desprinde prin comparație „cu exuberanța descătușată și violentă” a caselor din satele ucrainene - aceasta este *discreția*!

Când se referă la arhitectura religioasă, filosoful distinge cu ușurință specificul bisericilor gotice, împrejmuite de ziduri groase de apărare, unde saxonul își găsea refugiul în caz de primejdii, de cele ale bisericilor românești, mici și modeste, ridicate „din duhul intermitenței sezoniere”, deoarece în vremuri de cumpănă românii se retrăgeau la codru, lăsându-și bisericile și satele în voia sorții; cel mai adesea ele erau arse și, apoi, ca într-o firească ciclicitate a naturii, erau refăcute iarăși „ca spicul secerat, ca frunza care căzând a lăsat în locul ei latența altei frunze”.¹⁶⁾ În comparație cu acestea, apetitul pitorescului la arhitectura bisericească ucraineană este lipsită de nuanța discreției: el se manifestă cu o exagerată strălucire, parcă spre „a demonstra bogăția formală și coloristică a lumii”.¹⁷⁾ Dar duhul constructiv românesc, predispus la asimilarea organică a unor motive străine, și-a dovedit originalitatea creatoare și prudența, și la adaptarea unor împrumuturi; dovada cea mai clară o prezintă bisericile de lemn din Maramureșul istoric și Bihor, unde „ascuțișul de sulită al turnului țâșnit spre cer”, vădește obârșia lui gotică, desigur, cu adaptările cuvenite la materialul utilizat (lemnul) și la scopul urmărit (împlinirea unei viziuni pitorești!). Același fenomen se întâmplă și cu contraforturile (tot gotice) prezente la unele biserici românești din Bucovina (Voronet, Sucevița, Rădăuți, Vatra Moldoviței), dar și din Muntenia și Oltenia, care își pierd aici cu totul rostul lor inițial, devenind doar un spațiu extins pentru decoruri și, în special, pentru fresce. Filosoful surprinde idei interesante în legătură cu fresca românească: aceasta își depășește cu mult rolul – „acela al unei revelații ce are loc exclusiv în interiorul privilegiat al bisericii”, spre a continua înafara zidurilor, în natura „înțeleasă ea însăși ca o vastă frescă revelatoare”, astfel încât „natura și biserica încep a se confunda”. Spre deosebire de bisericile românești, la cele gotice și romanice zidurile separă hotărât interiorul de exterior, ele fiind „cenzura între două lumi care nu au nimic comun”.¹⁸⁾ De unde Blaga extrage și o concluzie: dacă în varianta arhitecturală occidentală, zidurile au funcția de separare între exteriorul și interiorul bisericii, în cazul bisericilor românești ele au o funcție mijlocitoare, filosoful venind aici cu o completare interesantă: chiar și pridvorul răspunde unui „sentiment metafizic, care cere o legătură între natură și lumea de dincolo sau cea lăuntrică a spațiului ritual”.¹⁹⁾

Pitorescul portului românesc, de o mare diversitate, variind uneori de la un sat la altul, este tot o dovadă de creativitate autohtonă, de la țărăncuța gorjeană, „cu zigzaguri galbene, cu ia de culoarea zăpezii”, până la cea hațegană, „cu cătrința neagră și cu broboada bogată”, de la grănicerul bănățean, „cu pălăria țuguată, cu cămașa simplu împodobită cu ornamente pătrate”, până la ciobănașul muscelan, „cu țintra cafenie” sau cel prahovean, „cu țintra mai scurtă”, de la gorjeanul „cu pieptar de podoabă neastâmpărată și cu cămașa lungă și înfotată”, până la dobrogeanul influențat de motive tătărești, la bănățeanca „cu cărpa înrouată și cu apreg din șerpi multicolori” și la argeșeanca cu un costum „strigător ca un răsărit de soare”.²⁰⁾ Dar filosoful depistează pitorescul, cu o deosebită perspicacitate, și în metafizica și mitologia populară, în

„superstițiile și credințele deșarte”. Ca exemple semnificative sunt aduse în actualitate două dintre credințele magice din Bucovina: o femeie care se dorește a fi frumoasă, trebuie să se spele cu apa din care se adapă curcubeul; și alta – nu e bine să verși mazăre pe jos, căci boabele acesteia sunt lacrimile Maicii Domnului. În Moldova, în unele așezări rurale, circulă credința că lemnele arse pe timpul iernii pentru încălzirea caselor, noaptea își depun frunzele lor în geamuri. Iar în Ardeal se perpetuează credința că în lună șade Abel cu capul spart de fratele său, Cain, acesta îl ține suspendat peste un ciubăr în care i se scurge sângele, și când vasul se umple și vor cădea din el trei picuri pe pământ, atunci va începe apocalipsa, judecata de apoi.

Dar înțelepciunea populară atinge apogeul pitorescului și farmecului ei în proverbele românești. Lucian Blaga îl laudă, și pe bună dreptate, pe Anton Pann, cel care a cules proverbele noastre cele mai pline de „sfătoșenie” și le-a grupat în funcție de subiectul abordat, versificând apoi, pe marginea lor, cu talent și simț anecdotic în celebra *Poveste a vorbei* – „una din cele mai originale și mai simpatice cărți ale literaturii noastre”.²¹⁾ Dovedind o „spontaneitate gălgâitoare” și predispoziția pentru o mare varietate tematică (de la umorul care alungă urâtul și tristețea, până la deschiderea orizonturilor metafizice și înțelepciunea întemeiată pe farmecul, întotdeauna pitoresc, al naturii), proverbele nu sunt, în fond, altceva – scrie filosoful – decât „aforismele poporului”.²²⁾

La o analiză aprofundată, dragostea de pitoresc, de podoabă, de culoare și arabesc, despre cele mai mici detalii, a proverbelor din estul și sud-estul european este mult asemănătoare cu aceea a băștinașilor din orientul apropiat, axa comună fiind chiar „dominanta psihologică”, căci la baza orientării spre pitoresc a popoarelor răsăritene stă un soi de „misticism latent popular”, care le alimentează continuu fondul spiritual; așa, bunăoară, pentru acestea „Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme și culori” și, prin urmare, cum „Dumnezeu își impune pitorescul ca mod de a se arăta, pitorescul e deci revelație”.²³⁾ Așadar, cultivând un pitoresc cât mai diversificat și cu o intensitate cât mai mare, se poate spera într-o revelație pe măsură: împlinită și pură.

Cât privește pitorescul popoarelor din Apusul Europei, filosoful constată manifestarea sa mai reținută; ea se întâmplă, totuși, atunci când acestea se satură de privațiunile la care sunt supuse de „cătușele civilizației și de cenușiul ei rigorism spiritual”. Pierzând contactul cu natura și sălășluind între „monotonia zidurilor afumate a cotidianului mecanic și nefiresc”, el ajunge și se simte, în cele din urmă, satisfăcut și de un „surogat”.²⁴⁾ Dar el mai prezintă un aspect de evidentă scădere spirituală: *lipsa substratului metafizic*. Poporul român însă, remarcă Blaga, fiind situat la marginea unui orizont în care se înregistrează un exaltat cult al pitorescului (dinspre zările răsăritene), orientarea spre pitoresc este mai ponderată, ea fiind, mai degrabă, echivalentul unei *determinante stilistice, inconștiente, organice*, care a pătruns în totalitatea vieții sale spirituale constituind, ca și componentă a matricii sale stilistice, „un puternic organ de asimilare a unor influențe străine”.²⁵⁾

În concluzie, sintetizând modul personant de manifestare al pitorescului, din întregul flux de idei propulsate în cadrul expunerii sale, Blaga extrage următoarele:

orientarea spre pitoresc, cu totul accidentală și superficială, este specifică popoarelor din Europa apuseană și, în special, romantismului occidental; orientarea constantă către un pitoresc fără excese, care se înscrie ca o *determinantă stilistică inconștientă* și poate juca rolul de mijlocitor pentru asimilarea unor influențe străine, este comună unor popoare balcanice și, deci, și poporului român; o orientare puternică spre pitoresc, afirmată ca *dominantă stilistică*, cu originea în străfundurile metafizicii, când „pitorescul” este cultivat excesiv, spre a produce „revelația” și a provoca „dumnezeirea”, este întâlnită mai frecvent în Asia minoră.

3. Ornamentica

Ornamentica, ca produs al spiritului anonim, popular, cu tipurile ei de specificitate etnică (linii, motive geometrice, figurație naturală sau abstractă, chiar „duh grafologic” etc.), ce se manifestă permanent în arta textilă, în sculptura în lemn sau în ceramică, este mai mult decât un simplu joc, ea „e depozitara unei taine colective” și „manifestare involuntară a unor substanțe secrete”.²⁶⁾ Dar filosoful depistează chiar și o tainică relație de corespondență între sufletul uman și configurațiile ornamentale. Și de această dată metoda comparativă își dovedește rodnicia și eficiența. Blaga descrie, pentru început, câteva reprezentări ornamentale specifice Elveției, acolo unde – pe vasele de lut și cărămizile smălțuite ale căminelor motivele florale (laleaua și florile de grădină, dar și cele din pădurile alpine) și cele acvatice (păstrăvul), desenele cu scene vânătoarești (Wilhelm Tell), cu scene de familie (femei cu mandoline și căței) –, apare tot mai evident funcția utilă a obiectului, pe care se axează întregul „belșug al decorului”, adesea, din motive de economie de spațiu pe margini, acestea (în cazul blidelor) fiind ornamentate cu înscrisuri biblice și medievale. Ceramica ornamentală, stilizată și simplistă, cu culori vesele, are o specificitate distinctă: motivele catolice, unde mielul figurează cu crucea subsuoară. Ea este comună unui teritoriu mai vast, trecând dincolo de granițele politice ale mai multor țări din Apusul Europei, între acestea și la poporul german, la care Blaga constată utilizarea motivelor naturale și naturaliste, „schematizate după un calapod geometric”, preferința pentru scene de viață, idile cu soldați, aspecte citadine și fresce biblice (precum Adam și Eva lângă pomul paradisiac), opțiunea coloristică pentru roșu și albastru, dar și – ca influență negativă – infiltrarea în arta populară a unor aspecte ale artei culte (gotice, baroce, clasiciste), care stânjenesc arta populară și îi alterează grav spontaneitatea. Clișeul impus de modelele artei citadine au contaminat în profunzime, conchide Blaga, ornamentica populară germană. Abia în țările scandinave mai pot fi deslușite elemente tradiționale, pline de vigoare și sugestie, așa cum sunt vasele de băut din lemn, încrustate cu păsări stilizate și motive geometrice de forță, cu arcuiri și combinații sobre de culori. Pe mobilele din casele țăranilor scandinavi și pe obiectele gospodărești șerpuiește șarpele multiplu împletit, se configurează cercul solar, se lăfăie în culori bogate, dar mate, diverse animale, reale sau fabuloase (leul, ursul, grifonul), amintind întrucâtva de goticul ancestral. În ornamentica artei textile din Norvegia și Suedia, motivele naturale sunt unitare și se întovărășesc cu un soi de „geometrism vânos”, toate sugerând o mișcare dinamică. Mai

spre nord, arta textilă a Finlandei reprezintă o inițiere în „tainele subpolare”, geometria ei formală imitând parcă chiar „cristalele destrămate și fără consistență ale zăpezii”.²⁷⁾

Specificul ornamental al poporului francez sunt: figurile umane, păsările, florile și animalele, iar „culorile... vibrează de o reținută căldură”.²⁸⁾ Geometrismul după care se configurează broderiile spaniole, cu un colorit viu, în care predomină roșul, negrul, albul și violetul - de multe ori în pătrățele - este marcat de influențe maure, iar motivul animalier cel mai frecvent este taurul.

Ornamentica populară italiană, mai sugestivă pe țesături, este populată de străvechi motive mitologice, scăldate în apele vii colorate în roșu, verde, galben, negru, care cotropesc totul, astfel încât „nici un locșor nu e îngăduit să rămână pârloagă”.²⁹⁾ Nici ceramica italiană nu face excepție de la aceste caracteristici generale.

Venind mai aproape de spiritul popular românesc, atunci când se referă la ornamentica textilă și ceramica neogreacă, Lucian Blaga remarcă de îndată „geometrismul liniar”, culorile „violente”, străbătute de motive naturale, și de „figuri care amintesc pietrele nu tocmai regulate ale unor ziduri ciclopice”.³⁰⁾ Însă acest geometrism variază de la o zonă la alta, suferind unele „personalizări” în Atica (unde intervine linia curbă), Grecia insulară (unde se constată amestecul de „motive naturaliste”) sau insula Creta (unde se manifestă „tendența de forme complexe, chiar savante”). Dar deosebirile dintre ornamentica românească și cea grecească sunt vizibile: geometrismul dreptliniar al românului este mai potolit, mai blând, refuzând formele abrupte și zigzagate, ca și cele populate cu „bolovani ciclopici”, preferința lui, îndeosebi în ornamentica scoartelor, mergând spre motive naturale, precum *floarea* și *frunza*, mai des însă aceasta din urmă dezvăluind o incontestabilă corespondență cu atât de cunoscutul leitmotiv din poezia noastră populară – „frunză verde”. Pe de altă parte, dacă grecul se orientează cu predilecție către „culorile tari”, românul este furat mai ales de nuanțele stinse, parcă „stoarse din sângele diafan al buruienilor (...) ornamentica noastră, de un aspect de o singulară distincție, de o discreție de mari nuanțe, de o simplitate refugiată în subtilități, și de o măsură clasică...”³¹⁾ Iar, tot ca specific românesc, este absența figurației umane din ornamentica laică, aceasta fiind prezentă (ca și la celelalte popoare balcanice) doar în iconografie, unde în general sunt redată personaje religioase, biblice, trinitatea, sfinți, îngeri etc. Dar, și sub acest aspect, arta românească este mai rațională, aderând la moduri neostentative, spre deosebire de tendințele manifestate de alte popoare și neamuri (greci, ucraineni, secui, cehoslovaci). În efortul de a contura *năzuința formativă* a artei populare românești, Blaga îi schițează atent profilul stilistic, remarcându-i următoarele trăsături specifice: prezintă un geometrism dreptliniar, copiat după formele naturii; are un geometrism de invenție, imaginar, ca și la popoarele scandinave; are un geometrism zigzagat și încărcat, tot de inspirație, similar cu cel grecesc; a adoptat un geometrism cu arcuri și volte, asemănător celui slovac și secuiesc; peste toate acestea însă se suprapune geometrismul de invenție tipic românească, caracterizat prin liniaturi statice, rarefiate și un ascuțit simț al discreției. La fel ne îndeamnă Lucian Blaga să sesizăm și maniera de întrebuițare al culorilor, căci „modurile coloristice”, cum le numește el - fie ele elvețiene,

germane, suedeze, franceze, slave etc. – care, de asemenea, sunt de regăsit în specificul năzuinței stihiale a artei populare românești și care, împreună cu geometrismul static de invenție și cu orientarea spre nuanță și discreție, formează *complexul de determinante armonice al ornamenticii noastre populare*, a cărui originalitate constă tocmai în consecvența stilistică și accentul pus pe echilibru și măsură. Iar celor care se îndoiesc de originalitatea artei noastre populare, Blaga le iese în întâmpinare cu unele argumente; între acestea se referă mai ales la posibilele motive comune, de obârșie „geologică”, tracică, bizantină etc. , care pot gravita în străfundurile oricăror culturi, ele fiind „călătoare ca vântul, ce nu ține seama de vămile neamurilor și de străjerii văzduhului”.³²⁾ Acestea sunt, de fapt, filtrate și dozate corespunzător necesităților prin distilerile sufletesti proprii fiecărui neam, etnie sau popor. Filosoful român justifică această manifestare tipică, de cumpănire și echilibru, tocmai prin atitudinea onologică a ființei românești; astfel, țăranul român, situat într-o zonă de confluență geografică și culturală, pe de o parte, nu se lasă pradă golului sau fricii de gol, specifice asiaticului, ci, mai degrabă, investește golul cu o funcție pozitivă, iar, pe de altă parte, nu cade sub influența exceselor coloristice și formelor baroce insulare, punându-se sub protecția unui „duh” al măsurii, al chibzuinței, comun și europeanului. Primejdia ca această atitudine spirituală să degenereze într-un „clișeu hieratic” sau în „nenoroc”, într-o „abstracțiune moartă și fără vibrație”, este eliminată grație tehnicii speciale „organice”, adaptată îndeosebi în iconografia și arhitectura bisericească, înfăpuită sub influența de netăgăduit a spiritului bizantin. Acceptând un „canon stihial”, scrie filosoful, „românul realizează în icoanele pe sticlă sau pe lemn, figurația umană și supraumană de înfățișare stihială, înconjurându-se totdeauna de anumite stângăcii și devieri de la norma perfecțiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobândește un aer organic și viu”.³³⁾ Fereala țăranului român de a nu eșua în sterilitate și artificial se vedește și în faptul că el ocolește geometrismul savant, bazat pe utilizarea riglei în trasarea liniilor, în favoarea unor „abateri vii de la definiția liniei”, geometrismul său fiind caracterizat de Blaga ca un derivat al lui „Euclid, corectat de zvâcnirile sângelui”.³⁴⁾ Astfel, linia aparent stângace din ornamentica noastră populară este ridicată la rangul de *noimă*, imprimându-i-se o anumită pulsație spirituală. Prin aceasta, „în arta populară românească înflorește un mănunchi de imponderabile” care refuză din start clișeu și artificiu, axate pe precizia seacă și intelectualismul, specifice artei vecinilor săi, situându-se într-o zonă de cumpănă și tendințe opuse, „între geometrism stihial și organicism, această armonie sub auspiciile echivocului”, care, în ciuda tuturor interferențelor sesizabile în ornamentica sa, l-a protejat mereu de așa-zisa „desăvârșire mortificată”.

4. Lirica populară și metafizica dorului

Nimeni nu poate contesta faptul că în cultura românească de până acum un secol, folclorul era tezaurul nostru cel mai de preț, alcătuind fondul de suflet și de înțelepciune al românului. Aflată la „vârsta” înfloririi ei în primele decenii ale veacului XX, cultura noastră mai conținea încă o puzderie de elemente folclorice autentice, pure, operând firesc cu ele în plan social. Apoi a început contaminarea ei și formele kitsch au proliferat mereu,

până la manelele de astăzi. Dar cele mai vechi leitmotive ale doinelor și cântecelor de cătănie, ale poeziilor de dragoste și jale, sunt rezonanțe limpezi ale unor răscolitoare stări sufletești – poate cea mai convingătoare dovadă că țăranul român și-a investit, în decursul veacurilor de încrâncenată viață aici, întreaga sa încercătură empirică și întregul său elan sufletesc, ajungând la o uluitoare „rețetă” metafizică. Căci *starea de dor* ar reprezenta, la o mai atentă cercetare, o sinteză între credința și empiria existențială a omului din habitatul „mioritic”, cuprinzând în plămada sa, în proporții bine dozate, puțină cosmologie și antropologie, puțină mitologie și teologie, dar și, într-o cumpănire mai semnificativă, o bogată „povară” psihologică. Acest „fond”, aparent eterogen, ne indică (într-un fel foarte specific) preocuparea străveche a românului pentru metafizică, dar nu ca acțiune teoretică asumată gratuit, doar de dragul de a face metafizică, ci ca năzuință permanentă, ca patimă arzătoare a sa, stârnită din dorința de a explica nuanțat *cum* și *în ce raport* se află sufletul și cugetul uman cu lumea și lucrurile din preajmă.

Recurgând la „încercătura” sufletească a dorului, Blaga o alătură celorlalți factori constitutivi ai matricii stilistice autohtone, ca fiind un pandant al înclinării către nuanță și discreție, atât în poezia cât și în cântecul nostru popular, în doina și bocetele de jale. Filosoful face însă precizarea că *dorul, jalea, urâtul* – sunt cuvinte *grele*, exprimând „inpenetrabilitatea unui gând”, ele neavând un echivalent în alte limbi ale pământului. Am arătat, în capitolul anterior, că *dorul*, ca stare sufletească, este diferit de reveria romantică, vapoasă, cu inflexiuni de romanță, a termenului german *Schnsucht*; chiar dacă se ipostaziază, uneori, spre o orientare anume (casa, iubita, norocul, locul-peisajul etc.), de cele mai multe ori el este doar un cântec fără obiect, fără „ipostazie”, curgând parcă pe sub bolțile inconștientului și iscând un murmur astâmpărat sau „o emanație” evanescentă. Cel care este cuprins de *starea de dor* reacționează extrem de divers: fie se închină, fie se îndârjește să lupte cu el; fie se lasă pătruns de el, fie îl alungă ca pe un ipotetic tâlhar; fie îl sfârâmă sau „macină”, fie îl seamănă ca pe o prețioasă sămânță germinativă, cu rostul chiar de a înnoi ceva. Blaga exemplifică câteva din aceste atitudini față de dor a poetului anonim, prin fragmente lirice adecvate preluate, în special, din culegerea lui Horia Teculescu.³⁵⁾ Complexitatea și intensitatea trăirilor sufletești ale dorului, face ca această tumultoasă stare să fie greu definibilă în limite crono-spațiale; însă - să recunoaștem - autorul popular îl explicitează adesea într-o incontestabilă logică și fermecătoare frumusețe a limbajului cotidian: „Pe unde umblă dorul / Nu poți ara cu plugul, / Că s-agață plugu-n dor, / Trag boii de se omor. / Pe unde umblă jalea / Nu poți trece cu grapa, / Că s-agață grapa-n jale / Trag săraci vacile mele” sau: „Câtă boală-i pe sub soare / Nu-i ca dorul arzătoare, / Că dorul unde se pune, / Face inima cărbune. / Câtă boală-i pe sub lună, / Nu-i ca dorul de nebună, / Că dorul unde se lasă, / Face lacrimilor casă”.³⁶⁾ Metaforele lirice sunt însă adecvate necesităților sufletești ale poetului anonim, nevoii acestuia de a-și accepta resemnat un destin lumesc (adesea inferior în plan social), ipostază în care dorul este analogiat cu norocul: „Maică, norocul meu / L-au băut boii-n părau, / Nu știu boii l-au băut / Ori eu noroc n-am avut, / Nu știu boii l-au mâncat / Ori Dumnezeu nu mi-a dat.”³⁷⁾ Iar când exprimă regretul despărțirii de

ținuturile dragi ale obârșiei, chiar dacă sintagma dorului lipsește din context, năduful recrutului luat cu arcanul în cătănie, cel al fetei înstrăinate în alt sat prin măritiș sau al unei iremediabile despărțiri sentimentale, sunt impregnate, toate, de un soi de nostalgie arhaică fără de leac, de un fel de pustiu sufletesc nevindecativ.

Filosoful laudă cumpătarea și preferința pentru nuanță a românului care, prin *ipostazarea dorului* își pune poezia la adăpost atât de „efuziunile sentimentalismului”, cât și de „ariditatea alegorismului”, menținând-o aproape de viață, de pulsațiile ei autentice, ca artă veritabilă, necontrafăcută.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1. Lucian – Blaga – *Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 112
2. *Ibidem*. p. 113
3. *Ibidem*. p. 114
4. *Ibidem*. p. 116
5. *Ibidem*. p. 117
6. *Ibidem*. p. 119
7. *Ibidem*. p. 118
8. *Ibidem*. p. 119
9. *Ibidem*
10. *Ibidem*. p. 120
11. *Ibidem*
12. *Ibidem*. p. 121
13. *Ibidem*
14. *Ibidem*
15. *Ibidem*. p. 123.
16. *Ibidem*. p. 120
17. *Ibidem*. p. 125
18. *Ibidem*. p. 127
19. *Ibidem*. p. 128
20. *Ibidem*. p. 129
21. *Ibidem*. p. 131
22. *Ibidem*. p. 132
23. *Ibidem*. p. 135
24. *Ibidem*
25. *Ibidem*. p. 136
26. *Ibidem*. p. 137
27. *Ibidem*. p. 142
28. *Ibidem*. p. 143
29. *Ibidem*

30. *Ibidem.* p. 144
31. *Ibidem.* p. 146
32. *Ibidem.* p. 152
33. *Ibidem.* p. 155
34. *Ibidem.* p. 156
35. Horia Teculescu – *Pe Mureș și pe Târnave*, Sighișoara, 1929
36. Lucian Blaga – *Spațiul mioritic*, ediția citată, p. 161-162
37. *Ibidem*

PERSONALIZARE VS DEPERSONALIZARE POETICĂ – UN PARADOX INERȚIAL AL INTEGRĂRII

Viorica-Ela CARAMAN

Abstract

The actual romanian literary process and the perspective that it offers today – being in a creative crisis – my originate paradoxically just in the multicultural openings that supposed to inspire the esthetical liberation. Although the customs abandonent represents a faster liberation of the moment's constriction, it nears as well the loss of the art individuality, a process with various connotations in the last. That's why the aspect of personnalization vs depersonalization in the romanian poetry (with sufficient relevant cases in the poetry from Basarabia) nears a dangerous paradox for actual creators, unplanned but inherent.

Keywords: Aesthetics, freedom, depersonalization, modernity, postmodernism

Din diversele discuții despre modernism și postmodernism, adunate până astăzi, – dincolo de identificarea deja a unor noi tendințe literare, după postmodernism, de exemplu *transmodernismul* echilibrant al lui Theodor Codreanu, pe care-l explică într-un studiu destul de impozant pentru un concept nou și încă puțin împărtășit, sau și mai grozavul termen de *postliteratură*, semnalat ca tendință actuală de Constantin Severin – putem desprinde o idee semnificativă care privește relaționarea primelor două concepte invocate (modernism și postmodernism). Este vorba, la o analiză mai atentă, despre un raport mai mult de apropiere decât de distanțare între acestea, pentru că diferențele se configurează în spațiul consolidat al unei concepții despre poezie, schimbându-se detalii de optică și atitudine ale eului liric, comparativ cu, de pildă, raportul între poezia modernă și cea anterioară, or, odată cu apariția modernismului se naște, în fond, poezia, având loc mutații paradigmatică în acest domeniu. În extensie de sens am putea fructifica tipologia metaforică blagiană, afirmând că poezia modernă capătă atributul revelatoriu, iar cea de dinainte rămâne în sfera convențional plasticizantă. Nici postmodernismul nu se abate de la revelații, chiar dacă se complăce „în inima neantului”, după afirmațiile lui Mircea Cărtărescu: „Dacă omul modernist era prin excelență tragic, strivit, ca personajele existențialiste, de confruntarea cu neantul, vehiculând o mistică a suferinței și o paranoia intelectualistă centrată pe omniprezența (sau omniabsența) sensului, postmodernul, în schimb, pare să-și fi găsit cel mai confortabil adăpost chiar în inima neantului” (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, 1999, p. 65).

Pentru a exemplifica segmentul în care are loc distanțarea dintre poezia modernistă și cea posmodernistă cu unele conotații de păstrare a tradiției poetice, dar remarcând prezența unei procesualități estetice, evolutive, am ales spre discuție aspectul *personalizare vs depersonalizare* a poeziei. Personalizarea la poeții posmoderniști și postmoderni se face, dincolo de celelalte numeroase mijloace, și printr-un foarte atractiv și sugestiv procedeu: folosirea numelui propriu real în textele artistice (poezie sau proză), care ridică discuții

privind până și statutul acestei creații, având loc o interferență neobișnuită, de cochetare lejeră, între două realități care se exclud.

Vorbim în acest sens despre instanța eului liric (eu tipic la Tudor Vianu, eu numenal la Liviu Rusu) ce îmbracă fără complexe, în postmodernism, hainele poetului autor (care l-a creat), pornind, de exemplu, la cumpărături în locul acestuia din urmă. Identitatea și numele poetului devin automat materie poetică și substanță a imaginarului liric. Un fenomen care pune instantaneu problema statutului acestei poezii, pentru că se vorbește astăzi despre lipsa metafizicului și dispariția poeziei „adevărate”, că poezia zilelor noastre nu mai este poezie, deși mulți se declară poeți etc. Dacă ne gândim la precedentele literare cu referire la particularitățile liricii actuale, care însă nu țin de statistica unor motive, ci de paradigmă, de modul în care poezia somează realitatea, ne poate veni ideea distincției călinesciene dintre lirismul subiectiv și obiectiv, având la bază raportul dintre atitudinile și formele eului liric, discutat pe larg de Vianu la noi. Manolescu însă, fiind criticul reprezentant al unei etape de evoluție poetică ulterioară celei călinesciene, evită să abordeze în mod tranșant termenul de lirism obiectiv, din ce în ce mai contradictoriu pentru aplicațiile pe care le face din perspectiva actualității, iar pentru a distinge totuși acest tip de lirism, propriu lui Coșbuc sau Goga, folosește sintagma personaj subiectiv sau personaj dramatizat, afirmând că: „Lirismul în genere poate fi expresia directă a emoției ori disimularea ei printr-o mască sau printr-un personaj dramatizat: dar în toate trei cazurile avem de a face cu subiectivitatea poetului în căutarea limbajului potrivit” (N. Manolescu, *Teme 3*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 154). În ce măsură poate rămâne pertinentă această distincție pornind de la ideea de personalizare în poezie, unde – în cadrul unui imaginar cu însemnele abitudinale – dă buzna un personaj care poartă numele autorului, care îi seamănă izbitor, care se declară și este recunoscut ca autor etc. și se aliază unui eu liric „tradițional”, încalcând aparent limitele ficționalității? Rămâne o certitudine că subiectivitatea care generează un imaginar cu autonomie în interiorul artei se păstrează, aceasta este deci o achiziție de durată a poeziei, iar ideea de coborâre a poeziei în cotidian nu contrazice acest adevăr, pentru că se schimbă, de fapt, legile acestei subiectivități.

Începem abordarea aplicativă cu un poet care ar părea straniu pentru contextul invocat, dar care corespunde, prin natura acestuia, principiilor postmoderniste – Gellu Naum. Deși creația lui literară este considerată ca aparținând suprarealismului, adus în România interbelică de acesta și consolidat aici, Gellu Naum credem că rămâne (prin anticipare!) un postmodern prin libertatea-i excesivă, sau, în orice caz, poezia acestuia depășește modernismul poetic românesc, în perioada respectivă încă nevorbindu-se de postmodernismul înțeles în sensul actual. De fapt, suprarealismul lui Gellu Naum poate fi privit foarte bine ca un hiperrealism postmodernist, având atributele necesare și atitudinea eului ce sfidează metafizicul prin biografismul preponderent în poezia (și proza poetică) a acestuia. Folosirea numelui său real în romanul *Zenobia* – pe lângă personajul feminin central cu același nume, există aici și Naum, personajul principal masculin – poate că nu

reprezintă ideea de personalizare în sensul în care ne interesează (cel care pune problema statutului literaturii), pentru că, deși poartă numele Naum, personajul este unul profund literar, deși este ironic, ironia lui este trăită ca o „adevărată” ficțiune dezvoltată într-un sistem romanesc coerent. Acesta scrie, de exemplu, un *homan* – pronunție ironică, dar deloc comică, care trezește mai mult gânduri transcendând fizicul decât pur și simplu desființând specia literară amintită și reducând-o la neant. Acest tip de personalizare este, de fapt, o depersonalizare trucată, care consolidează statutul literaturii ca realitate unică fără posibilitatea confundării cu cea referențială. Iar trucurile estetice din opera lui Gellu Naum mizează pe mediumnicul sugerat aici, care îmbracă ideea că totul e transcendent.

O altă semnificație o comportă apariția numelui său propriu într-un text poetic. În poezia *Pe un divan în fosta fierărie* optica referențialității se schimbă în mod radical. Concretul, biograficul este anume literatura. Nu este cumva vorba despre postmodernista literaturizare a realității? Realitatea, se pare, aici însă ia locul de altădată al literaturii – spațiul cuprinzând inefabilul; este „răsuflarea unei balene ireale îngropată în zăpadă la mare înălțime sub cerul sângeriu”, și această revelație o avem abia când apare la sfârșitul textului ecoul numelui Naum – AUM, nume șoptit de această „balenă ireală” care este realitatea, pe când realitatea poemului este una de o referențialitate covârșitoare: „Stăteam întins pe spate pe un divan în fosta fierărie și ascultam cum cineva ascuns sau nevăzut șoptea ceva în limba lui necunoscută mie / (...) / venea dintr-o semantică nebună, murea la capătul dintâi și se năștea la capătul din urmă (...)”. Din citat bucată „stăteam întins pe spate pe un divan din fosta fierărie și ascultam” reprezintă o configurație a spațiului exclusiv al poeziei care îl înglobează pe eul liric (ceea ce nu poate fi contestat), iar tot ce urmează este realitatea din afara poemului, cea în care există numele Naum (de altfel, singurul și sigurul indiciu asupra acestei lumi), dar pe marginea căreia eul liric nu poate face decât „afirmații poetice”. Tocmai lumea de dincoace de poem, cunoscută de toți și arătată tuturor, cea în care există ca persoană Naum, deci cea reală, este prezentată ca nedefinită și enigmatică, ca produs al imaginației, de fapt, al intuiției sau al muzei artistice, și, dimpotrivă, conținutul poetic îl constituie anume lucrurile cele mai reale și palpabile.

Iată că trăirea dermică, concretă, cotidiană este cultivată într-un mod neașteptat la Gellu Naum, cu deosebire de postmodernității „autorizați” care și-au pus toate speranțele artistice într-o asemenea zisă inovație optzecistă și pe care au numit-o artă, atenuând limita dintre cele două realități până atunci exclusive. Genul de personalizare despre care putem vorbi în cazul lui Gellu Naum este unul care mai face această distincție între literatură / ficțiune și realitate, dar cu o flexibilitate permisivă, cu o deschidere care admite schimbul de măști al acestora. Găsim în opera poetului un prețios component (foarte estetizat) al ideilor de integrare, de interrelaționare, de interconectivitate, de intersanjabilitate, de transsocializare etc., concepte pe care se sprijină lumea postmodernă. Exemplul lui Gellu Naum, fie și numai prin schimbarea de optică asupra palierei literare și referențial, înglobarea acestuia din urmă în primul, pe linia personalizării poate fi considerat un liant intern al literaturii române în momentele ei de traversare a modernismului către postmodernism, în intențiile de integrare în literatura europeană /

universală, prin a ne ajuta *să ne integrăm mai întâi în propria literatură*, justificându-ne gesturile de devansare sau de, să spunem, sărire peste cal.

Un poet foarte reprezentativ pentru aspectul pe care l-am abordat este supranumitul fracturist Dumitru Crudu (n. 1967, Ungheni, Republica Moldova), fiind și autorul manifestului fracturist (coautor – Marius Ianuș), lansat de aproape un deceniu la Brașov („Monitorul de Brașov”). Ca poet se remarcă, în afară de aparițiile sale în presa literară din Republica Moldova și România sau în antologii colective, prin volumele de autor *Falsul Dimitrie* (1994), *E închis vă rugăm nu deranjați* (1994), *Șase cânturi pentru cei care vor să închirieze apartamente* (1996), *Falsul Dimitrie Crudu* (2003), *Pooooooooooooate* (2004). Deși doar două dintre titlurile enumerate conțin numele autorului, toate includ poezii „cu Dumitru Crudu”. Autorul intră ireversibil în jocul identităților lirice pentru a izgoni din paradisul convenționalizat al poemului orice instanță care ar oferi, din start, fără a „citi” poemul în singularitatea lui, o posibilă grilă de lectură. Dumitru Crudu refuză conștient (și conștiincios) împrumutul literar, chiar cu riscul de a produce noutăți hipotermice în febra inspirației inovatoare a liricului. Un exemplu personalizant: „ai deschis oare și tu vreodată ușa dimitrie și ea / de fapt să fie goală și înăuntrul ei să nu fie nimeni / și ușa și camera aia să fie de fapt ale tale / oare te-ai descălțat și tu de papuci vreodată dimitrie / iar ei de fapt să fie murdari / te-ai dezbrăcat oare și tu de haine / și ai văzut oare că ele se tăvălesc pe jos pe podea ca o / femeie beată și-a fost și ție somn vreodată dimitrie / te-ai întins oare și tu în pat și alături de tine să simți că / nu este nimeni că te prăbușești într-un gol alb n-ai încercat / oare și tu atunci dimitrie să te apuci de niște sâni / moi ca de niște scări de piatră dar să simți că de fapt / și ele lipsesc n-ai căutat oare și tu atunci niște coapse / primitoare și pe care de fapt să nu le găsești n-ai încercat / să te ascunzi sub un păr de femeie care și el / lipsea te-ar fi strâns atunci niște brațe subțiri dar și ele / lipseau oare n-ai simțit și tu dimitrie / că nu sunt niște picioare umede care să ți se întindă / ca niște melci sub tine o dimitrie dimitrie / te mai gândeai atunci la crime la literatură la șah / oare n-ai ieșit și tu atunci în noapte să te plimbi...” (Dumitru Crudu, *Falsul Dimitrie*, Editura Arhipelag, Târgu-Mureș, 1994).

Credem că acest procedeu (dar ar trebui analizat, de fapt, ca fenomen: „Nu trebuie să vedem nimic în imagini. Nu trebuie să vedem *în* imagini, în imagini nu e nimic de văzut. În imagini suntem numai noi” [Bogdan Ghiu]) nu pune problema sugestivității: care dintre instanțe este mai plin de semnificație poetică, un eu liric impersonalizat care a autentificat și certificat mereu liricul, sau unul care se confundă lamentabil cu o persoană reală, trezindu-ne din literatură (nu avem șanse să ne trezim din literatură, ficțiunea e veșnică! – *Falsul Dimitrie!*)? Or, numele real asta intenționează, autorul nu investește nimic mai mult pentru a reprezenta o altfel de persoană – personaj cu acest nume, în poezie îl caută anume pe acesta. Numele este invocat pentru a spune totul despre identitatea lui, el nu este fals și nu reprezintă falsitatea. Se pare că teoretizările făcute de Dumitru Crudu în privința necontrafăcutului din fracturism își găsesc justificarea sub acest aspect. Problema, în această ordine de idei, nu stă deci, după cum remarcam mai sus, în sugestivitate, ci în perspectivă, în optică, în zdruncinarea convențiilor artistice. Pentru că arta este o

perspectivă asupra lucrurilor, iar intrarea în acest cadru este pregătită printr-o anumită tradiție, Dumitru Crudu încearcă prin personalizare să relanseze perspectiva artei. E ca și în cazul problemelor de logică, ca atunci când întrebarea se formulează automat pornind de la datele problemei, iar răspunsul trebuie căutat anume în altă parte și anume dincolo de datele acesteia. Dacă spun: pe masa din bucătărie se află 316 cireșe albe și 15 roșii, câte cireșe sunt în total, atunci nu trebuie să urmăm logica expunerii condițiilor adunând, ci să ne gândim serios dacă roșiile sunt cireșe pentru a da un răspuns logic și adevărat.

*

Coborârea artei în cotidian este un gest de degradare a statutului artei? Ea devine cumva nonartă? Credem că ceea ce se întâmplă, de fapt, e că arta este deposedată pur și simplu de statutul de obiect și redusă la atitudine. În arta actuală contează, de fapt, artistul care este „reprezentantul” direct și concret al atitudinii artistice. Obiectul artistic este cel mult un liant absolut convențional dintre atitudini (cea a artistului și cea a receptorului), un conductor dintr-un material neprețios care asigură cu eficiență maximă transferul de atitudine dinspre artist spre receptor. Personalizarea din poezie are tocmai această miză, de a indica alura propriu-zisă a poetului (creatorului) în ipostaza sa directă, abolind straturile textualizării. Acest detaliu legat de construcția poeziei și raportul ei cu realitatea pune în mod direct problema redefinirii artei, aflată la actuala etapă a evoluției.

În aceeași ordine de idei în care am invocat și analizat fenomenul personalizării concrete în poezie prin exemplele Naum și Dumitru Crudu, pentru că accentul cade pe individualitatea trăirii artistice, pentru că există în acest caz o dorință de autentificare atât de acută, arta în sine începe să fie evaluată ca un conductor de emoții, operele se întrec unele pe altele în a-și strivi receptorii prin emotivitate. Astfel, în imediata vecinătate a discuțiilor despre individualitate vorbim și despre o dispariție a individualității – o depersonalizare a artei, remarcând o realitate contradictorie a lucrurilor. Sugestiv în sensul acesta este titlul unui capitol, *Veniți să dați lumină (artei)!*, din recenta carte semnată de Bogdan Ghiu, *Eu (I) Artistul. Viața după supraviețuire*, o lucrare esențială, memorabilă, citabilă la tot pasul, despre principiile unei arte în afara vreunui stop-cadru, evolutive și paradoxale, și o operă predictivă (promite și admite chiar „codul de bare pentru viitorul monstruos al artei”) . În legătură cu ficțiunea despre care ziceam că nu poate muri, ne putem gândi că totuși evoluează spre ceea ce a numit Bogdan Ghiu virtual: „„Virtualul” este un mediu de protecție. „Virtualizarea” realității este o tehnică de protecție: de anihilare, de neutralizare, de „civilizare”, de hiperumanizare a realității (...). Neutralizarea omului prin dublarea și simularea lui (virtualizantă), omul-semn, controlabil, manipulabil în câmp” (p. 210-211).

Rămâne să medităm dacă „ființa de hârtie” a lui Barthes și eul liric cu tendințe de metamorfozare nu pregătește cumva apariția unui *eu virtualizat*, care se oferă prompt, nemediat, receptării – abolind timpul și spațiul, dar care nu poate fi receptat decât fals, care creează impresia că își redă identitatea reală, dar care refuză pentru totdeauna certitudinea reprezentării. Vom vedea dacă predicțiunile lui Bogdan Ghiu se vor adevăra în

totalitate, deși unele țin deja de domeniul prezentului. Cert este că postmoderniștii, cu toate încercările lor de a „renova” paradigmatic, inclusiv la nivel de statut, poezia / literatura, prin a le pune față în față cu realitatea referențială, nu vor izbuti niciodată să reducă la neant epoca modernității care a „implantat” în cititor un organ special pentru artă. Așa încât orice referință inclusă în textul artistic cu scopul de a umbla serios la butoanele sensibilității poetice a lectorului va fi percepută totuși simbolic. Literatura nu se poate, în fond, lepăda (acum) de statutul său de „lume paralelă”, chiar dacă provoacă tentația redefinirii prin lumea imediată; pericolul ei este însă altul, așa cum avertizează Bogdan Ghiu, – riscă depersonalizarea tocmai prin fenomenul literaturizării realității.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Tudor Vianu, *Opere*, vol. IV, *Studii de stilistică*, Editura Minerva, București, 1975.
2. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1982.
3. Nicolae Manolescu, *Teme 3*, Editura Cartea Românească, București, 1978.
4. Theodor Codreanu, *Transmodernismul*, Editura Junimea, Iași, 2005.
5. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
6. Constantin Severin, *De la studiile culturale comparative la studiile post-literare: Gilles Deleuze și gândirea central-europeană*, <http://agonia.ro/>
7. Gellu Naum, *Malul albastru* (1990) în *Sora fântână*, Editura Eminescu, București, 1995.
8. Dumitru Crudu, *Falsul Dimitrie*, Editura Arhipelag, Târgu-Mureș, 1994.
9. Bogdan Ghiu, *Eu (I) Artistul. Viața după supraviețuire*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

DE LA ABREVIERI LA CONVERSAȚIILE PE INTERNET

Silvia PITIRICIU

Abstract

The Internet has an important place in nowadays life. Rapid communication is essential. People use abbreviations in order not to forget or to loose the thread of conversation. This article refers to abbreviations used more frequently on forums. Abbreviation and the abbreviated words are analyzed from the linguistic and pragmatic point of view, through their effects on the conversation. In Romanian, such as in English or French, the means of abbreviation are complex: the apocope, the syncope, the sigle. Many abbreviations are made by the omission of vowels. Many times the letters and the signs have an appellative value. A great number of young users of the Internet have discovered a way of expressing themselves by this coded language in a familiar and confidential way, seeing the fact that the parents cannot understand these abbreviations. Obviously, for an occasional user, this is a problem, especially when he/she has a superficial knowledge of the language the message is written in.

Keywords: abbreviation, Internet, language, message, conversation

Extinderea mediilor electronice — rețeaua internet, poșta electronică, la care tot mai multe persoane au acces, influențează dezvoltarea limbii prin situații de comunicare nou apărute, formule de interferență între codul scris și codul oral, între limba standard și registrul familiar. Din nevoia de comunicare rapidă și de concizie s-a creat un limbaj al internetului cu caracteristici la nivelul formării cuvintelor, al semanticii, al interferenței elementelor care aparțin unor registre diferite din aceeași limbă sau din limbi diferite. Aceste caracteristici se identifică în resursele lingvistice inventate și utilizate de cei care conversează pe internet. Rapiditatea comunicării se observă atât în redactarea mesajului, cât și în recepționarea lui. În plus, conversația cu mai mulți interlocutori necesită o atenție sporită a fiecăruia dintre ei pentru a nu pierde firul conversației. Acceptarea și folosirea unui anumit cod presupune competența participanților la actul comunicațional și de aici, stabilirea unor raporturi de familiaritate și confidențialitate.

Forumul și jocurile în rețea permit spațiul de discuții prin sistemul mesajelor create. Chatul permite o conversație instantanee, utilizându-se un sistem de canale. Limbajul folosit adesea este SMS-ul¹ sau limbajul SMS, un „cod minimal uniform, caracterizat prin acele trăsături comune idiolectelor membrilor unui grup social”(cf. DȘL: 464). În acest sistem de redactare, prin convenție se folosesc abrevierile, se neglijează ortografierea cuvintelor, dar se asigură, pe cât posibil, înțelegerea mesajului².

Conversațiile selectate prin deschiderea site-ului MIRC, pe care ne-am întemeiat cercetarea de față, ne-a oferit numeroase exemple de abrevieri. Cele 100 de secvențe de pe chat reproduc conversații între tineri, subiectele fiind legate de preocupările lor, de relațiile de grup, de dorințe și interesele lor. În sistemul de comunicare am identificat trei procedee de abreviere: reducerea sau abrevierea propriu-zisă, trunchierea și siglarea. În codul scris funcționează exclusiv abrevierea propriu-zisă, în timp ce trunchierea și siglarea au o arie

mai largă de utilizare. Ele sunt legate atât de codul scris, cât și de cel oral. Criteriul pe care l-am abordat în prezentarea abrevierilor ține seama de locul de utilizare.

1. Abrevierile propriu-zise, utilizate în mod curent în conversațiile pe internet, sunt apropiate sau identice cu cele recomandate de normele ortografice. Ele se exprimă sub formă de fragmente de cuvinte. Corpul lor este din alcătuit din primele trei-patru litere ale cuvântului. Sunt substantive precum: *cuv* (cuvânt), *distr* (distracție), *ex* (examen), *frat* (frate), *mel* (melodie), *muz* (muzică), *pers* (persoană), *săpt* (săptămână); verbe precum: *ast* (aștept), *cit* (citesc), *cont* (contează), *int* (interesează), *iub* (iubesc), *inv* (învăț), *trez* (trezesc). Grafia acestor abrevieri exclude punctul, care nu împiedică înțelegerea mesajului, dar implică o mai mare capacitate de deducție, pentru că din elementele marcate trebuie refăcut cuvântul. Efortul de tastare este mai redus, ceea ce permite desfășurarea rapidă a conversației. Polisemantismul nu este exclus. Aceeași expresie grafică poate fi decodată, respectiv citită diferit, în funcție de context. De exemplu: *int* poate fi decodat ca „interes, interesant, interesează”: *c int ai tu?* (ce interes ai tu?), *e int* (e interesant), *nu m int* (nu mă interesează).

Trunchierea este o modalitate frecvent întâlnită în conversațiile pe internet. Prin apocopă se păstrează fragmentul inițial al cuvântului: *fac* (facultate), *info* (informație), *lab* (laborator), *mess* (Messenger), *pub* (publicitate), *web* (webcam).

2. Abrevieri specifice limbii române în utilizarea internetului prezintă diferite situații:

a. Citirea alfabetică a literelor care notează consoane este o modalitate curentă de abreviere: *ln* „lene”, *rpd* „repede”, *vdr* „vedere”, în contexte precum: *d pct lor d vdr* (din punctul lor de vedere), *me ln* (mi-e lene), *vn rpd* (vin repede). Cu atât mai mult se supun acestei convenții de omofonie cu numele literei acele abrevieri care sunt redată printr-o literă: *c* „ce”, *d* „de”, *p* „pe”, *t* „te”, în exemple precum: *c fci ?* (ce faci ?), *d p un site* (de pe un site), *nu t cnsc* (nu te cunosc).

b. Cuvintele monosilabice reprezentate prin litera inițială au, în conversațiile pe internet, citire diferită și semnificație deosebită în comparație cu abrevierile normate în lucrările lexicografice (DOOM, DAS). Contextul determină selectarea cuvântului din cele posibile, identificarea și, în consecință, citirea lui în întregime, deci reconstituirea propriu-zisă. De exemplu: *d und m cun?* (de unde mă cunoști?), *s t intrb* (să te întreb). Aceeași literă poate reda în abreviere cuvinte diferite: *l* „la”, „le”, *t* „tu”, „te”, în exemple precum: *l prmz* (la prânz), *pers p kre l cun* (persoanele pe care le cunoști).

c. Litera „k” reținută în corpul abrevierii notează sunetul [k] și are un statut special în scrierea mesajelor pe internet: substituie litera „c”, devenind astfel o variantă grafică inovatoare: *akas* „acasă”, *fak* „facultate”, *disk* „discotecă”. În condițiile comunicării rapide, litera „k” este echivalentă cu digraful *ch*: *kiar* (chiar), *kef* (chef). În finalul cuvintelor grupul de sunete [kă], este la rândul lui redat prin litera „k”: *cik* (cică), *dak* (dacă), *inceark* (încearcă), *park* (parcă). La fel, prin analogie, grupurile de sunete [ka], [kî], cu omisiunea vocalei: *fiekre* (fiecare), *kend* (când), *kre* (care).

d. Un tratament asemănător în abreviere are și litera „q”, care notează grupul de sunete [ku], nu [k], după cum recomandă normele ortografice și ortoepice ale limbii române (DOOM, p. XXXV): *c ai faqt l ex ?* (ce ai făcut la examen?), *la qnosqt* (l-a cunoscut).

Omisiunea literelor care notează vocale sau/și consoane este o practică uzuală în scrierea mesajelor. Numeroase abrevieri confirmă această modalitate de comunicare. Literele care redau consoanele din cuvinte reprezintă elemente esențiale pentru decodarea rapidă. De exemplu, substantive: *npt* (noapte), *pct* (punctul), *prnz* (prânz), *scz* (scuze), *stmna* (săptămâna), *tp* (timp); verbe: *am fst* (am fost), *drm* (doarme), *fici* (faci), *mnc* (mănânc), *trb* (trebuie), *vb* (vorbit); adverbe: *app* (aproape), *exct* (exact), *sigr* (sigur). Se observă că din corpul abrevierii lipsesc litere care notează, în general, vocale. Consoanele au capacitatea de a susține corpul fonetic al cuvintelor mai mult decât o fac vocalele, pentru că rostirea lor se pronunță întotdeauna cu o vocală. Dacă normele limbii române literare indică vocala [e] sau [i] în citirea consoanelor (be/bî, de/dî), în scrierea mesajelor pe internet, vocalele care dublează consoanele sunt toate celelalte: [a, ă, u, i, o]. De exemplu: *dci* (deci, dar și duci), *plc* (plec, dar și plac), *trz* (treaz, dar și târziu): *ai luat 5*, *dci ai trqt* (ai luat 5, deci ai trecut), *t dci* (te duci), *nu mai plc* (nu mai plec), *o plc* (o plac), *snt trz* (sunt treaz), *e trz, nu mai stau* (e târziu, nu mai stau). La fel, în cuvinte fără dublă decodare: *cnva* (cineva), *mnc* (mănânc), *prf* (profesor), *stmna* (săptămâna), *trm* (trimiți), *tst* (tastez).

e. O inovație lexicală și grafică deopotrivă este abrevierea care rezultă din două cuvinte sudate: *crek* (cred că), modalitate grafică ce redă o rostire neîngrijită, într-un tempo rapid; *nusb* (nu știu), situație în care verbul *știu* este redus la litera inițială redată grafic ca în sistemul internațional, prin două grafeme: *sb*. Ambele forme hibride, abreviate și sudate, au echivalențe fonetice în limba populară: *cre'că a plecat*, *nu'ș ce face*. Astfel de cuvinte sunt extrem de economice, pentru că, pe lângă grafeme, nu sunt marcate nici pauzele, ceea ce permite o desfășurare rapidă a conversației.

Litera „ț” este redată adesea ca în transcrierea internațională: *tz*, în cuvinte precum: *atză* (ață), *neatză* (o formă cu afereză provenită din *bună dimineața*). Formula de salut *Boonă!* (Bună dimineața!) este o reducere la primul termen, în care sunetul [u] este redat ca în limba engleză, prin litera o repetată. În acest caz nu se mai poate vorbi de economie, ci de urmarea unui fenomen la modă, creat prin influența limbii engleze asupra utilizatorilor calculatorului.

f. Siglarea devine o modalitate din ce în ce mai frecventă în conversațiile pe internet. Se preferă siglele propriu-zise, alcătuite din litere inițiale ale cuvintelor. De la modele precum *d c ?* (de ce ?), s-a ajuns la forme abreviate ca: *n b* (noapte bună), *n p c* (nu ai pentru ce), *u p ?* (unde pleci ?). Nu sunt excluse siglele de origine engleză în mesajele tinerilor buni cunoscători ai limbii engleze: *BRB/brb* (engl. *Be right back* „Mă întorc imediat”), *DND/dnd* (engl. *Don't disturb!* „Nu mă deranja”), *GFY/gfy* (engl. *Good for you !*, „Bine pentru tine!”)³.

Siglarea se poate asocia cu abrevierea propriu-zisă a unei forme frecvent utilizate. Pentru a face cunoștință, tinerii completează formulare în care trebuie să menționeze

anumite date. De exemplu: *asl, pls!* (ani/sex/localitate, *please!* „ani/sex/localitate, te rog!”)⁴. Mixajul cuvintelor din limba română cu cele din limba engleză, practicat de tineri în conversații este, pe lângă economia de efort și de timp în tastare, o provocare a interlocutorului la înțelegerea mesajului și o testare, în același timp, a cunoștințelor de limbă engleză.

Conversațiile pe internet se caracterizează printr-un limbaj convențional, în care abrevierea se dovedește a fi procedul cel mai productiv. Efectele create stimulează conversația, chiar dacă solicită atenție și empatie din partea interlocutorului pentru a înțelege mesajul și pentru a răspunde. Intrarea în dialog presupune crearea unui climat de familiaritate și de confidențialitate.

Caracteristicile lingvistice ale conversațiilor pe internet sunt:

- a. abrevierea cuvintelor din economie de timp și de efort de tastare, ceea ce permite o derulare a unei cantități mari de informații;
- b. comprimarea enunțurilor prin siglare, în acord cu rapiditatea comunicării;
- c. cunoașterea unui cod de însușire și de transmitere a mesajului;
- d. crearea sentimentului de apartenență la un grup social prin folosirea aceluiași cod;
- e. grafia inovatoare din nevoia de originalitate a celor care tastează;
- f. suprimarea caracterelor inutile pentru înțelegerea mesajului, a semnelor diacritice, a semnelor ortografice și de punctuație, cu riscul creării unor ambiguități în comunicare;
- g. introducerea cuvintelor abreviate de origine engleză în enunț, din spiritul de inovație și de originalitate.

În ciuda tuturor inconvenientelor, conversațiile pe internet sunt un mijloc de comunicare rapidă, impusă de ritmul vieții de azi, iar abrevierile, prin specificul lor, o necesitate în mesajele scrise. În discuție rămân forma în care ele se folosesc și modul cum sunt decodate.

Note:

¹Sigla SMS provenind din engl. *Short Message Service* desemnează serviciul de mesagerie, care permite transmiterea unor mesaje textuale scurte, utilizându-se între 70 și 160 de caractere. Primul SMS comercial a fost trimis în decembrie 1992 de către un funcționar Sema Group, Neil Papworth, de pe calculatorul său pe un telefon mobil din rețeaua GSM Vodafone în Marea Britanie, iar primul mesaj scris de pe un telefon mobil a fost trimis de Riku Pihkonen, student în inginerie la Nokia, în 1993 (cf. Short message service, http://fr.wikipedia.org/wiki/Shorth_message_service)

² Cf. *Petit Dico des Termes et Abréviations Internet*, <http://moon-style.xooit.com>

³ A se vedea Anexa cu abrevieri de origine engleză folosite frecvent în limba română.

⁴ Pentru observarea contextelor în care apar abrevierile a se vedea Anexa cu câteva exemple preluate de pe MIRC.

Sigle

- DAS = Pitiriciu, Silvia, Topală, Dragoș Vlad, *Dicționar de abrevieri și simboluri*, București, Editura ALL, 1998.
- DOOM = Academia Română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
- DȘL = Bidu-Vrănceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Editura Științifică, 1997.

Bibliografie

- Encyclopédie Hachette*, version en ligne, <http://www.encyclopedie-hachette.com/W3E>
- Office de la langue française, *Le grand dictionnaire terminologique*, version en ligne, http://www.granddictionnaire.com/fs_global_01.htm
- Krautgartner, Klara, *Techniques d'abréviation dans les webchats francophones*, http://www.linguistik-online.de/15_03/krautgartner.html
- Petit Dico des Termes et Abréviations Internet*, <http://moon-style.xooit.com>
- Pitiriciu, Silvia, *Abrevierile în limba română*, Craiova, Editura Sitech, 2000.
- Stoichițoiu-Ichim, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică. Influențe. Creativitate*, București, Editura ALL, 2001.
- Short message service*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Short_message_service
- Ștefănescu, Adriana, *Caracteristici ale limbajului vag în jargonul informaticii*, în *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale* (coord. Gabriela Pană Dindelegan), București, Editura Universității din București, 2002, p. 263-298.

Anexa

25/03/08

cosmin: sal,c fci donsoara?

alex: d und m cun?

cosmin: nu t stiu, p cuv meu dak t cun

alex: d und ai id meu?

cosmin: d p un site

alex: kre?

cosmin: nush, c tu ai numa pers p kre l cun in lista?

5/04/08

Cory: kn d t trez dai bip, scz buzz

Valy: ai fqt progr l ist k nush s l fac

Cory: App, georgi o fi scris l ist
Valy: ia inceark s l fci si u p 5
Cory: nu akm, knd ai t kef, nu cont knd
Valy: vb mai trz
Cory: bn, mai vb noi

1/04/08

nemesis: sal, c at faqt la lab?
alisa: poi, exct ast vr io s t intrb
nemesis: poi nu ai fo?
alisa: nu
nemesis: ceilalti knd aveau?
alisa: park vineri

21/12/08

dark-shadow: vrei mai p l prnz?
maria: dimin nu v mai primim
dark- shadow: dc?
maria: cam asa p l prnz!poi o s stau toata npt p mess
dark- shadow: c vb
maria: nush c sa vb q el
dark- shadow: da, dc nu?
maria: st k vin akm, hai k akm kiar plc

6/07/08

Mary: c zisera?
Baby-Cata: k cik d spt viit facem fiekre curat intro zi
Mary: aham, crek d p lor d vrd
Baby-Cata: ok, bn
Mary: nb

14/03/08

cata: d und esti?
nemesis: snt dn caracal, u?
cata: valcea
nemesis: ok, esti la fac?
cata: dap
nemesis: und?
cata: craiova
nemesis: hai k mai vb noi k akm tre s plc
cata: bn

10/06/08

je: sal

marius: c fci mah?

je: miha vrea s vb q frat p mess

marius: dc?

je: dak vrea poa s vb akm q mine

marius: bn akm vb q fra

je: papa

30/05/08

lary: sal

beauty: c fci?

lary: bn k shi tn

beauty: ai vb q aly?

lary: dc?

beauty: poi vine akas ai zis k vii shi tu

lary: poi pote o s vin da nu akm nush sigr

beauty: t ast

30/01/08

mary_mary: ai media player

valy: dap

mary_mary: poti s mil trm shi mie?

valy: bn

4/3/08

brunetzik: sal

danutza: sal

brunetzik: am shi io o intrb, ai c++?

danutza: c var?

brunetzik: dc?

danutza: intrebam k io am visual

brunetzik: num mere probl

danutza: vb maine, papa

brunetzik: papa

ANEXA

Abrevieri de origine engleză utilizate frecvent în limba română

AFAIK = engl. *As far as I know* „din câte știu”

ASAP = engl. *As soon as possible* „imediat ce se poate”

BRB engl. *Be right back* „mă întorc imediat”.

DND engl. *Don't disturb!* „nu mă deranja”!

FAQ = engl. *Frequently asked questions* „discuții, întrebări”

GFY engl. *Good for you !* „bine pentru tine”!

IDU = engl. *I don't understand* „nu știu”

IMHO = engl. *In my humble opinion* „după părerea mea”

LTR = engl. *later* „mai târziu”

LOL = engl. *Laughing out loud* „râd în hohote”

OIC = engl. *Oh! I see* „văd, îmi dau seama”

RSN = engl. *Really soon now* „pe curând”

SIDU = engl. *Sorry, I don't understand* „îmi pare rău, nu știu”

T*TYL = engl. *Type to you later* „îți scriu mai târziu”

WDYW = engl. *What do you want?* „ce vrei să spui? ”

CONFIGURAREA POLIFONICĂ A CONȘTIINȚEI POETICE

Luminița CHIOREAN

Abstract

Proving to be a faustic project, the isotopy of the poetic awareness has been analysed from the perspective of topophilia. By assessing the paratopical elements defining topophilia – delocutional context and poetic configurations – an antropogonical script becomes obvious. According to the physical, socio-political, cultural background, the situation of the utterance reveals the topophilia of the poetic awareness, a context related to the auctorial trinity – in our case, in relation with the voices of the essays (empiric instance, self-awareness, cultural awareness, critical awareness, aesthetic awareness), as previews of the poetic awareness, keys in the establishment of a virtual reading pattern.

Keywords: isotopy, poetic awareness, poetic configuration, essay, reading pattern

„Eu sunt mormântul vostru!”

0. Situația de enunțare. Paratopie și topofilie

În relectura eseurilor poetice stănesciene, finalizată printr-un „proiect” de interpretare textologică a operei poetice stănesciene¹, ne-am asumat rolul de *raisonneur*² al conștiinței auctoriale – dinamică prin câmpurile interpretative, poetice, filosofice, intertextuale, creative, metatextuale, după cum mărturisea poetul: „Între eseurile și poezia mea este o legătură foarte strânsă.”(1990, FP/*Pagini de jurnal*: 403). În același timp, lectura eseurilor lui Nichita Stănescu solicită o anume ordine, o grilă lectorială tocmai pentru a facilita receptarea poeziei. Plecând de la aceste cerințe, am considerat absolut obligatoriu interpretarea textologică a text-discursului eseistic stănescian ce-și propune ca finalitate receptarea universului liric apropiată conștiinței poetice.

Evaluând elementele paratopice³, respectiv contextul delocutiv și configurările poetice reprezentative pentru topofilie (starea de „împrietenire” a eului cu spațiile locuite - spațiul natural, artificial, respectiv al artei), se prefigurează o scenografie antropogonică, situații de enunțare ființând în opera poetică. În funcție de mediul fizic, socio-politic, cultural, situația de enunțare deconspiră topofilia conștiinței artistice, context raportat la creator – în cazul nostru, raportându-ne la vocile eseistice ca prefigurări ale conștiinței poetice imaginante și perceptive⁴.

Astfel, prin paratopie, înțelegem devierea spontană (climenul) care permite funcționarea identității scriitoricești. Locație paradoxală, paratopia nu constă în absența unui loc, nu e un dincolo de spațiu, ci o negociere dificilă între loc și non-loc.

În genere, identitatea scriitoricească reține printr-o trinitate auctorială, și anume se întâlnesc ipostazele: *persoană*, *scriitor* și *inscripitor* (Maingueneau, 2007: 11) Reprezentarea circulară a configurării izotopice a topofiliei e dată în raport cu viziunea poetică despre cosmos, reprezentare conținută în *poezia pulsatorie*. **Topofilia** este expresia configurării poetice a *atmosferaei*, e lumea în care se poate integra conștiința poetică: „[...] *atmosfera este*

acel **set ierarhizat de trăsături** [s.n.] pe care agentul uman se așteaptă să le regăsească într-un anumit univers circumscris spațio-temporal, ale cărui date le cunoaște dinainte” (Neț, 1989: 17)

Despre traseul existențial, instanța auctorială pledează atât în poezie, cât și în discursul eseistic. De aici, (mai întâi intuiția și apoi) convingerea noastră într-un *excurs la ontologia sensului textual* în texte-ocurente din opera eseistică stănesciană. Prin urmare, dominantă este tema *ontologică*, analizată din perspective diferite de critica literară⁶. Considerând că discursul eseistic nu a fost epuizat ca interpretare, ne-am oprit asupra **conștiinței perceptive**⁷, temă relevată grație **semiozei textuale**.

1. Nivel semantic-conceptual. Rețea semică și configurare izotopică

Interpretările configurării izotopice ale discursivului eseistic revelate prin tehnica ancadramentului (reprezentări „tabelare”)⁸ sunt raportate permanent la modelul triadic cosmos – antropos – logos, din perspectiva „contemplării omului din afara sa”; prin urmare, cunoașterea nu are sens decât ca metacunoaștere. În aplicația izotopică, am luat în considerare eseurile din *Fiziologia poeziei* (FP), în următoarea ordine: *Contemplarea lumii din afara ei*, *Râsu’ plânsu’*, *Carte de recitare*, *Cuvintele și necuvintele*, *Nașterea artei poetice* (din *Antimetafizica*), *Nevoia de artă și Răzgândirile* (eseuri incluse în *Opere, V. Publicistică. Corespondență. Grafică*, 2003)⁹.

Propunerea pentru acest inventar care ordonează discursurile stănesciene este motivată pe de-o parte de parcursul inferențial sugerat de vocile eseistice și, pe de alta, de natura matricială a eseurilor înscrise sub semnul contemplativ al omului. Afirmația este argumentată prin descoperirea semnificației originare a izotopiilor conținute de aceste eseuri, propunând diagrama adevărilor fundamentale ale omului: *adevăr vs frumos; adevăr vs real; real vs ideal; real social vs estetic; absurd vs firesc; sentiment(creator), mirare, lege vs eroare vs durere; întâmplare vs mit; instinct vs curiozitate vs bun-simț; muncă vs talent; idee vs artă; ordine: estetic vs etic*; concepte majoritar dihotomice (dar și trihotomice, în evantai cu soluții multiple) vehiculate de științele umane (științele antropologice), bineînțeles operând conceptual prin raportare la obiectivele și finalitățile specifice fiecăreia conform criteriului stănescian, și anume: fenomen „simptomatic & definitoriu”.

În interiorul modelului triadic – logos-cosmos-antropos, spiritul își definește topofilia doar la nivelul lumilor posibile înregistrate de „cosmos”: ideea de spațiu se leagă de „cosmos” prin concretul semantic [+spațialitate]. Dar la fel de bine, intenționalitatea auctorială dirijează sensul textual dinspre „antropos” spre „logos”. Prin „logos” nu se înțelege real, ci *ideea de real*: „exagerarea exagerării” ca limbaj. Vom susține ca inferență plauzibilă textului-ocurent comunicarea și la generalul mod al „exagerării”: Poezia – organ al cunoașterii continue!

În interpretarea rețelei semice și a configurării izotopice a text-discursului eseistic propunem următoarele etape:

1.1. tehnica ancadramentului pentru izolarea izotopiilor din textul de referință;

1.2. inventarierea și interpretarea simultană a spațiului¹⁰ de limbaj (rețea lingvistică & semnificație) ce conține izotopia cu circumstanța momentului eseistic (cadru teoretic definitoriu pentru ideea eseistică), apelând la tehnica ancadramentului;

1.3. interpretarea rețelei referențiale și a celei tematice; metalimbaj poetic; lectura coerentă sau refacerea „sferei”, numită de Gaston Bachelard „fenomenologia rotundului” (cf 1957; 2003).

Informația textuală necesară derulării primelor două etape va fi redată interpretării prin tehnica ancadramentului. Lexemele selectate în grila de lectură (grila lectorială) sunt cele cu predispoziție izotopică (lexeme „solitare” sau „angajate” în dihotomii, încadrate sau nu în enunț, însoțite sau lipsite de determinări). În selecția izotopiilor am avut în vedere necesarul informativ esențial unei lecturi coerente făcute de interpretantul final, prin medierea analizei textologice.

1.1. Din inventarierea a unsprezece ancadramente arhitecturale ale compoziției eseistice pentru capitolul introductiv din FP - *Contemplarea lumii din afara ei* -, am interpretat izotopiile conștiinței estetice „tânjind” după poezie, cu dor de poezie. Aspectul tehnic al ancadramentului îl motivăm printr-o reflecție din poetica lui Paul Zumthor: „Receptorul [...] așteaptă de la text [...] nu atât un mesaj, cât mai ales [...] o calitate care [...] să apară ca un desen în care se complăce.” (n.n.) (Zumthor, 1983: 186)

Facultativ, am interpretat¹¹ izotopii de interes pentru discursul metapoetic, apelând la textul eseistic ocurent. Din fiecare ancadrament eseistic, am detașat lexeme cu potențial izotopic care declanșează fenomene „simptomatice și definitorii” pentru om, nefiind altceva decât vameși în trecerea sensului textual eseistic spre cititorul-model: „Cititorul model –este cititorul la care autorul se gândise anume, un cititor –tip, pe care textul nu numai că-l prevede, dar pe care și caută să-l creeze.[...] Cititorul-model se naște odată cu textul” (Eco, 1997: 25)¹²

1.2. În a doua etapă a semiozei textuale, ne-am propus interpretarea lexemelor din micro-textele-ocurente (reprezentate prin tehnica ancadramentului) prin coroborare cu semnificațiile acestora din macro-textul eseistic din „*Fiziologia poeziei*” (1990), specificând că numai lexemele ce focalizează sensul textual eseistic constituie obiectul analizei. Opțiunea pentru selecția lexemelor este corectată de literalitatea textului care concentrează tensiunea semantică doar asupra celor care prezintă evidente resurse semice (seme cotextuale și contextuale) pentru a genera câmpuri lexicale active la nivelul procesului izotopic al text-discursului eseistic. În limbaj poetic stănescian, aceste lexeme funcționează asemenea unui **nod perceptiv**¹³ care captează notațiile semice spre definirea procesului semiozic al eseului poetic stănescian. În cadrul semiozei, vom remarca o dinamică a semnificanței poetice pe sfere de cunoaștere.

Înregistrăm mai întâi termenii: *om-cunoaștere discontinuă vs organe de cunoaștere discontinuă*, complinite prin timp și spațiu (metalimbaj cronotopic): *timpul ca lumină, timpul ca distanță*, geometria spațiului (*punct, piramidă, pătrat*) nefiind altceva decât o concentrare

cronotopică ce duce spre sensul hiperdens. Suntem avertizați asupra lexemelor *frumos vs adevăr*, primele semnale¹⁴ ale discontinuității cognitive-oscilație între metalimbaj filosofic și estetic, status consemnat prin: *timp, sentiment și poezie*, vor direcționa semnificația pe trei subiecte eseistice: *timpul ca distanță*, în sensul concentrării sensului textual la o cunoaștere perceptivă¹⁵; *contemplarea omului; poezia!* Rețelele izotopice declanșate de lexemele selectate spre interpretare (în)scriu estetica poeziei prin poezie: este varianta metatextuală și, implicit, metapoetică a eseului poetic. Prin condensare și densitate la maximum a spațiului și timpului, cronotopul se anulează, spre restituirea, dincolo de timp, a spațiilor privilegiate conștiinței (spațiul natural, spațiul artificial, spațiul abstract).

Conștiința instanței eseistice ancorată la real disciplinează lumile, dându-le sens, encriptându-le poetic într-un text-discurs cu funcție metalingvistică: eseul poetic stănescian este *palimpsest* poetic, *matricea* sau *pattern*-ul poeziei.

Conform principiului simultaneității (sugerat de autor), vom interpreta cele trei spații de referință eseistică în funcție de semnificația a trei subiecte: conștiința, estetica și cuvântul, raportate la om - criteriul contemplativ inițial.

Reținem următoarele serii de izotopii: (a) câmpul lexematic al „conștiinței”: om vs conștiință, conștiință estetică vs conștiință etică; (b) câmpul lexematic orientat spre *ars poetica* (o estetică a poeziei): real vs adevăr; real vs ideea de real vs artă; absurd, firesc vs mirare (sublim, spaimă, angoasă, somn); real vs concret vs abstract; eu vs nume; eu-noi vs mit, întâmplare vs lege vs eroare, durere; fereastră vs trup, metalimbaj poetic – lexeme ce vor impune limbajul estetic al poeziei; (c) universul izotopic „meta”: cunoaștere sferică vs idee absolută vs cuvânt; ordine vs cuvânt; creație vs cuvânt; meta- (metacuvânt, metatext, metadiscurs, metacomunicare); meta-idee; metaviziune; infinit, ubicuitate, spații.

Prin cunoaștere, instanța eseistică din text-discursul eseistic stănescian pledează pentru semnificarea lumilor prin cuvânt: pansemie (cf Peirce). Semnificația este în acord cu comunicarea, chiar dacă, frecvent, se produce polisemantismul ca fenomen lingvistic: adevărat este că fiecăre semn poate avea mai multe semnificații. Eseul stănescian, ca parcurs existențial al spațiului natural, poate fi încadrat în tematizarea *gnoseologică* prin care are loc mutarea semnului în obiect.

1.3. Din seriile izotope înscrise în traseul alegoric al ființei, vom analiza date ale procesului semiozic encriptat poetic la nivelul raportului *conștiință vs toposilie*, tocmai spre a complini interpretarea metaforei: „un ierbivor interior ierbi” - sintagma-cheie în lectura coerentă a text-discursului eseistic stănescian prin care transpare sensul textual motivic: **metaconștiința**. În popasul contemplativ al spațiului abstract, vom locui în discursul metapoetic invadat de forme ale metalingvisticului.

În permanență vom avea în vedere lectura tabulară pentru a dinamiza parcursul inferențial la nivelul macro-textului. Propunem ca mecanism interpretativ *contemplativul* ce oferă confortul unui imaginar ordonat pe coordonatele text-discursurilor stănesciene din grupajul *Contemplarea lumii din afara ei*, pentru a interpreta semnificația izotopiilor de conținut, exprimate prin metaforă, dar mai ales metonimie (metasememe), respectiv

alegorie și paradox (metalogisme), izotopii ce impun ca subiect eseistic conștiința de sine (a artistului): astfel, omul ia cunoștința de sine, își manifestă opțiunea la real, decide asupra unui topos, preferă călătoria simultane în lumi posibile. Într-un final, va stabili ordinea în mijlocul haosului.

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

Se remarcă astfel tipuri umane din existențialismul lui Kierkegaard: *omul religios, omul estetic, omul moral*. Fin observator al comportamentului uman, obsedat de conștiință ca de „firul conducător al unui destin poetic”, Nichita Stănescu adaugă prezența lui *ζóon politikon*, în spațiul artificial: „Dacă ești conștient de propria ta obsesie, te plasezi din capul locului pe o orbită majoră a artei. Ratarea survine în momentul în care obsesia nu e reprodusă în datele ei sublime. În momentul în care ea nu se mai destăinuie, nu se comunică. Realizarea e o formă a comunicării.” (1990, FP/ *Pagini de jurnal*: 365) Autorul empiric prin prezența „autentică”, dedublare sau disimulare, propune un traseu existențial flexibil, deschis inferențelor interpretative.

1.3.1. După inventarierea succintă a elementelor esențiale propulsării omului în univers „ca prezență”, lumea îi apare conștiinței ca spațiu natural: o religie a naturii domină text-discursurile din „*Vremea călătoriilor*” (din *Râsu’ plânsu*), care relevă o lume de gradul întâi. Instanța enunțiativă are un comportament comun; ia cunoștința de sine, integrat în lumea de altfel familiară: „[Autorul] se implică [...], contribuind la coerența și coeziunea elementelor sale [n.n.: aici, ale naturii], fără să conștientizeze acest lucru.” (Neț, 1989: 94) Are loc o cedare a „diferenței specifice” de la om la natură și reciproc, într-o armonie de început al lumilor (fără a se contabiliza care „cedează” mai mult). E o natură umanizată prin parcurgerea simbolismului temporal la nivelul izotopiei temporale: *timp, istorie, ceasuri, luna (augustă)*: „Aici [Câmpulung], timpul are făptură și se poate vedea cu mâna lui Toma necredinciosul” (1990, FP/ *Din lung prelungul Câmpulung*: 256); „[Ploiești]... ceasuri vechi așezate în mijlocul unui muzeu” (1990, FP/ *Timp ploieștean*: 257); „Luna augustă îndeplinește echilibrul dintre real și vis” (1990, FP/ *Intrare în august*: 259); *Dimensiunea istoriei este reprezentată tot prin piatră. Un șarpe de marmură fantastic*” (1990, FP/ „*Creierii de piatră ai munților*”: 263)

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

timp al celebrării ființei: luna augustă (adjectivizarea numelui pare să prelungească momentul estival al ... topofiliei în natură)

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

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

„*Trecerea de la spațiul natural la spațiul artificial, de la creație la creat, se face aici prin intermediul pietrei. Dimensiunea istoriei este reprezentată tot prin piatră. Un șarpe de marmură fantastic*” [1990: 263] „*Piatra este materialul-gazdă al vieții.*” (1990: 263) „*Cele mai evolute forme ale vegetalului și ale regnului animal își găsesc matricea în deal și câmpie*” (1990: 263) **Muntele** este sublimul ce produce ruptura în spațiul natural: „*Piscurile muntilor țin mai degrabă de cosmos decât de pământ. Primele revelații umane se făceau în urma retragerii în munte. Încercarea de a atinge cerul, înainte de ideea icarică, s-a făcut printr-o imitație de munte nesfârșit – turnul Babel*” (1990: 263) E poate cel mai frumos intertext poetic asupra cuvântului ca punte între lumi: natură (cosmos, munte, pământ), artă (Icar), om (turnul Babel). Metafora personificatoare „imitație de munte nesfârșit” surprinde prin ineditul paradox al asocierii cu epitetul ilimitării: nu ca spațiu, ci ca timp. Inferența temporală orientează discursul spre o poetică a cuvântului sugerată prin intertextul metonimic „turn Babel”. E firesc ca izotopia „cuvântului” să aibă ca sursă babelul inconfundabil în expulzarea ineputabilă de ontos. Ca sensuri, *cuvântul* dezvoltă seria izotopică: /ordine/ (cosmică), /divinitate/ (inteligență divină) și /creație/, conotații „exploatate” de limbajul metapoetic.

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

Retorismul „*opțiunii la real*” semnifică alegerea metodei: de-metaforizarea. „*Ideea de real*” este metacomunicarea, metalimbajul (se subînțelege determinantul „artistic”; folosit, ar fi un pleonasm, în condițiile în care „ideea de real” e „arta”).

Nici viața, nici arta nu pot fi fabricate; de aceea trebuie să trăim între ele, sugerează instanța eseistică. „Muntele” /natură/ așezat între lumi: /mit/ „ideea icarică” și /om/ „turnul Babel”! Sublimă despărțire a Omului religios de limbajul primitiv al naturii. Sublim elan

existențial, zbor al spiritului spre spațiul artificial și intrarea într-o altă „haină”: cea a Omului politic, Conștiința istorică – Om al (timpului) cetății¹⁶.

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

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

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

Claritatea mesajului prin care se limitează emoția estetică se datorează dublării raportului adversativ prin modalizatorul restrictiv: „ci numai”. Se rostește aici un paradox al trăirii: cum să impui cuiva o restricție emoțională fără a ține seama de circumstanțe? Deducem că în spațiul artificial emoția artistică e dirijată, în sens didacticist. De fapt, e o reorientare a memoriei colective, depozit de valori axiologice, spre evenimentul trăit: „cotidian” însemnând /autenticitate/, /luciditate/ etc. „Principiul” sentimentului estetic pare a fi dat de procesul de coroborare, o prelucrare a informațiilor la nivelul gândirii și al imaginației artistice (principiul diairetic¹⁷). Ca efect al procesului de creație este recunoscută exagerarea realului.

Prin urmare, acest de-al doilea spațiu, urcând Scara lui Iacob, spre lumile îngerești, este înstăpânit de simbolistica timpului: memoria prezentului prin impactul contemplării obiectului de artă. Și apare pentru întâia oară avertismentul instanței eseistice referitor la căutarea topofiliei nu în afara sa, ci în interiorul structurii umane: „*Numai cerul se schimbă deasupra, sufletul niciodată*”(1990, FP/*Sandaua lui Marc-Aureliu*: 268) Sau: „... *cerul înstelat deasupra noastră!*” (Platon) Or, sufletul poetului rămâne romantic! Spiritul își continuă aventura existențială. Iată cum are loc concentrarea poetică asupra metaforicului „ierbivor” care își potolește foamea existențială devorându-se pe sine de parcă ar concura cu Hogeia .. la / din Isarlâk!

1.3.3.1. Metonimia funcționează ca vehicul semantic, scriptural și izotopic în translarea lui *ζῶον πολιτικόν* spre spațiul artei, propunând ca spațiu ubicuu „piatra” („gazdă a vieții, în natură.). Piatra „piramidală” e punte între lumi!

„*Starea de levitație a pietrei se poate realiza prin sculptură. Sculptura este arta tactilului. Tactilul ridicat la idee. Ceea ce este îmbrățișat cu ceea ce nu este. Privire cu degete. Unghe cu rețină.*”

(1990, FP/*Sandana lui Marc-Aureliu*: 272) Piatra e de referință pentru conștiința artistică, reprezentând materia primă în „arta tactilului” care-l inițiază pe *Omul estetic* (asta ar corespunde tematizărilor *pragmatică și estelizantă* într-un posibil excurs la ontologia sensului textual).

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

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

Cultura vizuală¹⁸ devine un construct discursiv, o nouă limbă universală cu semne care pot fi înțelese de oricine, o limbă în care regulile gramaticale permit schimbul de roluri dintre semnificat și semnificant, dintre obiecte, imagini de obiecte și cuvinte legate de obiecte, nelăsând la o parte ceea ce nu are un înțeles, cum ar fi petele, liniile sau juxtapunerile neașteptate. E ipoteza lansată asupra unei „videologii”! Orice fragment de discurs¹⁹ / de vorbire este un act de împărțire a înțelesurilor: tensiunea spre real a *elipsei*²⁰, *elicei* ca *zbor, elan anabazic*, în căutarea formei concrete, piramida! Tot ce pleacă spre lume se întoarce la matrice sub formă de „dor”, ar spune Blaga!

Parafrazându-l pe eseist, am spune: când piatra vrea să se autodistrugă își inventează sculptura ei: *obelisc, piramidă, punct* „*Soclu pentru punct*”! Fenomenul se numește *ideea de artă*! Aproape că am atins urma (pattern) în care e prezentă sinea singură! „*Ideea de real este însăși Arta*” (1990, FP/*Sandana lui Marc-Aureliu*: 269)

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

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

1.3.3.2. La o primă interpretare, prin relevanța textelor-ocurente cu arta poeziei, în urma parcurgerii acestor trei spații, numim discursul eseistic stănescian ca **discurs metapoetic**, simptomatologie expusă de altfel și de instanța eseistică. În orice text-discurs literar, fie și eseistic, metatextul este o prezență de necontestat. Pentru metatext, reamintim definirea

dată de Mariana Neț (1989): „[...] *Metatextul* [constă în] *acel sistem de mărci care îi indică receptorului regulile conform cărora textul își construiește codul și își manifestă lumile.*” [s.n.]” (p. 105)

Cu discursul eseistic autoreflexiv este familiarizată conștiința artistică ce va locui lumi de gradul al treilea, propunând ieșirea din atmosferă și din manierism²¹. Eul eseistic, spirit enciclopedic, pe întreg parcursul existențial dominat de o conștiință estetică (sau artistică), va relaționa cu atmosfera, va tona cu evenimentul consumat din cel puțin două motive:²² (1) călătoria în lumi simultane trebuie totuși să aibă un traseu, o lume reală, esențială, de bază, la care să fie raportate celelalte lumi construite, „lumi intertextuale”, un fel de matrice care verifică noua gnoză spre impunerea ei între lumile posibile; (2) revenirea în lumile familiare pentru a-și verifica funcționalitatea raționamentelor mereu printr-un studiu comparativ în vederea intenției prospective – ideea de viitor. „*Sistemul mărcilor metatextuale aparține unor lumi de gradul al treilea, care [...] nu este niciodată o mulțime de atmosferă; lumea de gradul al treilea cuprinde acele secvențe ce explicitează modalitățile în care este generată – căutată, construită pas cu pas, receptată sau calificată – atmosfera și efectele acesteia.*” (Neț, 1989: 105)

În grupajul eseistic *Carte de recitare*, eul poetic se detașează prin ruptura de contemporani nu pentru a „reduplica lumi” apuse, ci pentru a scoate esențialul conceptual al lumilor invadate de conștiința estetică (inferență a epigonismului eminescian). E o trecere în revistă, o aliniere a scriitorilor români care dețin întâietate. E un paradox funcțional odată ce autorul intenționează un eseu fenomenologic asupra esteticii poetice. „*Totul e să intri în rezonanță: cu un om, cu o idee, cu un moment istoric sau poate cu un astru.*” (Noica, 1993: 19)

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

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

E sigur că poetul își face ordine în logos, odată ce încheie acest grupaj prin eseul semnificativ numit „*Ciudatul răs al rațiunii estetice*”, mesaj din viitor ca opțiune la postmodernitate! Conform literalității text-discursului, mesajul relatat de instanța eseistică este acela al abandonului formelor estetice al ieșirii din lumile de gradul al treilea,

manifestând aspirație, elan existențial către concret, cuvânt vorbit: „**Poetul este cel mai predestinat să nască existențe concrete**[...] **Ce-i concretul, din punctul de vedere al zonei estetice? Este o longevitate plecând de la abstract spre concret, adică plecând din depărtare spre sine însuși. Exemplu concret: nu copacul, ci ideea de copac. Ideea de sine este principalul act existențial uman!**” (p.302)

Vom face un popas contemplativ asupra citatului dat! Textul propune o rețea gramaticală lineară, dominat de propoziții principale, ceea ce dă claritate și logică mesajului eseistic. Singura excepție de subordonare este completiva obiect indirect[... *să nască existențe concrete*], absolut necesară, în plan sintactic, complinirii intransitivității regentului participial adjectivizat: „predestinat” în ceva / la ceva / pentru ceva! Stilistic, subordonata indirectă complinește și orientează sensul existențial: *ontogeneză!* Semantic, contragerea în „creator (de lumi)” obligă la „reduplicarea” sintactică: nume predicativ în construcție nominală eliptică de copulă, care, prin flexiune secundă²³, își poate manifesta poziția sintactică de atribut predicativ al nominalului. În această situație, subordonata „să nască existențe concrete” echivalentă la nivelul propoziției cu o contragere în adjunct verbal conotativ („creator”) pledează, prin exprimarea metonimică, pentru o poetică a ființei.

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

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

Concluzii. Omul estetic părăsește spațiul abstract, spre un popas în / cu sine însuși. E un spațiu pe care urmează să îl definească prin „tunelul oranj”²⁴ al **conștiinței poetice**; este spațiul în care conștiința poetică reconsideră „tonul” lumilor de gradul al patrulea²⁵: Ultima ipostază a eului poetic stănescian proiectează lumile imaginare în care aflăm **conștiința imaginantă** „ne-dezîmbrățisată” de **conștiința perceptivă** (din *Scrisori de dragoste* sau *Răzgândiri*), ca ultimă ipostază a conștiinței: „sinea singură” sau „ideea de sine”! Ne aflăm în spațiul abstract al artei. În universul poetic.

Eseistul propune incursiunea în conștiința de sine pentru a intermedia o reală și totală cunoaștere pornind și întorcându-ne la conștiința poetică. E un traiect circular, sferic, monadic. Ieșind din sine, Spiritul hoinărește prin lume, încercându-se în topofilie !

Sprințar, cu neastâmpăr în idee și, pe deasupra, altruist, spiritul creator este culpabil de-o *top(o)-analiză* în sens bachelardian²⁶.

Concluzia finală constă în echilibrul și complinirea sensului metaforic existent la nivelul operei stănesciene, poetică și eseistică. Am ilustrat neliniștea conștiinței poetice stănesciene prin „căutarea tonului”, metaforă a unui prezenteism lucid al stilului poetic (un prezent continuu), odată ce poetul are „sentimentul scrisului”(cf Stănescu), atitudine atribuită competenței poetice (cf Borcilă²⁷). *Hemografia vs hemolexia* sunt expresii impresionist-metaforice ale asumării actului poetic - acel „sentiment al scrisului”.

Bibliografia operei

Stănescu, Nichita, 1982, *Noduri și semne*, Ed. Cartea Românească, București
Stănescu, Nichita, 2003, *Opere - I-III. Versuri, IV. Proză. Traduceri; V. Publicistică. Corespondență. Grafică* ediție alcătuită de Mircea Coloșenco coord. științific acad. Eugen Simion, Editura Academiei Române. Univers Enciclopedic, București
Stănescu, Nichita, 1985, *Răzgândiri, 28 noiembrie-9 decembrie 1983, eseuri inedite*, publicate în *Secolul 20*, nr. 289-290-291, București
Stănescu, Nichita, 1985, *Antimetafizica. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu*, CR, București
Stănescu, Nichita, 1990, *Fiziologia poeziei* [FP], ediție de Al Condeescu, Cartea Românească, București

Bibliografia critică

Bachelard, 1957; 2003, *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin, Paralela 45, București
Borcilă, Mircea, Mc Lain, Richard, 1981, *Poetica americană. Orientări actuale*, Dacia, Cluj
Chiorean, Luminița, 2007, *Eseul stănescian. Configurare poetică*, Ed. UPM, Tg. Mureș
Dimitriu, Daniel, 1997, *Nichita Stănescu. Geneza poemului*, Ed. UAIC, Iași
Eco, Umberto, 1994; 1997, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Pontica, Constanța
Levi-Strauss, Claude, 1973; 1978, *Antropologia structurală*, prefață de Ion Aluș, traducere de J. Pecher, Ed. Politică, București
Maingueneau, Dominique, 2004; 2007, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traducere de Nicoleta Moroșan, prefață de Mihaela Mîrțu, Ed. Institutul european
Mincu, Ștefania, 1991, *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, Ed. Eminescu
Negrici, Eugen, 1998, *Sistematica poeziei*, Ed. Fundației Culturale Române
Neț, Mariana, 1989, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Univers, București
Noica, Constantin, 1990, *Jurnal filosofic*, Humanitas
Petrescu, Ioana Em., 1989, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Dacia, Cluj
Pop, Ion, 1980, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, Albatros, București
Vlad, Carmen, 2000, *Textul aisberg*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca
Zumthor, Paul, 1972; 1983, *Încercare de poetică medievală*, trad. de Maria Carpov, Univers

Articole

Chiorean, Luminița, „Noduri și semne”. Semnificanță și perspectivă semiotică”, în *Lucrările Sesiunii de comunicări științifice. Limba și literatura română*, vol. 10, Ed. UPM, Tg Mureș, 2000, pp.31-39

Chiorean, Luminița, „Excurs la ontologia sensului textual. Eseul stănescian”, în *Language and Literature. European Landmarks of Identity – Limba și literatura. Repere identitare în context european*, vol I, Ed. Universității din Pitești, 2006, pp. 146-154

Chiorean, Luminița, „Eseul stănescian. Despre conștiința poetică”, în *Studia Universitatis „Petru Maior”. Philologia*, nr. 6/ 2007, Tg. Mureș, pp.62-73

Chiorean, Luminița, „Adnotări la gramatica predicativului suplimentar. Descriere relațională”, în *Lucrările conferinței „European Integration. Between Tradition and Modernity”*, The 3rd Edition, 22-23 oct.2009, Ed. UPM, Tg. Mureș, pp. 614-618

Paul Miclău, „Noduri și semne - Nœuds et signes” de Nichita Stănescu et Sorin Dumitrescu”, E-Books

Note

¹ Luminița Chiorean, 2007, *Eseul stănescian. Configurare poetică*, Ed. UPM, Tg. Mureș

² Argumentul asumării rolului de „raisonneur” ar fi acela al dedublării cititorului-implicat în personaj: orice interpretare are un autor empiric.

³ Dominique Maingueneau, 2004; 2007, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traducere de Nicoleta Moroșan, prefață de Mihaela Mîrțu, Ed. Institutul european

⁴ Luminița Chiorean, „Eseul stănescian. Despre conștiința poetică”, în *Studia Universitatis „Petru Maior”. Philologia*, nr. 6/ 2007, Tg. Mureș, pp.62-73

⁵ Luminița Chiorean, „Excurs la ontologia sensului textual. Eseul stănescian”, în *Language and Literature. European Landmarks of Identity – Limba și literatura. Repere identitare în context european*, vol I, Ed. Univ. din Pitești, 2006, pp. 146-154

⁶ De la Ion Pop (ipostaze ale conștiinței poetice), Alex. Ștefănescu (etape de creație), Ioana Em. Petrescu (tema gnoseologică: mutația realului în semn), Ștefania Mincu (poezie metalingvistică), Daniel Dimitriu (ontologie, gnoseologie: tele- & autoscopie), Corin Braga (paradigma mitică), Carmen Mecu (conștiința poetică: psihanaliză), Ecaterina Mihăilă (limbajul ca obiect) etc.

⁷ Luminița Chiorean, op. cit., pp.170-189

⁸ Cf Luminița Chiorean, op. cit., pp. 144-153

⁹ Nichita Stănescu, *Opere. I – III. Versuri; IV. Proză. Traduceri; V. Publicistică. Corespondență*, ediție Mircea Coloșenco, colecția „Opere fundamentale”- coord. colecției: acad. Eugen Simion; Ed. Academiei Române, Univers enciclopedic, București 2003

¹⁰ Spațiul de limbaj se referă la configurarea izotopică la nivelul imaginii poetice. Atomismul limbajului conceptual pretinde rațiuni de fixare, forțe de centrare.

¹¹ Interpretarea noastră este de natură semantico-logică, și nu critică literară.

¹² Cf definiția contextelor „narative” locuite de cititorul model în Eco, Umberto, 1994; 1997, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Pontica, Constanța

¹³ Vezi Luminița Chiorean, „Noduri și semne”. *Semnificanță și perspectivă semiotică*, în *Lucrările Sesiunii de comunicări științifice. Limba și literatura română*, vol. 10, Ed. UPM, Tg Mureș, 2000, pp. 31-39

¹⁴ Semnal ca termen semiotic (semnal, indice, icon, semn)

¹⁵ Percepția șine de cunoștință: „pierderea cunoștinței prin cunoaștere”(Stănescu)

¹⁶ Multe acuze i s-au adus lui Nichita Stănescu: de la poet angajat, poet al cetății, servil etc. până la proletcultism! Se pare, pe nedrept! Era inevitabil să dai ocol acestui tip de conștiință pe care, fie că recunoști, fie că nu, în devenire, nu poți să-i negi existența! Onestitatea ți-o cere să-l iei în posesiune sau să-l găzduiești și pe *zoón politikón!*

¹⁷ „Cuvintele și fantezia sunt conceptele cu care se operează asupra fenomenului, lucrului”.(1990: 102)

¹⁸ Simbolul pentru pertinența culturalizării vizualului îl susținem prin text poetic-ocurent: *Argus*, existență cu mai mulți ochi(asemena lui Briareu, cu mai multe brațe) sau sintagma metonimică de „adevăr polipier”.

¹⁹ În latină, cuvântul „discurs” e format din „dis” = „în părți” și „currere” = „a alerga”.

²⁰ În articolul „*Noduri și semne („Noeuds et signes”) de Nichita Stănescu et Sorin Dumitrescu*” [e-Books], Paul Miclău propune o interesantă interpretare a ilustrațiilor lui Sorin Dumitrescu în „dialog” cu versul stănescian pe care îl însoțesc. Din punctul de vedere al analizei textologice este o interpretare a **rețelei intersistemice și a configurării volumice a textului**, aspect pe care l-am avut și noi în vedere, propunând cu totul alte interpretări.

²¹ Lui Nichita Stănescu i s-a adus acuza gratuită de a fi un manierist. Dar interpretările „critice” aveau ca obiect de referință doar semnificațiile de suprafață ale textului, fără a insista pe dialectica dintre rețelele lingvistice și configurările conceptuale ale sensului textual.

²² Pot fi și alte motive, în funcție de atitudinea lectorială.

²³ E cazul atributului predicativ al nominalului, variantă a PS (predicativului suplimentar). Astfel: din paradigma adjectivală, prin acord cu subiectul, poate funcționa oricare din cele patru forme flexionare, în N”₂ – Cf Luminița Chiorean, „Adnotări la gramatica predicativului suplimentar. Descriere relațională”, în *Lucrările conferinței „European Integration. Between Tradition and Modernity”*, The 3rd Edition, 22-23 oct.2009, Ed. UPM, Tg. Mureș, pp. 614-618

²⁴ Sintagma „tunelului oranj” este titlul a cinci poeme din volumul *Noduri și semne* [1983], poeme însoțite de imagini (pe scara tonală a oranjului) ce-i aparțin lui Sorin Dumitrescu.

²⁵ Cf Chiorean, Luminița, „Eseul stănescian. Despre conștiința poetică”, în *Studia Universitatis „Petru Maior”*. *Philologia*, nr. 6/ 2007, Tg. Mureș, pp.62-73

²⁶ „*Top-analiza [constă într-un] studiu psihologic, sistematic al stilurilor vieții noastre intime,[...] intimitate sinonimă cu valoarea ontologică.*” (Bachelard, 1957; 2003: 6)

²⁷ „[...] o ipoteză teoretică menită să explice universalitatea unui fenomen specific uman sau, în alți termeni, să dea seama de o 'finalitate' sau o 'funcție' caracteristic umană: cea a producerii intuitive de structuri lingvistice cu 'efect' poetic. [s.n]” (Borcilă, 1981: 35)

PRINCIPII LINGVISTICE DE PREZENTARE LEXICOGRAFICĂ A VERBULUI ROMÂNESC

Vasile BAHNARU

Abstract

As far as lexicographic presentation of the verb is concerned, almost all the explanatory dictionaries (and not only the Romanian ones) show the significance of the entire syntagms where the verb appears, without making a clear difference between the verb itself and the semantics of that syntagm. Because of these, the lexicographic analysis of the verb is first of all done starting from the affiliation of the verbal meaning to one of the three big categories of verbs (action, becoming, state) and thus the verb that is defined through the lexicographic definition belongs to one of these three categories. And furthermore, in order to exclude the contextual partners, the lexicographic definition of the verb will show the context elements between brackets. Thus, special modalities in presenting the verb will appear, especially in the case of intransitive and pronominal verbs and of the object of the verb (direct or indirect object). In this paper we present concrete patterns of lexicographic presentation of the verb in relation with its subject or object.

Keywords: Lexicography, verb, syntagm, context, pattern

0. Sub raportul prezentării lexicografice, verbul este cea mai complexă clasă morfologică și ridică o serie de probleme ținând de lexicologie, de morfologie și de sintaxă, astfel încât în modul de interpretare a verbului își dau concursul, ca nicăieri în altă parte, toate compartimentele lingvistice. Se consideră că semul categorial al verbului în general este procesul, prin proces înțelegându-se „tot ceea ce se desfășoară în timp” (Bărbuță, 7). Așadar, verbele sunt specializate în exprimarea proceselor și ca urmare, în interiorul spațiului semantic al lexicului în general se poate vorbi de câmpul semantic al verbelor (a se vedea: Evseev, 20), verbul având drept categorie semantică generală, distinctivă pentru această clasă de vorbire categoria procesualității. Procesele exprimate de verbe se împart, la rândul lor, în trei categorii semantice în funcție de natura procesului denotat, de trăsăturile denotative cu cel mai mare grad de generalitate cuprinse în structura semnificatului referențial al verbului: acțiuni, deveniri, stări și relații, fiecare din aceste patru clase alcătuind un „câmp” aparte în sfera semantică a acestei părți de vorbire (Bărbuță, 76; Constantinovici, 67-72; Evseev, 21; Мартынов, 171-176). Fiecare categorie semantică de verbe desemnează o varietate calitativ diferită de procese, având o serie de caracteristici semantice, morfologice și sintactice distincte. Prin urmare, acțiunea, starea și devenirea (eventual, relația) se manifestă ca forme calitativ diferite ale proceselor și se disting prin modul de realizare a raporturilor specifice ce se stabilesc între verb, subiect și obiect. Și, în fine, urmează să precizăm că nu există verbe pure, adică verbe care exprimă la modul general o acțiune, o devenire, o stare sau o relație, această calitate a proceselor fiind exprimată de unele sensuri concrete ale verbelor, întrucât sunt verbe care, pe diferite linii de sens, pot fi verbe de acțiune, de devenire, de stare sau de relație. În felul acesta putem

constata că trecerea succesivă de la acțiune la devenire, stare și relație marchează patru faze distincte ale procesualității. Cu toate acestea, fiecare categorie semantică a procesualității dispune de cel puțin un verb-tip care exprimă plenar ideea de acțiune, de devenire, de stare sau de relație. Astfel, verbul *a face*, în sensul lui de bază, este exponentul tipic al verbelor acțiunii, verbul *a se face* - al celor de devenire, *a fi* - al celor de stare, iar *a avea* - al verbelor de relație. În ceea ce privește verbele pronominale, acestea se includ în totalitate în categoria verbelor de devenire și de stare.

1. Verbele, mai corect sensurile verbelor, urmează să fie prezentate în dicționare în funcție de apartenența lor la una din cele patru clase: verbe de acțiune, verbe de devenire, verbe de stare și verbe de relație, iar verbele pronominale - ca unități distincte. La o examinare fugitivă a modului de interpretare a verbelor în dicționare, se impune în prim-plan faptul că acestea, spre deosebire de cuvintele care țin de alte părți de vorbire, de multe ori nu dispun de o explicație analitică, definiția limitându-se la unul sau mai multe „sinonime” însoțite fie de anumite cuvinte concrete din imediata vecinătate a unităților explicate, fie de substitute de tipul pronomelor generalizatoare. „Astfel se creează numai aparența unei explicații textuale, întrucât în realitate aceasta lipsește. Iar în situația în care în partea dreaptă este prezent un text, atunci acesta nu cuprinde conținutul propriu-zis al verbului, ci al semanticii unor sintagme întâlnite mai frecvent cu verbul dat sau pur și simplu al semanticii contextului” (Бережан, 21). Descrierea corectă a sensului verbului în dicționarele explicative poate fi realizată prin identificarea verbului cu funcție de hiperonim ierarhic imediat superior, acesta urmând să aibă un sens categorial specific semanticii verbului, adică, în funcție de sensul concret, să exprime o acțiune, o devenire sau o stare, după care urmează să fie determinate semele diferențiale.

2. Se știe că sensul concret care urmează să fie definit este legat în cea mai mare măsură de natura gramaticală a verbului, care se manifestă în context. În același timp, trebuie să evităm să includem în sensul verbului elementele contextuale. Pe de altă parte, „urmează ca de fiecare dată să identificăm pentru fiecare verb acel sens care este recunoscut de vorbitor în condiții independente de context, ca aparținând numai acestei unități lexicale” (Бережан, 26). Când vine vorba de contextul de actualizare a unităților verbale, se vorbește de existența unei *contradictio in abstracto*, întrucât contextul trebuie luat în considerare în procesul de identificare a sensului și în același timp trebuie să facem abstracție de acesta, pentru a exclude elementele contextuale din formularea sensului verbului. În opinia prof. S. Berejan, aceasta este o contradicție doar aparentă, așa cum „în realitate toate lucrurile sunt în armonie perfectă: gramatica, care se manifestă numai în context, indiscutabil, trebuie luată în calcul...; elementele contextuale, tocmai datorită faptului că gramatica este luată în calcul, trebuie eliminate din explicația propriu-zisă a sensului, iar informația respectivă trebuie inclusă în mențiunile speciale care însoțesc explicația și care urmează să completeze semantica majorității verbelor caracterizată prin indeterminare deosebită” (Бережан, 26).

3. În legătură cu specificul semanticii verbului, bazându-se pe rezultatele cercetătoarei M. Manoliu, S. Berejan constată că verbele dispun de o caracteristică fundamentală - un nivel avansat de generalizare, ele plasându-se pe diferite trepte de abstractizare. Dacă verbul

are un număr mare de sensuri, el este utilizat în tot mai multe și mai variate sintagme. Acest fapt conduce deseori la imposibilitatea percepției și determinării cu precizie a sensului lexical al verbului, a elementului semantic esențial, comun pentru toate sintagmele posibile. În asemenea situații, accentul semantic cade asupra elementului mai concret și din acest moment, când sensul lexical specific devine insesizabil, afirmă M. Manoliu, *autonomia cuvântului se află în pericol, întrucât el încetează de a-și îndeplini funcția caracteristică de lexem, adică funcția denominativă*. Acest moment marchează începutul gramaticalizării. „Din cuvânt cu sens lexical general, verbul se transformă în indice gramatical al verbalității, încetând de a desemna o noțiune” (Бережан, 28). În situații de acest fel, când verbul este în proces de delexicalizare, adică de transformare în instrument gramatical cu funcția de indice al procesualității, precum și în situația în care verbele abstracte se află pe o treaptă aproape de delexicalizare, „nu se recomandă să „extragem” de fiecare dată din sintagme un sens „special” al verbului din context, *extinzând până la infinit polisemia acestuia*” (Бережан, 29). În asemenea cazuri este suficient să ne limităm la o explicație - definiție a sintagmelor celor mai uzuale, anume a sintagmelor întregi, dar nu a verbului, separat din sintagma indivizibilă, „în care verbul îndeplinește numai o funcție gramaticală categorială” (Бережан, 29).

4. Dat fiind că discutăm interpretarea lexicografică a verbului, readucem în discuție o problemă care a urmează să fie examinată cu alt prilej, dar care ține nemijlocit de prezentarea verbului în dicționarul explicativ. Astfel, în vederea asigurării unei interpretări științifice justificate în dicționarele explicative a verbelor, este necesar să se urmărească cu atenție ca în textul definiției verbului să nu fie incluse elemente aparținând contextului (informația contextuală, adică subiectul, complementul direct etc., necesară pentru perceperea corectă a sensului verbului, trebuie prezentată cu ajutorul unor mențiuni speciale). Așadar, în procesul de lexicografiere a lexemelor verbale se cere să-și afle reflectare și caracteristicile sintagmatice, care se manifestă în fluxul vorbirii. Prezența acestor actanți gramaticali este obligatorie pentru perceperea cât mai adecvată a sensului cuvântului, precum și pentru utilizarea corectă a acestuia. În același timp, aceste elemente ale contextului minimal nu trebuie incluse în definiția lexicografică, ci urmează să li se atribuie statutul de mențiuni lexicografice, plasate în paranteze înaintea definiției lexicografice. Actanții sintagmatici ai verbului se află în relații de dependență directă de tranzitivitatea/intranzitivitatea verbului. În situația în care verbul este intransitiv, în parantezele care precedă definiția lexicografică propriu-zisă se indică subiectul, iar dacă verbul este tranzitiv, se indică obiectul. În legătură cu cele afirmate mai sus, urmează să reținem o regulă generală de importanță fundamentală pentru explicarea lexicografică a verbelor: verbele tranzitive se explică tot prin verbe tranzitive, iar cele intransitive – prin verbe intransitive. În virtutea faptului că verbele pronominale sunt prin excelență verbe intransitive, acestea vor fi explicate cu ajutorul unui verb intransitiv însoțit sau nu de elementul *se*.

5. Întrucât caracteristica semantică a verbelor în genere este procesualitatea, sensurile verbelor urmează să fie interpretate în funcție de apartenența lor fie la verbele de acțiune,

fie la cele de devenire, fie la cele de stare, prima categorie semantică de verbe fiind prin excelență tranzitive, iar celelalte două - intransitive. În baza acestui fapt, verbele urmează să fie tratate în dicționar exclusiv prin prisma categoriei semantice a tranzitivității/intransitivității, reflexivitatea fiind o categorie sintactică, dar nu lexicală. Din aceste considerente verbele zise reflexive, dar care de fapt sunt intransitive pronominale prin natura lor, urmează să fie separate de cele simple, nepronominale (**a ajunge - a se ajunge, a astâmpăra - a se astâmpăra, a deștepta - a se deștepta, a îngălbeni - a se îngălbeni, a se însănătoși - a însănătoși, a se întâlni - a întâlni, a trezi - a se trezi, a uita - a se uita, a usca - a se usca** etc.). Verbele considerate tradițional reflexive urmează să fie tratate în dicționar în mod diferențiat și anume: a) dacă pronumele reflexiv (în acuzativ) nu poate fi detașat de verb (păstrându-se în toată paradigma lui), verbul este considerat pronominal intransitiv și prezentat ca unitate lexicală independentă, cu sens și formă proprii în raport cu corespondentul său tranzitiv (de exemplu: **a se făli, a se fuduli, a se mândri** sunt verbe pronominale prin excelență și trebuie prezentate în registrul de dicționar împreună cu elementul *se*, urmate de mențiunea *intranș.* și definiția „a fi cuprins de fală, de fudulie, de mândrie”); b) dacă însă pronumele reflexiv (în acuzativ) poate fi reluat prin forma lui plină (*a se îmbracă pe sine, a se spală pe sine, a-și spală sie, a se farda pe sine, a se machia pe sine, a se peria pe sine, a se pieptăna pe sine, a se rade pe sine, a se analiza pe sine, a se controla pe sine, a se considera pe sine mare și tare, a se lăuda pe sine, a se observa pe sine în oglindă, a se studia pe sine cu atenție*) sau printr-un pronume posesiv (*își spală cămășile sale*), verbul este considerat ca fiind tranzitiv simplu, nepronominal, din care motive verbul urmează să fie inclus în registrul dicționarului ca verb tranzitiv, fără a fi precedat de pronumele *se*, care dispune de funcție sintactică proprie, cea de complement direct; c) dacă verbul cu pronume reflexiv (în acuzativ) echivalează cu diateza pasivă (*la marginea satului se construiește o casă de niște oameni = la marginea satului niște oameni construiesc o casă*), verbul urmează să fie prezentat ca simplu verb tranzitiv nepronominal, întrucât îmbinarea verbului cu pronumele reflexiv este considerată o construcție sintactică cu valoare pasivă, pronumele neavând funcție sintactică proprie, ci fiind doar indicele caracterului pasiv al construcției; d) dacă pronumele reflexiv (în acuzativ) poate fi reluat prin îmbinarea *unul cu altul* (*a se bate unul cu altul, a se bărfi unul cu altul, a se certa unul cu altul*), verbele sunt pronomniale intransitive de reciprocitate care în dicționar urmează să fie prezentate în articole separate și explicate prin formule-tip „a face (concomitent) schimb de + substantivul ce exprimă acțiunea tranzitivului omorizic. De exemplu: **A SE CERTA mă cert** intranz. A face (concomitent) schimb de vorbe de ocară (cu cineva); a se sfădi (a se vedea: Berejan 1985 a, 14). Când însă pronumele *se* poate fi reluat nu prin îmbinarea *unul cu altul*, ci prin îmbinarea *unul pe altul*, verbul pe lângă care stă acest pronume este tranzitiv nepronominal, dar nu intransitiv pronominal de reciprocitate (pronumele fiind complement direct pe lângă el). Astfel, într-un enunț ca *Ei se păruiesc unul pe altul* constatăm prezența verbului *a păruși*, *se* având aici funcție sintactică de complement direct, iar într-un enunț ca *Ei se păruiesc unul cu altul* constatăm prezența verbului *a se păruși*, *se* de această dată făcând corp comun cu verbul și indicând reciprocitatea (a se vedea: Berejan 1985 a, 14). În privința sensului verbelor pronomniale intransitive dinamice, trebuie să menționăm că

acestea urmează să fie explicate în dicționar prin corelativul nepronominale + formula „manifestând un interes personal deosebit”. De exemplu: **A SE RUGA mă rog** *intranș.* A ruga, manifestând un interes personal deosebit. În același timp, sensul corelativelor tranzitive nepronominale (*a ofili, a surpa*) ale intransitivelor pronominale (*a se ofili, a se surpa*) se cere să fie explicate prin formula-tip „a face + verbul omorizic pronominal”. De exemplu: **A OFILI ~ esc** *tranș.* A face să se ofilească. **A SURPA surp** *tranș.* A face să se surpe (Berejan 1985 a, 14).

6. În fine, să amintim că unele verbe sunt considerate ca formând o diateză specială, cea medio-pasivă. Este vorba de exemple de tipul: *Aici se lucrează bine; Se bea mult în casa aceasta; Pe aici nu se merge; Azi nu se mai scriu scrisori, azi se telefonează* etc. În realitate, verbele din aceste construcții sunt unipersonale sau „false pronominale”, iar elementul *se* din construcțiile respective poate fi identificat cu un pronume nehotărât de tipul *cineva* sau mai concret cu un substantiv de tipul *lumea, satul, oamenii* etc. În virtutea acestui fapt: *Aici se lucrează bine = Aici oamenii lucrează bine; Se bea mult în casa aceasta = Lumea bea mult în casa aceasta; Pe aici nu se merge = Pe aici nimeni nu merge; Azi nu se mai scriu scrisori, azi se telefonează = Azi oamenii nu mai scriu scrisori, azi oamenii telefonează*. Prin urmare, sensurile de acest tip urmează să fie tratate în articolul verbului corespunzător cu indicația unipersonal.

7. Unitățile lexicale, pe lângă semele lor obligatorii, dispun în cadrul semelor diferențiale de unele seme speciale care exprimă relațiile paradigmatică și sintagmatică, unele din acestea având caracter potențial, iar altele făcând parte din componența semantică a cuvântului. Analizând structura semică a sensurilor verbului, au fost identificate semele sintagmatică ale lexemului verbal, unele din acestea referindu-se la subiectul acțiunii, iar altele - la obiectul acțiunii. În situația în care lexemul verbal dispune de seme sintagmatică referitoare la subiectul și obiectul acțiunii, tot masivul lexemelor verbale poate fi divizat în două grupe mari: verbe subiectuale și verbe obiectuale. Verbele subiectuale includ sensurile acelor lexeme care conțin semul subiectului. De regulă, aceste verbe înglobează lexemele verbale intransitive monovalente, care prin semantica lor specifică indică obiectele realității ce, din punct de vedere logic și semantic, pot realiza procesul desemnat de ele, pot fi subiectul lor. Pe de altă parte, verbele obiectuale includ acele lexeme verbale care conțin atât semul sintagmatic al subiectului, cât și semul sintagmatic al obiectului, fiind prin excelență verbe tranzitive bivalente. În raport cu verbele subiectuale, structura semantică a acestora este mai extinsă, întrucât în proces este antrenat un element în plus. Cu toate acestea, nucleul propriu-zis al sensului lexical al verbului îl constituie semele paradigmatică, în baza cărora lexemul verbal poate intra în componența unui sau altui grup lexico-semantic, iar în cadrul unui sau altui grup lexico-semantic semele paradigmatică diferențiază lexemul respectiv de celelalte lexeme ce intră în componența aceluiași grup lexico-semantic, îl individualizează. În același timp, în cadrul semelor paradigmatică distingem două tipuri de seme: procesuale sau categoriale, care includ cuvântul dat în clasa verbului, având, la rândul lor, trei forme de manifestare, în funcție de semantica verbului: de acțiune, de devenire și de stare, și al doilea tip de seme paradigmatică - semele circumstanțiale. În această ordine de idei, este necesar să amintim că semele

procesuale constituie nucleul lexemului verbal, ele fiind acele trăsături semantice în baza cărora un lexem sau altul este inclus în clasa verbului ca parte de vorbire, aceste seme mai fiind numite „trăsături ale verbalității”. În același timp, semele paradigmatică circumstanțiale sunt de natură diferențială și au un caracter individual pentru fiecare lexem în parte, determinând autonomia fiecărui verb în parte. În opinia noastră, verbele pot fi clasificate în funcție de natura semelor paradigmatică pe care le conțin în structura lor semantică. Inventarul semelor paradigmatică al sistemului verbal ar include următoarele tipuri de seme: 1) procesuale (cu variantele concrete de acțiune, de devenire și de stare), 2) obiectuale directe, 3) obiectuale indirecte, 4) modale, 5) instrumentale, 6) locale 7) finale și 8) temporale. În funcție de prezența acestor tipuri de seme în structura semantică a verbului, acestea din urmă pot fi divizate în verbe de acțiune, de devenire sau de stare, care, la rândul lor, pot fi obiectuale (directe sau indirecte), modale, instrumentale, locale, finale și temporale.

8. Structura semantică a verbului polisemantic se caracterizează prin modul specific de manifestare, din care considerente interpretarea în dicționarele explicative a verbului polisemantic ridică o serie de probleme legate de relațiile existente între sensurile derivante și cele derivate. Ca și adjectivul, verbul suportă modificări semantice în funcție de natura semantică a substantivului-subiect sau complement. Drept dovadă poate servi faptul că dicționarele explicative ale limbii române, și nu numai, indică, de regulă, în paranteze agentul acțiunii sau obiectul acesteia, asupra căruia trece acțiunea. Cu alte cuvinte, relațiile dintre sensurile derivante și derivate din cadrul structurii semantice a verbului polisemantic se manifestă în funcție de ambianța, de partenerii contextuali. În baza celor relatate, distingem unele legități de manifestare a relațiilor semantice existente în interiorul structurii de conținut a verbului polisemantic.

Astfel, transformarea verbelor tranzitive în intransitive se realizează uneori prin folosirea absolută a verbelor tranzitive: *El fumează țigări „Kent”* și *El fumează*. În ceea ce privește transformarea verbului intransitiv în tranzitiv, ea poate fi analizată drept o mutație semantică de tipul „tot pentru parte”. Fie verbul *a adormi*. Acțiunea acestuia indică o devenire, adică trecerea subiectului dintr-o stare în alta, devenirea fiind subordonată numai subiectului. Sememul derivat „(persoane) a aduce în stare de somn (cântând sau legănând)” presupune trecerea acestui verb din categoria intransitivelor în categoria tranzitivelor, fapt ce conduce la restricția semantică a verbului *a adormi*, întrucât valoarea lui semantică depinde nu numai de subiectul, dar și de obiectul enunțului. Contiguitatea de această dată se manifestă între subiectul și obiectul acțiunii.

Întru susținerea celor afirmate mai aducem câteva exemple: *a argăți* „a fi argat” și „(persoane) a servi ca argat”, *a asurzi* „a deveni surd” și „(persoane) a lipsi de auz”, *a bocăni* „a produce un zgomot prin lovire repetată” și „(mai ales copii) a bate ușor” etc.

Așadar, transformările de mai sus rezidă în trecerea verbelor devenirii în categoria verbelor stării.

Un alt tip de relație între sensuri atestăm în cadrul sensurilor verbale derivate în baza relației de contiguitate a acțiunilor în timp și în spațiu (confr.: *a amenința* „a avertiza de un

eventual pericol prin vorbe” și „a avertiza cu un gest special”; *a arde* „(despre foc) a fi aprins” și „(despre surse de lumină) a răspândi lumină”; *a hori* „a cânta din gură sau din fluier o horă, sau, mai rar, un alt cântec” și „a juca hora sau alt joc popular”), cât și pe contiguitatea spațială-temporală a acțiunilor (confr.: *a bodorogi* „a face să se deterioreze prin întrebuințare excesivă” și „a produce un zgomot puternic, neregulat și supărător, din cauza deteriorării”, *a asuda* „a elibera sudoare prin porii pielii” și „a munci din greu”, *a bisa* „(numere de program de concert) a aplauda cu strigăte de „bis” și „(despre un artist, un ansamblu) a interpreta a doua oară la cererea spectatorilor”, *a anina* „a pune în cui” și „(haine) a rupe din neatenție, prinzând de un obiect ascuțit”).

9. Cele mai multe probleme controversate apar la analiza relațiilor de derivare semantică stabilite pe baza relațiilor de similitudine. Dacă în fiecare caz concret putem determina denotatorul, care servește drept suport de tranziție de la sememul derivant la cel derivat, atunci depistarea denotatorilor proprii unor clase mari de verbe, care își modifică sensul în mod analog, este o problemă dificilă. Majoritatea lingviștilor consideră suficientă studierea mutațiilor semantice similative, făcându-se uz de metodele și procedeele retoricii clasice. Procedându-se astfel, modificările de sens se pot realiza în patru direcții: animat pentru animat, animat pentru inanimat, inanimat pentru inanimat și inanimat pentru animat (vezi: Darmsteter, 61-53; Калинин 1978, 25-26). Majoritatea mutațiilor de sens se produc după schema: animat → inanimat (vezi: Konrad, 156), de aceea se disting două tipuri de metafore: metafore-personificări și metafore-depersonificări.

Metafora verbală constă în faptul că acțiunilor li se atribuie subiecte inadecvate, adică ea apare ca urmare a combinării dintre similitudine și contrast. Predispoziția verbelor pentru polisemie este dictată de natura lor semantică, de funcțiile lor sintactice, precum și de multitudinea categoriilor gramaticale și formelor morfologice proprii lor (Bally 1965, 30), fapt ce determină caracterul confuz al semanticii verbelor. Așadar, semantica verbelor în mare parte depinde de context și anume: de subiectul, de obiectul acțiunii și de diverse tipuri de circumstanțiale.

Deseori, modificarea naturii partenerilor contextuali ai verbului implică modificarea categoriilor animat / inanimat, subiect / obiect. În cazul identificării relațiilor semantice existente între diferite sensuri ale aceluiași verb constatăm prezența unor restructurări semice importante în componența sememului derivant, mutația de sens fiind mediată, mai ales, de modificarea categoriilor gramaticale ale verbului. În situația dată, incompatibilitatea semantică a verbului se manifestă între acțiune și subiect, între acțiune și obiect, între acțiune și circumstanțiale. Mai mult, dacă această incompatibilitate semantică ar lipsi, nu ar exista nici metafora (Guern, 18) și, respectiv, nu s-ar produce mutația semantică. Astfel, în exemplul *a lucra pământul* și *a-l lucra pe cineva* mutația semantică este condiționată de substituirea obiectului inanimat al acțiunii prin obiect animat; alteori modificarea de sens este cauzată de substituirea obiectului concret al acțiunii prin obiect abstract (confr.: *a cădea în groapă* și *a cădea în dizgrație*). O situație

similară atestăm și în domeniul subiectului acțiunii (confr.: *focul arde – copilul arde, apa curge – anii au curs*).

În ultimul timp, cercetătorii metaforei verbale caută să explice mutațiile semantice ale verbului prin modificarea categoriilor sale gramaticale, cum sunt tranzitivitate / intransitivitate, diateză activă / diateză reflexivă, ceea ce de fapt nu corespunde stării reale de lucruri, deoarece majoritatea mutațiilor semantice verbale sunt determinate nu de modificarea categoriilor gramaticale ale verbului, ci de modificarea distribuției lui semantice și sintactice, ca urmare a substituirii subiectului / obiectului concret prin subiect / obiect abstract, a subiectului / obiectului animat prin subiect / obiect inanimat și invers. Dacă modificarea de sens se produce în cadrul uneia și aceleiași construcții sintactice, are loc modificarea distribuției semantice și sintactice a verbului, ca urmare a schimbărilor survenite în natura subiectului sau a obiectului. În asemenea cazuri nu atestăm trecerea verbelor dintr-o clasă semantică în alta, ci o simplă mutație de sens în limitele aceleiași clase semantice (confr.: *a achita un inculpat – a achita o datorie; a acoperi casa – a acoperi retragerea – a acoperi cheltuielile – a-l acoperi pe cineva la judecată; a adulmeca urma – el i-a adulmecat planurile*).

Metasemia similativă a verbelor tranzitive este condiționată, de cele mai multe ori, de schimbarea naturii obiectului acțiunii, verbul continuând să rămână în clasa verbelor acțiunii, adică nu trece în altă clasă semantică. Confr.: *mama coace pâine – el coace intrigă; a coborî căldarea în fântână, – a coborî tonul; a croi o fustă – a croi planuri – a croi o minciună – a croi o palmă*.

Mutațiile semantice în limitele verbelor tranzitive sunt condiționate, de regulă, de modificarea naturii obiectului acțiunii, subiectul trecând rareori în altă clasă semantică. Totuși am atestat nu puține cazuri, când semantica verbului tranzitiv depinde de natura subiectului (confr.: *i-au copleșit dușmanii – l-a copleșit somnul*).

Cu totul altfel se comportă verbele intransitive, modificarea de sens a cărora se află în dependență directă de natura subiectului acțiunii, suportul mutației semantice fiind de asemenea prezența unui sem comun. Schimbarea naturii subiectului acțiunii constă în substituirea subiectului concret prin subiect abstract, a subiectului animat prin subiect inanimat și invers sau în modificarea clasei semantice a subiectului. Confr.: *a apărut luna – au apărut simptome noi – a apărut un volum nou; soarele apune – gloria lui apune; găina clocește – el clocește etc.*

În limitele verbelor intransitive mutația semantică poate fi uneori condiționată de modificarea naturii complementelor circumstanțiale (confr.: *a cădea într-o groapă – a cădea în nenorocire*).

10. O situație specifică atestăm la verbele reflexive. Baza mutațiilor semantice a verbelor reflexive o constituie similitudinea acțiunilor, realizate de subiecte sau de circumstanțiale animate sau inanimate, concrete sau abstracte, adică mutația de sens depinde atât de modificarea naturii subiectului, precum și de modificarea naturii circumstanțialului. Confr.: *oaspetele s-a așezat pe scaun – a se așeza comod în vagon – bruma s-a*

așezat peste livezi – vinul s-a așezat – vremea s-a așezat – a se așeza la țară – pacea s-a așezat în țară – drojdiile s-au așezat; câinele se gudură în fața stăpânului – el se gudură în fața șefului etc.

Modificarea sensului verbelor reflexive se prezintă deseori drept rezultat al interacțiunii dintre subiect și complementul circumstanțial, adică mutația este determinată de transformări atât în natura subiectului, cât și în natura circumstanțialului, deși ea poate fi condiționată și de transformări numai în natura subiectului sau numai în natura circumstanțialului.

11. În limitele uneia și aceleiași categorii verbale, cu condiția menținerii aceleiași distribuții semantico-sintactice, modificarea sensului verbului se produce de la sine, pe baza comunității semantice a verbului. În asemenea cazuri putem vorbi de mutații semantice pure ca urmare a extinderii sau a restricției semanticii verbului. Confr.: *a buzdugăni* „(persoane) a lovi de moarte cu buzduganul” și „(persoane) a bate cu pumnii”; *a bârfi* „(persoane) a vorbi de rău” și „a vorbi mult și fără rost”, *a cetera* „a cânta din ceteră” și „a cânta la orice instrument muzical”, *a dondăni* „a vorbi încet și neînțeles” și „a vorbi mult și fără rost”, *a se avânta* „a se repezi cu însufletire” și „a-și face drum cu îndrăzneală”, *a se bizui* „a pune temei” și „a risca, biruind frica sau jena”, *a se burzului* „a se mânia brusc” și „a se ridica la răscoală” etc.

De cele mai multe ori metasemia similitivă verbală se produce din cauza modificării simultane a categoriilor tranzitiv / intransitiv, diateză activă / diateză reflexivă și a substituirii subiectelor / obiectelor concrete sau animate prin subiecte / obiecte abstracte sau inanimite și invers. Din acest motiv metasemia similitivă verbală trebuie cercetată în funcție de trecerea verbelor dintr-o categorie gramaticală în alta și de modificarea naturii subiectului / obiectului acțiunii.

În cazul transpoziției verbelor intransitive în categoria verbelor tranzitive este relevantă nu numai apariția obiectului direct, ci și a diferitelor circumstanțiale. Totodată, mutația semantică este secundată nu numai de trecerea din categoria verbelor intransitive în cea a tranzitivelor, dar și de modificări în natura subiectului sau a obiectului acțiunii, fapt ce contribuie la transformarea verbelor devenirii în verbe ale acțiunii. Confr.: *el a adormit devreme – medicul l-a adormit cu cloroform – a adormi foamea; el a asurzit – vestea m-a asurzit – explozia m-a asurzit; iarba crește – a crește un copil – a crește legume etc.* Modificări semantice similare suferă și verbele intransitive care denumesc o stare, devenind verbe tranzitive ale acțiunii: *a argăți la chiabur – l-am argățit doi ani; am aromit o jumătate de oră – florile m-au aromit – a-și aromi durerea; apa bolborosește – el bolborosește ceva etc.*

Atunci când verbele tranzitive devin intransitive în cadrul diatezei active, sememele derivate, apărute ca urmare a modificărilor de sens, exprimă starea, poziția obiectelor în spațiu, importanță identică având transformările atât din natura subiectului, cât și din natura circumstanțialului. În felul acesta verbele tranzitive, devenind intransitive, se integrează în câmpul semantic al verbelor stării. Confr.: *a aduce copilul la grădiniță – a aduce la înfățișare cu cineva – a aduce a ars; a bate copilul – a bate în ușă – becul bate în ochi – câinele bate – pușca bate departe – ploaia bate în fereastră – a bate în roșu – a bate din picioare etc.*

Verbele tranzitive active, modificându-și sensul, trec în categoria celor reflexive și se încadrează în câmpul semantic al verbelor devenirii. Confr.: *a așeza* „a face să stea jos” și *a se așeza* „a trece în poziție de ședere”, *a trezi* „a aduce în stare de trezie” și *a se trezi* „a trece de la starea de somn la cea de veghe”; *a înroși* „a face să se transforme în roșu” și *a se înroși* „a deveni roșu” etc.

Deseori modificarea semanticii verbelor tranzitive contribuie la trecerea acestora în câmpul semantic al verbelor stării, particula *se* având valoare derivativă, adică de formare a unor noi unități lexicale. În cazul dat atestăm, de asemenea, modificări și în natura subiectului sau obiectului acțiunii. Confr.: *a vedea un copac – copacul se vede*; *a clătina pomul – pomul se clătina*; *a învârti o roată – roata se învârtește* etc.

Trecerea verbelor intransitive din câmpul semantic al verbelor acțiunii în câmpul semantic al verbelor stării se produce, de cele mai multe ori, datorită particulei *se*, care și în acest caz are funcție de afix derivativ. Confr.: *a cădea la pământ – aceasta mi se cade mie*; *a clănțâni din dinți – ele se clănțânesc*; *a cânta în cor – fragmentul se cântă repede* etc.

Cu toate acestea modificările de sens, ca urmare a trecerii verbelor din câmpul semantic al acțiunii în cel al stării, deseori sunt determinate de natura subiectului sau obiectului, fără a se cere prezența formantului *se*. Confr.: *el acoperă fața cu mâna – mâna acoperă fața*; *a înconjura grădina cu un gard înalt – gardul înconjoară grădina*; *a astupa sticla cu un dop – dopul astupă sticla*; *a bara drumul cu o bârnă – bârna barează drumul* etc.

12. În încheiere, ținem să subliniem că în procesul de prezentare lexicografică a verbelor urmează să ne conducem de câteva indicații generale de care am mai amintit anterior: - verbul tranzitiv urmează să fie identificat în definiție cu ajutorul unui verb tranzitiv, cel intransitiv - cu ajutorul unui verb intransitiv sau pronominal, iar cel pronominal - cu ajutorul unui verb pronominal sau intransitiv; - verbele de acțiune se identifică cu ajutorul verbelor de acțiune, cele de devenire - cu ajutorul verbelor de devenire, iar cele de stare - cu ajutorul verbelor de stare etc. Pentru a exclude introducerea în definiția verbului a elementelor din text, în paranteze, înaintea fiecărei definiții, urmează să fie prezentate, cu caractere cursive, informațiile privind subiectul, complementul direct, uneori și cel indirect (recțiunea semanticii verbului etc.). Totodată trebuie să avem în vedere că sunt preferabile definițiile analitice sau textuale, întrucât acestea reflectă veridic semantica verbului, în timp ce definițiile sinonimice fie că sunt insuficiente, fie că sunt eronate.

Note bibliografice

Bally, Ch. *Linguistique générale et linguistique française*. 4-ème édition. Berne: Francke, 1965, 331p.

Bărbuță = Bărbuță, I. *Semnificația lexicală și categoriile gramaticale ale cuvintelor în limba română*. Chișinău, 2002, 124 p.

Constantinovici, E. *Semantica și morfosintaxa verbului în limba română*. Chișinău, 2007, 268p.

Darmsteter, A. *La vie des mots étudiés dans leur signification*. Paris: Ch.Delagrave, 1889, 180p.

- Evseev, I. *Semantica verbului*. Timișoara: Editura Facla, 1974, 184 p.
- Guern = Guern, M. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse, 1973, 126 p.
- Бережан, С. *Взаимозависимость между лексическим и грамматическим значениями в составе слова (на основе словарного толкования глаголов // Исследования по семантике*. Уфа, 1983, р.21-30.
- Калинин А. *Лексика русского языка*. Москва: Издательство Московского университета, 1978, 232 p.
- Мартынов, В. *Категории языка*. Москва: Наука, 192 p.

SCURT ISTORIC AL CERCETĂRILOR CARE ATESTĂ EXISTENȚA SUPINULUI ROMÂNESC

Alina-Paula NEMȚUȚ

Abstract

The aim of this article is to present the major contributions to the study of the Romanian supine, underlining the main aspects regarding this non-finite verbal form and the way approaches have developed throughout the years. We couldn't, of course, include all sources, making thus a selection.

Keywords: Supine, Participle, preposition, morpho-syntactic behavior, mixed characteristics.

Supinul românesc, față de cel latinesc, este întotdeauna prepozițional, neavând forme cazuale. Comportamentul mixt este specific și românei, toate gramaticile și studiile dedicate acestuia subliniindu-i dubla natură, nominală și verbală. Totuși, româna dispune de mai multe contexte de întrebuințare decât latina, limbă în care supinul se limita sintactic la câțiva regenți (verbe de mișcare pentru forma de acuzativ și câteva adjective pentru cea de ablativ). Mai mult, supinul latinesc reprezenta și o temă de conjugare, deci o bază verbală, servind la alcătuirea altor timpuri. Pornind de aici, se va emite o teorie potrivit căreia supinul românesc n-ar fi altceva decât o actualizare a unei forme-tip, i.e. participiul.

Literatura de specialitate care susține existența supinului este mai consistentă decât cea care îl contestă. Hariton Tiktin¹ include supinul printre *numele verbale*, el funcționând ca *substantiv* alături de infinitiv. Este întrebuințat prepozițional, având atribut, complement ori circumstanțial. Se face observația istorică potrivit căreia *supinul român corespunde celui latin*². Supinul poate exprima destinația și proveniența ca atribut, determină un verb sau un adjectiv ori ocupă poziția de circumstanțial³. Printre determinanții supinului apare complementul direct. Valorile gramaticale sunt asociate în definirea supinului, dar nu există o delimitare între ipostaza substantivizată, deși autorul spune că se articulează, totuși exemplifică la un loc supine diferite, care nu mai au nimic de-a face cu verbul, și supinul-verb.

Iorgu Iordan expune păreri opuse referitoare la supin. Pe de o parte, tratează supinul ca un *participiu trecut* însoțit de prepoziția *de*, fără a-l considera mod, *nici din punctul de vedere al sensului pe care îl dăm aici formei verbale numite mod, nici din punctul de vedere al aspectului morfologic, care-i identic cu al participiului*⁴. Pe de altă parte, afirmă că supinul are două valori: *una substantivală, întocmai ca infinitivul așa-ziis lung (culesul viei), cealaltă pur verbală (s-a apucat de cules via)*⁵. Ulterior va defini supinul ca formă verbală nominală, sinonimă cu infinitivul, ambele exprimând procesul, și omonimă cu participiul, de care se deosebește prin invariabilitate și marcare prepozițională⁶.

Natura verbală e demonstrată prin determinările verbale: complement direct, indirect, instrumental, circumstanțial⁷. Supinul este situat în proximitatea substantivului, actualizând lipsa de autonomie sintactică, trăsătură explicabilă prin prezența mărcilor prepoziționale. Nu este compatibil de a intra în relație cu un subiect-agent, însă poate fi subiect în prezența unor predicate adverbiale. Supinul adnominal îndeplinește funcția de atribut verbal, în sintagme sau grupuri sintactice stabile: *apă de băut, mașină de cusut* etc., contexte în care poate îmbrăca valori de diateză. Supinul adverbial poate fi complement sau circumstanțial. Dependența supinului este argumentată și în *sintagme modale predicative*, incluzând un semiauxiliar de modalitate ori de aspect și formând predicate verbale compuse: *x are de spus ceva; nu este de făcut nimic; ce-i de făcut*. În sintagme formate cu verbul *a da* sau *a lăsa* supinul este văzut ca formant al unor expresii și locuțiuni verbale⁸. Pe lângă demonstrarea valorilor morfologice, Iorgu Iordan se referă la nominalizarea supinului, făcând diferențierea semantică între supinul și infinitivul substantivizat din punct de vedere aspectual⁹.

*Gramatica limbii române*¹⁰ analizează supinul foarte puțin, evidențiind două aspecte: funcția denominativă și comportamentul morfologic eterogen, similar infinitivului lung (*substantiv verbal ~ verb*). Dovada naturii substantivale este susținută și prin construcția prepozițională a supinului, și prin funcțiile specific nominale: atribut, complement indirect, circumstanțial de loc, de relație, de scop¹¹. Natura verbală este sugerată de prezența complementului direct: *D-apoi tu nici de păscut găștele nu ești bun*. Tot în context verbal este citat și supinul construit cu verbe de necesitate sau posibilitate: *a fi și a avea*. Se pomenește și articularea supinului, situație când acesta devine substantiv propriu-zis¹². În partea dedicată sintaxei, autorii tratatului se mulțumesc a da un exemplu sau două pentru diversele funcții ale supinului, fără a comenta tipurile de regenți¹³.

Viziunea *Gramaticii* concordă cu a lui Iorgu Iordan în privința caracterului hibrid al supinului. Trăsăturile nominale țin de apariția prepozițiilor, întâlnite și în flexiunea nominală, la acestea *Gramatica* adaugând funcțiile tipic substantivale. Prezența complementului direct este semnul comportamentului verbal (la Iordan complinirile se extindeau și asupra altor complemente și circumstanțiale), așa cum este și apariția pe lângă verbe modale și aspectuale (totuși nu este exemplificat niciun supin după a doua categorie de verbe, nici în tratat, nici la Iordan¹⁴). În ambele surse se atrage atenția asupra conversiunii verb > substantiv.

În *SMLRC* supinul apare tot ca mod nepersonal. Pe lângă abstractele verbale ca *fumatul oprit*, se constată existența unor *forme parțial omonime și sinonime cu acestea*, caracterizate prin: nearticulare și lipsa flexiunii nominale, păstrarea unor caracteristici sintagmatice ale verbului de bază, fiind admise relații sintactice tipic verbale (exceptând relația cu un subiect, este posibilă guvernarea unui acuzativ, chiar a unui nume predicativ în nominativ sau alte construcții)¹⁵. Irelevantă este înlocuirea supinului printr-un substantiv, lucru ce duce la modificarea organizării sintactice a construcției. Se disting așadar două omonime: un substantiv abstract verbal, fără nicio legătură cu verbul, și o formă verbală ce păstrează parțial regimul sintactic verbal, indiferent că se numește supin

sau altfel. Supinul devenit substantiv, alături de alte derivate ori infinitive lungi trebuie exclus din sfera verbală.

Grigore Brâncuș a descoperit în formele și utilizările supinului diverse concordanțe cu albaneza¹⁶. Distinge trei valori ale supinului în limba română, punctul în care se distanțează de viziunea Academiei fiind acela al recunoașterii unei valori de substantiv-verb. Astfel există: un *substantiv propriu-zis denominativ al acțiunii verbale*, articulat și determinat de un atribut, echivalent semantic cu infinitivul lung substantivizat; un *substantiv-verb*, comutabil cu o construcție verbală personală, supinul denumind și acțiunea; un *verb*, supinul primind determinări complete sau intrând în relație cu verbe modale și expresii verbale impersonale¹⁷.

Infinitivul albanez specific toscăi este coincident morfologic și sintactic cu supinul nostru, având structura prepoziție + substantiv participial neutru în acuzativ: *per të punuar*. Lipsit de prepoziție are valoare de substantiv, fiind articulat ca în română; denumește o acțiune și păstrează regimul verbelor în toscă (urmat de complement direct), iar în ghegă, pe cel al substantivelor (urmat de un atribut). Alte valori se evidențiază prin folosirea construcției în funcții sintactice similare cu ale supinului românesc: atribut, complement, circumstanțial; apariția după verbele *a fi* și *a avea* întrebuițate impersonal. Relevantă este și construcția în cele două limbi cu auxiliarul modal exprimând necesitatea, *a avea*¹⁸. Cercetătorul subliniază că supinul nostru seamănă formal cu infinitivul tosc, fiind alcătuit dintr-un substantiv de origine verbală. Apariția acestei valori la supin se explică prin procesul dispariției infinitivului, i.e. prin substantivizare sau înlocuirea lui cu conjunctivul¹⁹.

O perspectivă asupra supinului oferă și Dumitru Irimia²⁰, incluzându-l printre *formele absolute / neutre ale verbului*. Pomeniște sinonimia cu infinitivul, rolul denominativ, opoziția față de participiu, cele două ipostaze ale supinului, de verb și substantiv, ele deosebindu-se mai ales ca expresie (supinul substantiv se articulează, neadmițându-l pe *de*, fapt ce ține de flexiunea nominală și nu de cea verbală: **Mersul** *pe jos este odihnitor*; supinul verb nu admite articularea și este întotdeauna prepozițional: *Mai este încă de mers, nu glumă*). Supinul verb, la rândul său, prezintă *caracteristici substantivale* (poate îndeplini funcții sintactice specifice substantivului²¹) și *caracteristici verbale* (poate fi regent al unui complement direct sau de agent, deși mai rar; nu are nici categorii gramaticale tipic nominale: gen, număr, caz, nici tipic verbale: timp, diateză²²). În privința structurii morfologice, D. Irimia remarcă frecvența mai scăzută a prepozițiilor *la* și *pentru*²³ și faptul că supinul intră în structura predicatului verbal complex. Comportamentul sintactic al supinului se bucură de o exemplificare amplă, regăsindu-se mult mai multe funcții decât la alți cercetători²⁴.

În altă lucrare, D. Irimia își păstrează neschimbată poziția față de supin, însă descrie contextele de apariție, i.e. tipurile de regenți și comutabilitatea supinului cu infinitivul ori conjunctivul²⁵. Față de primul studiu amintit, este relevantă utilizarea supinului cu verbe modale și aspectuale, el intrând în structura unor *constituenți dezvoltați, prin care se realizează diferite funcții sintactice*²⁶. Ca formant al acestui tip de constituent, supinul

este considerat a realiza funcția de *complement (direct, indirect) interior, ca funcții de gradul II*. Apar și explicații legate de determinanți. Există însă o inconsecvență din partea autorului: acesta vorbește despre supinul verbelor intransitive, dar citează și supine ale verbelor tranzitive când exemplifică ultima complinire, aceea de complement direct²⁷. Este remarcată valoarea predicativă²⁸ a supinului.

C. Dimitriu își va nuanța poziția față de supin de la o lucrare la alta. Acesta susține existența a trei tipuri de construcții cu supin: determinant al unui substantiv, funcționând ca atribut: *vorbe pe ales* sau nume predicativ: *frica era de nepovestit*, considerându-l, cu anumite rezerve, o *perifrază adjectivală*; determinant al unei *perifraze verbale*, supinul fiind subiect: *e greu de răspuns*, sau al unui verb predicativ, fiind complement sau circumstanțial: *ne poștiră la scaldat*, *vorbești pe înțeles*, contexte în care supinul e considerat fie *perifrază substantivală*, fie *perifrază adverbială* (pentru ultimul exemplu); formant al unui predicat verbal compus pe lângă semiauxiliarele de mod *a avea* sau *a fi* ori semiauxiliarele de aspect *a termina*, *a sfârși*: *au de discutat*, *este de făcut*, *sfârșesc de zis*. Pe acesta îl tratează drept supin, semiauxiliarul atribuindu-i persoana și celelalte categorii gramaticale verbale²⁹.

În ce ne privește, considerăm verbe la supin toate aparițiile, mai puțin grupările *pe ales* și *pe înțeles*, ele reprezentând niște locuțiuni, prima adjectivală, a doua adverbială. Mai mult, contrar lui Dimitriu³⁰, purtătorii morfemelor predicativității sunt semiauxiliarele la mod personal, ele neatribuind categorii gramaticale verbale supinului, acesta „neprimind” niciun indice de predicție de la nimeni. Autorul condiționează existența supinului de prezența semiauxiliarului, lucru total neadevărat, având în vedere că structurile cu supin nu se reduc numai la cele expuse de acesta. Deși nu acceptă un supin în afara predicatului verbal compus, totuși vorbește despre un circumstanțial final materializat astfel³¹.

Supinul din exemplul: *e greu de cules*, este considerat *numai substantiv, nu și verb*, indicând numele acțiunii și nu procesul, având categorii nominale și nu verbale, iar cel din contextul: *X are de cules via.*, este *numai verb, nu și substantiv*, indicând acțiunea ca proces, nedenumind-o³². C. Dimitriu susține că există și un substantiv, un adjectiv și un adverb provenit din supin³³. Pe *de ales* îl interpretează ca prezentând: *acțiunea ca proces: El are de ales o melodie.* (verb la modul supin); *acțiunea ca însușire a numelui: melodia de ales...* (perifrază adjectivală); *acțiunea ca însușire a altei acțiuni: El ia pe ales o melodie.* (perifrază adverbială). Totuși nu este totuna *melodia de ales* (*melodia care trebuia aleasă*, supinul având o interpretare modală ce poartă trăsătura [+ Obligativitate]) cu *melodia aleasă* (*melodia care a fost aleasă*, acțiunea prezentându-se ca încheiată, fără a fi modalizată, *aleasă* fiind un participiu verbal pasiv).

Pentru valoarea de substantiv, invocă rolul denominativ și niște echivalențe aproximative cu alte nume verbale. Credem că este vorba de o sinonimie sintactică, nerelevantă pentru demonstrarea existenței unui substantiv ori a unei locuțiuni substantivale: *are bani din scris* = *are bani din scieri*, *e greu de cântat* = *e greu cântat*³⁴. Pentru adjectivul provenit din supin, unele perifraze sunt ambigue: între adjectiv și adverb, adjectiv și substantiv ori adjectiv și adverb. Echivalența aproximativă cu adverbe

sintetice a perifrazelor adverbiale poate duce la interpretarea lor ca locuțiuni, dar nu ca adverbe propriu-zise (*pe ales, într-ales, în ascuns*³⁵).

Valeria Guțu Romalo vede în supin nu un mod, ci o formă verbală nepersonală dependentă, a cărei folosire prepozițională *caracterizează mai curând substantivul decât verbul*³⁶. Ion Diaconescu abordează supinul după sinonimia modală³⁷, i.e. transpunerea prin indicativ sau conjunctiv. Preocupat de aparițiile supinului în textele literare, îi identifică valoarea nominală și verbală în secole diferite³⁸. Gh. Constantinescu-Dobridor nu prezintă supinul din vreo perspectivă diferită³⁹. Mioara Avram reiterează informațiile expuse de alți cercetători⁴⁰.

O contribuție substanțială la înțelegerea supinului din perspectiva funcționării sale și a tiparelor specifice de construcție, a claselor de regenți, dar și a relației cu alte forme îi revine Gabrielei Pană Dindelegan, cea care semnează numeroase articole și părți ale unor lucrări, diverse intrări referitoare la supin într-un dicționar terminologic⁴¹, subcapitolul dedicat acestuia în *Gramatica limbii române. Cuvântul* (2005, 2008), dar nu numai⁴². Supinul este descris după capacitatea de a păstra parțial disponibilitățile combinatorii specifice verbale și posibilitatea de a se constitui în centru de grup sintactic. Astfel există niște *vecinătăți ale supinului*, perpetuate de la verbul prototipic⁴³, dar și restricții impuse⁴⁴. Este explicitată dubla natură a supinului, nominală și verbală⁴⁵; apar detalii privitoare la contextele comune supinului și infinitivului ori conjunctivului⁴⁶; supinul este abordat în tandem cu participiul⁴⁷; se accentuează fenomenul *controlului* asupra subiectului supinului⁴⁸ și se detaliază specificul construcțiile *tematizate*⁴⁹ prin supin. Informații diversificate apar nu doar în primul volum al *GALR*, ci și în al doilea (vezi comportamentul sintactic al supinului, el apărând ca centru de grup sau adjunct în grupul verbal, adjectival și nominal; încorporarea valorilor de diateză – *pasivul lexical*; funcțiile sintactice exemplificate etc.)

Din cele prezentate reiese diversitatea preocupărilor legate de supinul românesc, subliniind necesitatea tratării sale ca formă verbală distinctă, contrar problemei de terminologie ridicată de acesta. Există și alte studii ce „revizitează” supinul⁵⁰, pe care din lipsă de spațiu nu le-am mai comentat sau care discută prea puțin despre el, uneori deloc.

BIBLIOGRAFIE

** *Gramatica limbii române*, 1966, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei.

** *Gramatica limbii române [GALR]*, 2005, ediția a III-a, București, Editura Academiei.

** *Gramatica limbii române [GALR]*, 2008, ediția a III-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei.

Avram, Mioara, 1997, *Gramatica pentru toți*, București, Editura Humanitas.

Avram, Mioara, 2005, *Forme verbale cu funcție circumstanțială de relație în construcții tautologice în limba română*, p. 23–32, în *Dirrecția în cercetarea lingvistică actuală. In memoriam Magdalena Vulpe*, Editura Universității din Ploiești.

- Bidu-Vrânceanu, Angela, Călărășu, Cristina, Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, 2005, *Dicționar de științe ale limbii* [DSL], București, Editura Academiei Române.
- Bîtea, Ioan, N., 1987, *Observații pe marginea unor construcții cu supin*, în LR, XXXVI, nr. 5, p. 377–387.
- Brâncuș, Gh., 1967, *O concordanță gramaticală româno-albaneză: modul supin*, în LL, XIII, p. 99–105.
- Bulgăr, Gh., 1960, *Despre locuțiunile românești de tipul: pe alese, de mânecate, pe nevăzute*, în SCL, XI, nr. 3, p. 395–401.
- Giorcea, Marcela, 2005, *Supinul în Divanul lui Dimitrie Cantemir*, în Annales Universitatis Apulensis, Philologica, tom 3, p. 162–168.
- Constantinescu-Dobridor, Gh., 1996, *Morfologia limbii române*, București, Editura Vox.
- Coteanu, I., 1985, *Limba română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
- Diaconescu, Ion, 1971, *Supinul din limba română din secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea*, în AUB, XX, nr. 1–2, p. 151 și urm.
- Diaconescu, Ion, 1983, *Moduri nepersonale cu valoare predicativă*, în LLR, 12, I, p. 5–8.
- Diaconescu, Ion, 1989, *Probleme de sintaxă a limbii române actuale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Dimitriu, C., 1979, *Gramatica limbii române explicată I. Morfologia*, Iași, Editura Junimea.
- Dimitriu, Corneliu, 1999, *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, Iași, Editura Institutul European.
- Dimitriu, Corneliu, 2002, *Tratat de gramatică a limbii române. Sintaxa*, Iași, Editura Institutul European.
- Drașoveanu, D.D., 1997, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium.
- Frâncu, Constantin, 2000, *Conjunctivul românesc și raporturile lui cu alte moduri*, Iași, Casa Editorială „Demiurg”.
- Guțu Romalo, Valeria, 1964, *Un procedeu distribuțional de delimitare a paradigmelor*, în SCL, XV, 1, p. 66–67.
- Iordan, Iorgu, 1954, *Limba română contemporană*, București, Editura Ministerului Învățământului.
- Iordan, Iorgu, Guțu Romalo, Valeria, Niculescu, Alexandru, 1967, *Structura morfologică a limbii române contemporane* [SMLRC], București, Editura Științifică.
- Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir, 1978, *Limba română contemporană*, București, Editura Pedagogică.
- Iorgu, Iordan, 2005, *Gramatica limbii române*, București, Editura Semne.
- Irimia, Dumitru, 1976, *Structura gramaticală a limbii române. Verbul*, Iași, Editura Junimea.
- Irimia, Dumitru, 2008, *Gramatica limbii române*, ediția a III-a revăzută, Iași, Editura Polirom.
- Manoliu-Manea, Maria, 1993, *Gramatică, pragmasemantică și discurs*, București, Editura Litera.

- Nagy, Rodica, 2005, *Sintaxa limbii române actuale. Unități, raporturi și funcții*, Iași, Editura Institutul European.
- Neamțu, G.G., 2006, *Observations sur le statut morphologique du participe et du "supin" en roumain*, în StUBB, LI, nr. 2, p. 13–27.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 1981, *Structura sintactică Nominal + Adverb (sau Adjectiv) + Supin*, în LR, XXXI, nr. 1, p. 5–13.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 1990, *Ipostaze sintactice ale „tematizării”*, în AUB, seria LLR, p. 30–38.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 1992, *Sintaxă și semantică. Clase de cuvinte și forme gramaticale cu dublă natură*, București, Tipografia Universității din București.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 1992, *Teorie și analiză gramaticală*, București, Editura Coresi.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 1998, *Din nou despre determinanții supinului. Notă sintactică*, în LLR, nr. 4, p. 3–5.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 1999, *Sintaxa grupului verbal în limba română*, ediția a II-a, Brașov, Editura Aula.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 2001, *Un tipar sintactic de „tematizare forte”: De văzut, am văzut destule*, în LL, nr. 1, p. 51–60.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 2005, *Elemente de gramatică. Dificultăți, controverse, noi interpretări*, București, Editura Humanitas Educațional.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 2007, *Din nou despre participiu și supin. Câteva precizări*, în SCL, LVIII, nr. 1, p. 163–174.
- Pană Dindelegan, Gabriela, 2007, *Din nou despre participiu și supin. Câteva precizări*, în SCL, LVIII, nr. 1, p. 163–173.
- Stati, Sorin, 1972, *Elemente de analiză sintactică*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
- Tiktin, Hariton, 1945, *Gramatica română. Etimologia și sintaxa*, ediția a III-a, București, Editura Tempo.

NOTE:

¹ În *Gramatica română. Etimologia și Sintaxa*, p. 96–97. În categoria numelor verbale apar și trei adjective: gerunziul, participiul și adjectivul verbal derivat cu sufixul *-tor*. Numele verbale sunt denumite și *moduri impersonale*.

² *Ibidem*, p. 97.

³ *Ibidem*. Vezi, pentru exemplificările funcțiilor amintite, p. 184, 186, 194 și 196.

⁴ *Gramatica limbii române*, p. 175.

⁵ *Limba română contemporană*, p. 416.

⁶ Vezi lucrarea semnată alături de Vi. Robu, *Limba română contemporană*, p. 481.

⁷ *Ibidem*, p. 481, vezi exemplele.

⁸ *Ibidem*, p. 481, pentru contextele de ocurență ale supinului.

⁹ *Ibidem*, p. 482, pentru mai multe exemplificări și comentarii pe marginea sinonimiei și a diferenței semantice dintre infinitivul și supinul substantivizat.

¹⁰ Vol. I, p. 233–234.

¹¹ Poate fi pusă la îndoială corectitudinea unor funcții sintactice ale supinului exemplificate de *Gramatică*: complementul indirect sau circumstanțialul de loc. Ambele sunt, de fapt, circumstanțiale de scop.

¹² *Ibidem*, p. 233–234, vezi exemplele.

¹³ Vezi vol. II al *GLR*, unde apar următoarele funcții: subiect (p. 89); predicat verbal compus (p. 103); nume predicativ (p. 137); atribut verbal al destinației sau provenienței (p. 153); complement indirect (p. 179);

complement circumstanțial: de scop (p. 180, 187); de mod consecutiv (p. 193); de relație (p. 195); construcții tautologice (p. 416).

¹⁴ În Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *op. cit.*, p. 450 se citează o sintagmă cu supin cerut de verb aspectual: *terminase de povestit*.

¹⁵ Autori Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu. Vezi p. 208. Incapacitatea supinului de a se combina cu un subiect marchează gradul de subordonare față de elementul regent. Totuși, *în multe situații se poate spune că subiectul supinului coincide cu subiectul verbului regent: S-au dus la cules porumb*. Vezi, pentru această observație, nota 1 de la p. 209. Alte date legate de supin vizează omonimia parțială cu participiul-adjectiv, care duce la construcții nerecomandabile, rezultat al contaminației dintre două construcții sinonime.

¹⁶ Vezi *O concordanță gramaticală româno-albaneză: modul supin*, p. 99–105.

¹⁷ *Ibidem*, p. 100. Vezi exemplele citate.

¹⁸ *Ibidem*, p. 103. Vezi exemplificările din albaneză pentru atribut, complement direct, circumstanțial de relație sau de scop.

¹⁹ *Ibidem*, p. 105.

²⁰ Vezi *Structura gramaticală a limbii române. Verbul*, p. 130, 141–142 și 201–202.

²¹ *Ibidem*, p. 141. În privința circumstanțialului de relație citat: *De părăsită, părăsită era, căci cucuta, brusturul și urzica moartă creșteau în voie...*, considerăm că exemplul folosit de D. Irimia nu este unul adecvat, în această poziția apărând un adjectiv participial, dovadă acordul în gen și număr cu nominalul-subiect (*ea părăsită*). Forma ocurentă nu este așadar un supin.

²² *Ibidem*, p. 141–142, vezi exemplele.

²³ Lingvistul nu pomenește deloc alte prepoziții specifice supinului, ilustrate și acestea în textele literare: *din, după, în, pe*. Nici când detaliază sintaxa supinului nu folosește contexte în care acestea apar.

²⁴ *Ibidem*, p. 201–202.

²⁵ Vezi *Gramatica limbii române*, ediția a III-a revăzută, p. 315, pentru exemplificarea pe tipuri de regiți.

²⁶ *Ibidem*, p. 316

²⁷ *Ibidem*, p. 316, pentru exemplificările tuturor determinanților supinului.

²⁸ Despre valoarea predicativă a supinului a discutat și Ion Diaconescu. Vezi *Moduri nepersonale cu valoare predicativă*, p. 7, unde sunt ilustrate două situații când verbul la supin îndeplinește funcția de *predicat al propoziției*.

²⁹ Vezi *Gramatica limbii române explicată. Morfologia*, p. 306–309, pentru cele trei tipuri de construcții. Informații legate de supinul construit cu semiauxiliare de mod sau aspect (predicat verbal compus) se găsesc și în *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, p. 400–401, 402, 412–415 și 417–418, dar și în vol. II, *Sintaxa*, p. 1295.

³⁰ Vezi *Gramatica limbii române explicată. Morfologia*, p. 309.

³¹ În *Tratat de gramatică a limbii române. Sintaxa*, p. 1435, apare observația: *La circumstanțialul exprimat prin substantive încadrăm și ceea ce Gram. Acad. (II, p. 179) consideră «verb la supin» (contexte ca plecase ÎN peșit), iar Irimia, Gram. (p. 450) «forme verbal-nominale» (contexte ca a plecat LA târguit)*.

³² Vezi *Tratat*, I, p. 619. Amândouă supinele se referă la „acțiunea de a culege”, deci la proces, fiind verbe și substituibile printr-un conjunctiv. Dacă lingvistul admite în primul caz existența unui substantiv cu flexiune de număr, este acceptabil un plural în același context? **E greu de culesuri?* În privința cazului, acesta ar fi un nominativ. Discutând despre realizarea supinului ca subiect (și complement direct), D.D. Drașoveanu, în *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, p. 254 și 255–256, afirmă că nu avem subiect (sau complement direct), ci ocupanți ai pozițiilor respective, având ca notă comună substituibilitatea unuia cu ceilalți (ocupanți), notă prin care ei sunt membrii aceleiași clase (de substituție). Vezi distincția între *substituenți cazuali* (substantivalul este ocupantul central al funcțiilor de subiect și complement direct) și *substituenți acazuali* (anominativi și anacuzativi), aici intrând supinul, gerunziul și infinitivul ca *propoziții contrase*. Întorcându-ne la teoria lui Dimitriu, nu suntem pentru un substantiv într-o asemenea ipostază.

³³ Subscrie ideii existenței unui adverb și a unui adjectiv provenit din supin și Rodica Nagy. Vezi *Sintaxa limbii române actuale. Unități, raporturi, funcții*, p. 278–279. În contexte precum (*vorbește*) *pe înțeleș, este de neînțeleș*, autoarea acceptă un supin adverbial, ba mai mult, afirmă că, dată fiind posibilitatea substituției prin adverb pentru *de neînțeleș* în *perifraze verbale impersonale, am putea admite că un complement de agent determină și «adverbe» (dacă nu se consideră că este regent complexul verb-adverb): Este de admis de către oricine*.

³⁴ *Scris* ca substantiv abstract verbal ilustrează un singular, iar substantivul cu care lingvistul propune să-l înlocuim, chiar dacă are aceeași proveniență (verbală), este un plural: *scrieri*. *Din scris* este, de fapt, un acuzativ prepozițional exprimând proveniența. *De cântat* se referă la acțiune ca proces (deci este verb la supin), iar *cântatul* indică activitatea (devenit substantiv prin articulare). Vezi p. 623 a *Tratatului*, I, pentru exemplificarea diverselor perifraze substantivale.

- ³⁵ *Ibidem*, p. 625, pentru mai multe exemple. Pentru explicitarea provenienței unor locuțiuni de tipul perifrazelor adverbiale citate de C. Dimitriu, vezi studiul lui Gh. Bulgăr, *Despre locuțiunile românești de tipul: pe alese, pe mâncate, pe nevăzute*, p. 395–401.
- ³⁶ Vezi *Limba română contemporană*, coordonator Ion Coteanu, p. 172 și 173.
- ³⁷ Vezi *Probleme de sintaxă a limbii române actuale. Construcție și analiză*, p. 25.
- ³⁸ Vezi *Supinul în limba română din secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea*, p. 151–163. Pentru exemple cu supin aparținând literaturii române vechi, vezi și studiul Marceliei Ciortea, *Supinul în Divanul lui Dimitrie Cantemir*, p. 165–167.
- ³⁹ Vezi *Morfologia limbii române*, p. 236–237.
- ⁴⁰ Vezi *Gramatica pentru toți*, p. 169–170.
- ⁴¹ *Dicționar de științe ale limbii*, p. 521.
- ⁴² Vezi p. 509–524, un aport calitativ însemnat pentru înțelegerea acestei forme verbale nepersonale.
- ⁴³ Pentru exemplificarea posibilităților combinatorii, vezi *Sintaxă și semantică*, p. 133, *Teorie și analiză gramaticală*, p. 31, *Sintaxa grupului verbal*, p. 130; *GALR*, I, p. 510 și 512–513. Pentru asocierea supinului cu vecinătăți de tip verbal, vezi Valeria Guțu Romalo, *Un procedeu distribuțional de delimitare a paradigmelor*, p. 66–67. Pentru spectrul de valențe ale verbelor la moduri nepersonale, vezi Sorin Stati, *Elemente de analiză sintactică*, p. 94–95 și 108–109.
- ⁴⁴ *Sintaxă și semantică*, p. 133–134 și *Sintaxa grupului verbal*, p. 130.
- ⁴⁵ *Teorie și analiză gramaticală*, p. 30–31, *Sintaxă și semantică*, p. 128–129 și 130–131. Pentru concluzii comparative privitoare la infinitiv și supin, vezi și p. 135. Informații despre supin și infinitiv se pot găsi și la Maria Manoliu-Manea, în *Gramatică, pragmasemantică și discurs*, p. 112–113.
- ⁴⁶ *Sintaxă și semantică*, p. 12, 46–47 și 72–73. Pentru concurența dintre infinitiv și supin după anumite adjective, vezi și Constantin Frâncu, *Conjunctivul românesc și raporturile lui cu alte moduri*, p. 147.
- ⁴⁷ Vezi observațiile din *GALR*, I (2005, 2008), p. 510–511, dar și articolul G.P. Dindelegan, *Din nou despre participiu și supin. Câteva precizări*, p. 163–173. Maria Manoliu-Manea, în *op. cit.*, p. 110–112, detaliază relația dintre supin și participiul trecut.
- ⁴⁸ Pentru definirea conceptului, vezi *Dicționar de științe ale limbii*, p. 141, dar și *Sintaxă și semantică*, p. 73 și 132. Descrierea controlului exercitat asupra subiectului supinului apare și în *GALR*, I, p. 513, 514, 516 și 517 (2005, 2008). Pentru subiectul supinului, vezi și vol. II, p. 350 (2005) și p. 370–371 (2008).
- ⁴⁹ Vezi articolele *Structura sintactică Nominal + Adverb (sau Adjectiv) + Supin*, p. 5–13, *Ipostaze sintactice ale „tematizării”*, p. 31–35, *Un tipar sintactic de „tematizare forte”: De văzut, am văzut destule*, p. 5–14, dar și *Sintaxă și semantică*, p. 13, 75, 77, 80, 81 și 82–83, *Elemente de gramatică*, p. 151–164; Ioan N. Bîtea, *Observații pe marginea unor construcții cu supin*, p. 377–387. Pentru supinul din propozițiile topicalizate, vezi și Maria Manoliu-Manea, *op. cit.*, p. 107–108. Corespunzând unui circumstanțial de relație, supinul tematizat este o construcție tautologică. Pentru acest fenomen, vezi Al. Graur, *Tautologia în limbă*, p. 443–448, iar pentru aplicarea la supin, Mioara Avram, *Forme verbale cu funcție circumstanțială de relație în construcții tautologice în limba română*, p. 23–32.
- ⁵⁰ Vezi G.G. Neamțu, *Observations sur le statut morphologique du participe et du "supin" en roumain*, p. 13–27.

MODALITĂȚI DE TRANSFER AL CUNOȘTIINȚELOR ÎN SOCIETATEA INFORMAȚIONALĂ PRIN DICȚIONARE TERMINOLOGICE ELECTRONICE

Inga DRUȚĂ

Abstract

Terminological dictionaries, including the electronic ones, are efficient instruments in promoting national terminologies and connecting to the international usual terminology. An electronic dictionary of terms, compiled according to modern exigencies, is an excellent source in learning specialised languages and in efficiently transferring knowledge from one culture to another and will facilitate interlinguistic and intercultural dialogue. We shall refer to the experience of the National Centre of Terminology (Chișinău) in the domain (BDT, *Logoteh*) and to some other similar products in the Republic of Moldavia.

Keywords: Electronic dictionaries, terminology, special language, interculturalism, neologisms

Dicționarele terminologice, inclusiv cele electronice, sunt instrumente eficiente de promovare a terminologiilor naționale și de conectare la terminologia internațională uzuală.

Un dicționar electronic de termeni, elaborat conform exigențelor moderne, este o sursă excelentă de cunoaștere a limbajelor specializate și de transfer eficient al cunoștințelor dintr-o cultură în alta, care contribuie la facilitarea dialogului interlingvistic și intercultural.

Preocupările terminologice au fost determinate de progresele apărute în noile domenii ale științei – generatoare de neologisme –, cât și de tendința societății de a se globaliza, de a ajunge la o societate multilingvă, de a-și armoniza rapid și eficient terminologiile.

Ne vom referi în continuare la experiența Centrului Național de Terminologie din cadrul Institutului de Filologie din Chișinău în domeniul în discuție (BDT, *Logoteh*) și la alte produse similare din Republica Moldova.

Elaborarea dicționarelor terminologice electronice are multiple implicații sociale, științifice, culturale, economice. Crearea la centrele de cercetare din Republica Moldova a unor bănci terminologice moderne care funcționează în regim interactiv contribuie la instituționalizarea limbii române ca limbă oficială.

Un pas semnificativ în direcția creării unui dicționar terminologic electronic modern este *Dicționarul de termeni juridici*, aflat pe pagina de internet a Centrului de Informații Juridice din cadrul Ministerului Justiției al Republicii Moldova (<http://www.justice.md/md/dic/>). Dicționarul este monolingv, explicativ, cu termenii definiți în limba română, aranjați în ordine alfabetică, și conține circa 700 de termeni. Valoarea acestui produs este indiscutabilă, însă, în virtutea faptului că societatea din Republica Moldova este bilingvă și tot mai deschisă contactelor cu alte limbi și culturi, se

impune completarea dicționarului cu echivalente terminologice în limbile rusă, engleză, franceză și extinderea/actualizarea continuă a acestuia, cu implicarea specialiștilor și a terminologilor-traducători. Subliniem că definițiile termenilor sunt conforme cu legislația Republicii Moldova, ceea ce conferă unităților terminologice definite caracter de terminologie oficială, adică validată. Pe parcurs, drept urmare a extinderii dicționarului, formatul actual al acestuia va trebui revizuit prin transformare într-o bază de date terminologice, mai compactă ca spațiu pe pagina web și mai comodă pentru utilizatori.

The screenshot displays a web browser window with the address bar showing 'http://www.justice.md/md/dic/'. The page content includes a navigation menu on the left with items like 'Legislatia RM', 'Coduri', and 'Dicționar de termeni juridici'. The main content area is titled 'DICTIONAR DE TERMENI JURIDICI' and features a list of terms with their definitions, such as 'ABANDON - este decizia de a renunța la un bun sau la un drept (de regula) de proprietate, luată în anumite condiții prevăzute de lege; a parasi pe cineva, lăsându-l fără sprijin sau ajutor.' and 'ABUTINERE (autorecuzarea) - este instituită prin care persoana incompatibilă se abține să participe în procesul penal, dacă se află într-unul din cazurile de incompatibilitate prevăzute de lege.'

Un alt produs terminologic din spațiul basarabean este *Dicționarul electronic român-rus și rus-român RORUS*, elaborat de compania chișinăuiană PRIMASOFT.

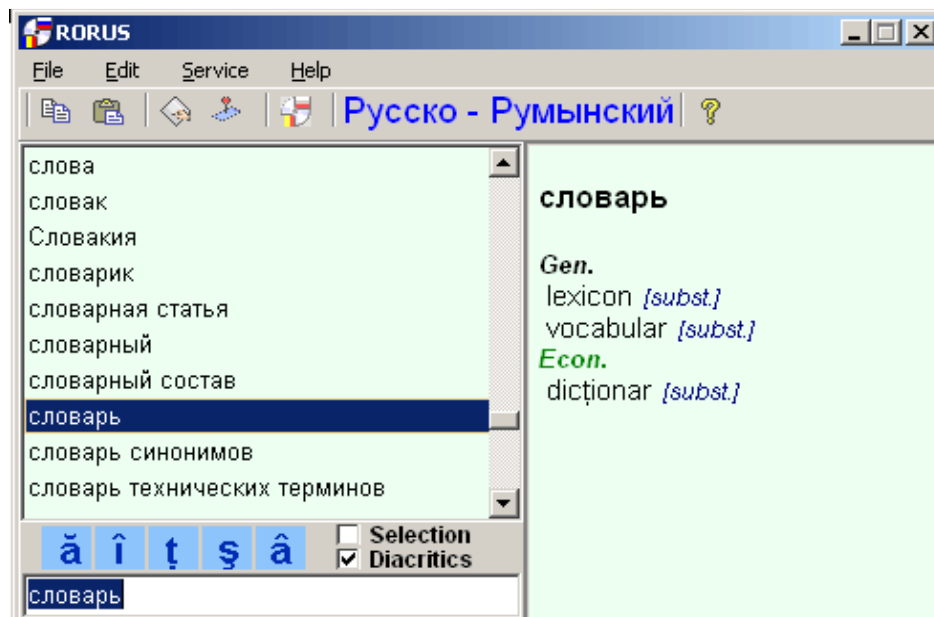
**Dicționar electronic român-rus
RORUS
versiunea 2.0**



Caracteristici de bază:

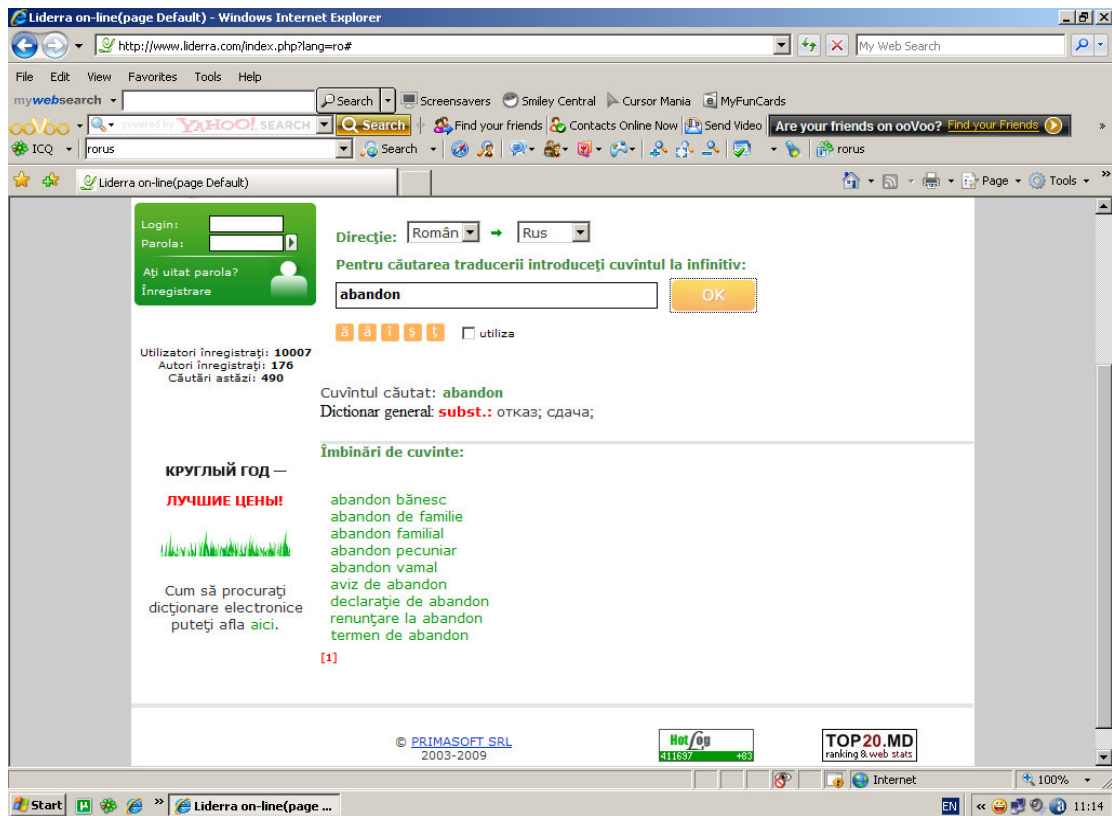
- rus-român și român-rus;
- **200.000** de cuvinte și sintagme într-o direcție de traducere;
- trecere rapidă dintr-o direcție în alta și invers;
- bază lexicologică modernă;
- traducere directă din redactori textuali MS Word etc. prin combinații de taste;
- posibilitatea ignorării simbolurilor diacritice pentru limba română;
- căutarea cuvintelor după participarea lor în combinații de cuvinte (selectare);
- compartimente: **general**, **economic**, **juridic** și **tehnic**.
-

Interfața dicționarului RORUS

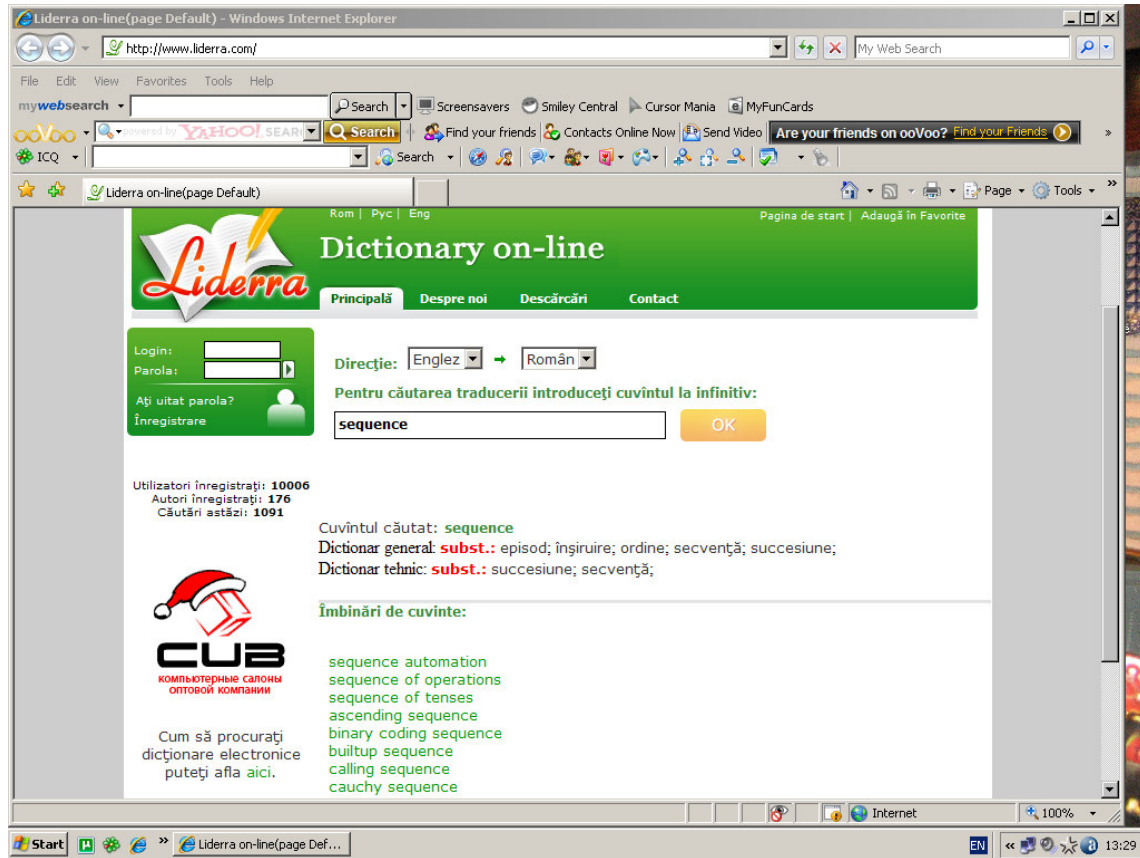


RORUS este un produs comercial și se distribuie pe CD, care se instalează pe un singur calculator pe bază de cod, fiind protejat de copiere. Versiunea instalată pe calculatorul utilizatorului este actualizată periodic prin accesarea paginii web a producătorului.

Versiunea on-line a dicționarului RORUS funcționează pe pagina <http://rorus.net/>:



După același model și cu o interfață similară, PRIMASOFT a realizat și *Dicționarul electronic român-englez și englez-român ROMEN*, care conține 200.000 de cuvinte și sintagme. Și acest produs cuprinde compartimentele **general**, **economic**, **juridic** și **tehnic**, funcționând și în versiunea on-line:



Eforturile Centrului Național de Terminologie din Chișinău în vederea creării unei baze de date terminologice au început în anul 2000, iar proiectul a fost finalizat în 2008 (sub rezerva revizuirilor/actualizărilor ulterioare).

În cadrul BDT, conceptele sunt reprezentate prin termeni încadrabili în categoriile:

- termeni **recomandabili** (descriptori), care reprezintă cu exactitate conceptele cărora le sunt asociați și a căror utilizare este recomandată de anumite surse;
- termeni **standardizați**, a căror utilizare este reglementată de standarde;
- termeni **favoriți**, utilizați mai frecvent decât descriptorii;
- termeni **nerecomandabili**, a căror utilizare trebuie evitată.

Fișa terminologică a BDT cuprinde 20 de câmpuri, la care se adaugă data înregistrării, care se atașează automat fișei:

Adaugare termen - Microsoft Internet Explorer

File Edit View Favorites Tools Help

Address http://tezaur/add/AdaugareTermen.php

Links Windows Marketplace My Yahoo! Yahoo! Yahoo! Bookmarks Yahoo! Mail

Adaugare termen + Add Tab

Adaugare	Editare	Cautare termeni	Stergere
Caracteristica	Valoarea		Numar
Termen-vedetă:	<input type="text"/>		
Termen rusesc:	<input type="text"/>		1
Termen francez:	<input type="text"/>		1
Termen englez:	<input type="text"/>		1
Termen german:	<input type="text"/>		1
Termen spaniol:	<input type="text"/>		1
Termen italian:	<input type="text"/>		1
Termen portughez:	<input type="text"/>		1
Termen latin:	<input type="text"/>		1
Sinonime:	<input type="text"/>		1
Variante:	<input type="text"/>		1
Indicativul limbii:	RO		

Done Local intranet

Start Windows Media Pla... capturi - Microsoft ... Adaugare terme... EN Address 11:18

Adaugare termen - Microsoft Internet Explorer

File Edit View Favorites Tools Help

Address http://tezaur/add/AdaugareTermen.php

Links Windows Marketplace My Yahoo! Yahoo! Yahoo! Bookmarks Yahoo! Mail

Adaugare termen + Add Tab

Termen latin:	<input type="text"/>	1
Sinonime:	<input type="text"/>	1
Variante:	<input type="text"/>	1
Indicativul limbii:	RO	
Indicativul tarii:	MD	
Abrevieri / Simboluri:	<input type="text"/>	1
Domeniul:	<input type="text"/>	
Indicativul zonei:	Termen recomandabil	
Indice gramatical:	v.	
Definitie:	<input type="text"/>	
Registru:	tehnic	
Context:	<input type="text"/>	1
Surse:	<input type="text"/>	1
Terminograf:	<input type="text"/>	
Data introducerii:	28.11.2007	

Adaugare

Done Local intranet

Start Windows Media Pla... capturi - Microsoft ... Adaugare terme... EN Address 11:18

O înregistrare terminografică din baza de date consemnează pentru un concept: eticheta lingvistică (termenul prin care este desemnat conceptul), domeniul, definiția în limba română, sursa definiției, contextul de utilizare, echivalentele în limbile rusă, franceză, engleză, germană, italiană, spaniolă, portugheză (pentru plante, specii, termeni din medicină etc. – și în limba latină), sinonimele acceptate sau nerecomandabile, simbolul, abrevierea, statutul înregistrării (validată, propunere). Ca metadate, pentru fiecare concept se consemnează caracteristicile gramaticale și numele terminografului. Unele înregistrări sunt însoțite de note privind statutul sau utilizarea termenilor stocați.

Consultarea BDT constă în alegerea limbii, urmată de tastarea termenului căutat în caseta de căutare, indicându-se sau nu domeniul de cunoaștere:

The screenshot shows a web browser window titled "Rezultatele cauterii - Microsoft Internet Explorer". The address bar shows "http://tezaur/search/SearchResults.php?Mode=View". The search results are for the term "afișaj".

Termenul: afișaj
Limba de interogare: RO
Domeniul: [dropdown menu]

Termen-vedetă: *afișaj dinamic*
Domeniul: *marketing*
Definiție: Formă de afișaj care utilizează drept purtători ai mesajelor promoționale mijloacele de transport public clasice (autobuze, tramvaie, troleibuze, maxi-taxi, metrou, inclusiv stații, gări).

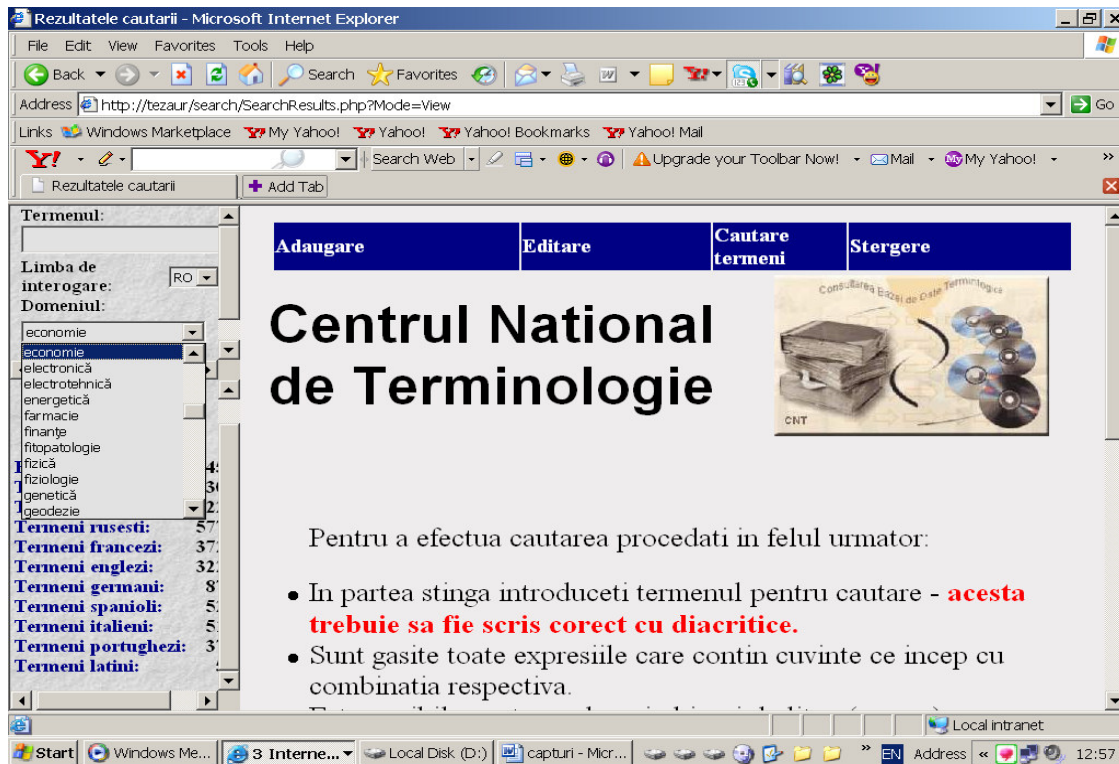
Termeni rusești: *передвижная реклама*
Termeni francezi: *affichage dynamique*, *affichage mobile*
Termeni englezi: *mobile advertising*
Termeni italieni: *pubblicità in movimento*
Termeni portughezi: *afixação dinâmica*

Sinonime: *afișaj mobil*
Context / Note: *Afișaj dinamic cu reglare automată pentru o vizualizare optimă. anunțuri.neogen.ro/*

Surse: *1. Dicționar de marketing, Florin D. Frons, Oscar Print, 1999*

Informație suplimentară
Indicele zonei: *Termen recomandabil*
Indice gramatical: *s.n.sg*
Registru: *tehnic*

Actualizarea BDT se face prin operațiile clasice de adăugare, modificare, ștergere:



În momentul de față, baza de date terminologice a CNT conține circa 50.000 de fișe terminologice vizând peste 60 de domenii. În etapa dată, specialiștii de la Centrul Național de Terminologie actualizează și completează înregistrările terminologice din BDT, precizează domeniile de cunoaștere și depun eforturi în vederea validării înregistrărilor.

Baza de date terminologice a CNT este vizibilă pe internet la adresa: <http://cnt.dnt.md/romint/index.php> și poate fi consultată de cei interesați fără restricții, constituind un instrument viabil, eficient de promovare a terminologiilor naționale.

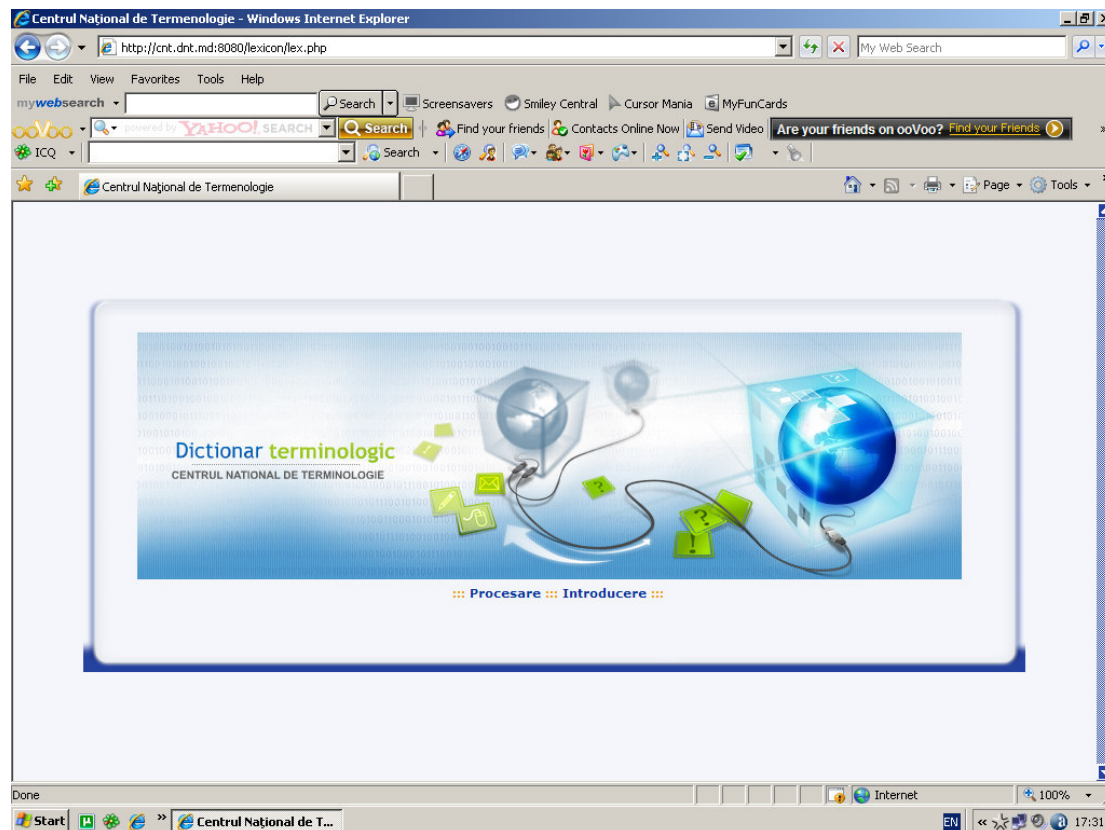
Din 1989 (anul înființării), Centrul Național de Terminologie și-a propus mai multe obiective majore, între care:

- crearea unui cadru favorabil cercetărilor de terminologie;
- elaborarea de resurse terminologice (dicționare, lexicoane, glosare) multilingve în vederea armonizării terminologiei românești cu cea din Uniunea Europeană;
- crearea și actualizarea unei baze de date terminologice;
- realizarea de instrumente moderne de lucru destinate traducătorilor.

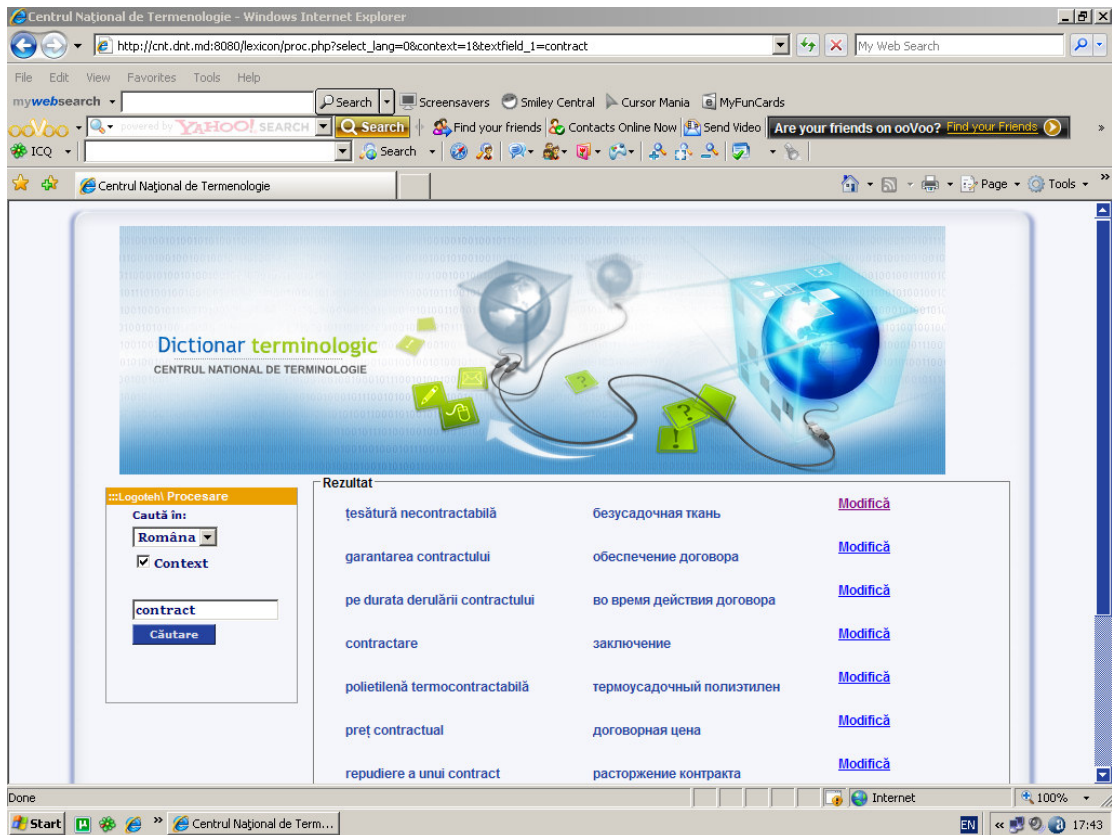
Colectarea informațiilor terminologice din diverse surse, în special din dicționare/glosare specializate, standarde de terminologie, manuale, instrucțiuni, texte oficiale etc. a devenit o activitate constantă de terminografie în cadrul CNT, din care au rezultat, în primă etapă, glosare bilingve ce au constituit seria „Dicționarul profesiei” (în care au apărut *Dicționarul funcționarului public*, 1996, 1997; *Denumiri de profesii și ocupații*, 2000; *Dicționarul silvicului*, 2000; *Mic dicționar automobilistic*, 2002; *Dicționarul textilistului*, 2003; *Dicționarul feroviarului*, 2004; *Denumiri de mărfuri nealimentare*, 2005; *Ghidul taximetristului*, 2005

ș.a.), iar în etapele următoare, BDT și proiectul LOGOTEH (dicționar electronic de echivalente dificile).

Aceasta este pagina de start a dicționarului LOGOTEH:



Dicționarul este rus-român și român-rus și conține sintagme și unități terminologice mai desfășurate, dificil de tradus, extrase din diverse surse verificate, în special din standarde, fără definiții. Aplicația permite înregistrarea unor noi intrări, căutarea, modificarea și ștergerea:



Produsul în discuție este în lucru și va fi disponibil ulterior pe site-ul Centrului Național de Terminologie.

În prezent, crearea dicționarilor terminologice electronice și a bazelor de date terminologice reprezintă una dintre prioritățile teoriei și practicii terminologice. Aceste produse favorizează comunicarea prin oferirea unor standarde de limbă validate, aplicabile în industrie și tehnologie, iar, ca o reacție inversă, aceste modele servesc la afirmarea unei limbi.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Bălănescu, Olga, *Limbaje de specialitate*, București, Editura Universității din București, 2000.
2. Bidu-Vrânceanu, Angela, *Lexic comun, lexic specializat*, București, Editura Universității din București, 2000.
3. Ciobanu, Georgeta, *Elemente de terminologie*, Timișoara, 1998.
4. Pavel, Eugeniu și Rucăreanu, Costin, *Introducere în terminologie*, București, 2001.
5. *Terminologia în România și în Republica Moldova*, Editura Clusium, 2000.
6. Vintilă-Rădulescu, Ioana, *Terminologia și problemele ei actuale*, București, 1999.

RETORICA ANTILIMBAJULUI ȘI SENSURILE LIBERTĂȚII ÎN ROMANUL DISTOPIC

Doina BUTIURCĂ

Motto :, Noile mișcări, apărute la mijlocul secolului, SOCENG,
în Oceania, Neo-Bolșevismul în Eurasia....
și-au stabilit, în mod conștient, drept ideal, perpetuarea NELIBERTĂȚII"
(Orwell, p.179)

Abstract

There are two modalities associated to the conversion of the humane in the dystopic novel: re-inventing the past and anti-language. Mind and thought are the two paradoxical manifestations of the being, created by the dystopic society, having deep semnifications and different functions; our study will discuss them in relation with novels signed by Huxley și George Orwell. Other aspects viewed are the laic salvatory ways of the human from a concentration camp universe, the absurde, sources of the tragical, etc.

Keywords: dystopia, 'new-wording', concentrationary universe, the rethorics of liberty

Problema pe care exegeza contemporana o pune este ce sunt romanele distopice: utopie de o factură aparte, science - fiction, reportaj de înalta clasă? Păreră unanim acceptată este că, pentru a fi S.F. este necesar ca opera literară să fie, ideatic, fundamentată pe o ipoteză din domeniul științei. Majoritatea romanelor distopice pleacă însă, de la o premisă istorică. La data apariției cărții, în 1932, când într-o parte a Europei pornise ascensiunea fascismului și a nazismului, iar în cealaltă începuse teroarea "gulag"-urilor, premisa și mesajul cărții sunt de factură socio-istorică: Huxley opune "*dominației rasei ariene*" și formulei "*comunism = bolșevism + electricitate*" largă panoramă a Statelor Unite ale Lumii.

Sursele de inspirație ale romanului *1984* al lui George Orwell (Numele real al scriitorului este Eric Arthur Blair. S-a născut în 1903 în India, a murit în 1950, la un an după ce a scris acest roman, în Londra și a fost fiul unui funcționar public în administrația engleză din India. A scris mai multe romane, printre acestea și "Ferma animalelor", foarte cunoscută, o fabulă politică.) sunt realitatea stalinistă și probabil, amintirea ultimului război mondial. Atât Hitler cât și Stalin i-au oferit teme de inspirație, romanul fiind considerat una dintre distopiile autentice.

Trecerea spre universul imaginar stă sub semnul sloganului. Deviza din incipit este o convenție epică pe care o regăsim la Huxley și la Orwell deopotrivă: deviza noii societăți din *Brave New World* (*Minunata lume nouă*) este: COMUNITATE, IDENTITATE, STABILITATE; la Orwell, puterea cuvântului este dublată de reprezentări ale iconului (autoritatea, tiranul);, Este una din acele poze în așa fel realizate, încât ochii te urmăresc

din orice unghi. Textul sloganului este semnificativ: FRATELE CEL MARE ESTE CU OCHII PE TINE » (Orwell, p.5). Liderul numit "Fratele cel mare" este omniprezent în conștiința ființei și a societății, dar nimeni nu îl cunoaște, nimeni nu l-a văzut vreodată. Sloganul este evocat, nu inventat. Sentimentul că viața societății și a individului este iremediabil conectată la formule, este deosebit de viu. În romanul lui Orwell, convenția este obsedantă, devine leit-motiv : RAZBOIUL ESTE PACE ; LIBERTATEA ESTE SCLAVIE; IGNORANTA ESTE PUTERE ; Ultima parte a cărții situează universul fictiv – nu întâmplător – sub un alt fel de slogan: DUMNEZEU ESTE PUTEREA. Absurdul unei lumi în care umanul a fost compromis este anihilat de forța valorilor imuabile. Sloganul face legătura între lumea reală și lumea ficțiunii. Este „deschiderea" spre roman, calea de acces: nu evocă libertatea, ci condiționarea, constrângerea. Locul aventurii lui John, Bernard Marx- din romanul lui Huxley, al lui Winston Smith- din opera lui Orwell este într-un alt plan decât acela al liberului arbitru.

Societatea distopica *in vivo*. Binele și răul sunt cele două fețe opuse ale oricărei societăți distopice, inegal manifestate, aflate în raporturi diferite de la un scriitor la altul. În *Portocala mecanică*, Anthony Burgess pare să-și pună întrebarea dacă individul poate fi numai bun fără a fi rău în același timp, sau poate să fie rău, fără a avea nici măcar o urma de noblețe. Dincolo de poveștile brutale, pline de ură, de limbajul frust (la A. Burgess) sau de formele de antilimbaj (la Orwell), romanele distopice sunt experimente pentru fiecare personaj, dar și pentru cititorul pus în situația de a trai frământările, dramele, aventurile lui Alex, ale lui John, Bernard Marx, psihologul, îndrăgostit de de Lenina – din romanul lui Huxley, ale lui Winston Smith. Trecerea lui Alex din *Portocala mecanică*, de la un răufăcător fără conștiință la un simplu număr 6655321, în închisoare și apoi la statutul de mecanism social, fără nici o putere de decizie constituie o imagologie menită să catalogheze o serie de aspecte morale ce definesc adevărata natură umană. Când individul se află în situația de a nu putea să aleagă binele de rău, acesta încetează să mai fie exponentul condiției umane. Cu toate acestea, Burgess consideră că ființa care a optat pentru rău poate fi mai bună decât individul căruia binele îi este impus, așa cum ne-au obisnuit distopiile lui Huxley și Orwell. Problematika romanelor distopice nu este aceea de a fi bun sau a fi rău, de a obiectiva efectele instinctului primar incontrollabil, ci aceea a influenței societății asupra naturii umane. Cititorul nu ar trebui să acuze atitudinea, faptele reprobabile ale individului, ci societatea, pentru intruziunea în viața cetățenilor (prin forme de guvernare autoritariste sau totalitare, prin prezența unei forme de opresiune sau de control social).

Două sunt modalitățile asociate, de convertire a umanului: reinventarea trecutului și antilimbajul. Anularea trecutului... iată problema fundamentală a distopiei comuniste. Trecutul trebuia reinventat. Distopia lui Orwell opune trecutului imaginea „vieții noastre noi, fericite", formula preferată a Ministrului Abundenței. Omul este dezumanizat în numele noilor idealuri ale umanității ce au suferit schimbări uriașe în urma deformării uneia dintre funcțiile naturale ale societății. Universul fictiv al distopiei este un loc dificil, în care se impun anumite reguli stricte, în numele unui viitor mai bun și mai uman. Anularea trecutului presupune anularea principiilor educationale ce consacra

evoluția ființei : principala metodă de educare este hipnopedia, învățatul în timpul somnului, folosită astfel încât adultul să dorească să facă ceea ce i-a fost predestinat de stat. Texte de genul celui care urmează sunt repetate necotenit celor mici, după principiul "62.400 de repetiții zămislesc un adevăr";, Copiii Alfa sunt îmbrăcați în gri. Ei muncesc mult mai mult decât noi pentru că sunt extraordinar de deștepți. De fapt, mie îmi pare grozav de bine că sunt Beta, pentru că nu trebuie să fac o muncă atât de grea. Și, pe urmă, noi o ducem mult mai bine decât copiii Gama și copiii Delta. Copiii Gama sunt proști. Toți sunt îmbrăcați în verde, iar copiii Delta sunt îmbrăcați în kaki. Ah, nu, mie **nu-mi** place să mă joc cu copiii Delta. Și Epsilonii sunt încă și mai răi. Sunt așa de proști că nici nu știu să scrie ori să citească..."

Reinventarea trecutului se fundamentează *pe inversarea modelului divin, a Legilor Universului*. Este o anulare a Principiului Creator, a Logosului însuși, în favoarea „creierului colectiv, care este nemuritor" (p.244) Termeni religioși ca *ortodox* sunt desemantizati, utilizați în contexte semantic și tipologic opuse, laicizate până la caricatură :, Syme era primejdios de ortodox.Vorbea cu o satisfacție drăcească despre raidurile de elicoptere asupra satelor dușmane, despre procesele și mărturiile criminalilor în gândire și despre execuțiile din beciurile Ministerului Iubirii. " Spre deosebire de utopie, comunitatea distopică este lipsită de principiul creator care vine de dincolo de autoritate, de dincolo de Puterea oricărui stat și continuă după aceasta. Este o lume abrutizată, în care adevăratul stapân este auto-iluzionarea impusă doctrinar: „Orice putea fi adevărat - recunoaște Winston. Așa-zisele legi ale Naturii erau niște prostii.Lega gravitației era o aiureală. „ Dacă mi-aș propune" , îi zise O`Brien, „m-aș putea înălța și aș pluti ca un balon de săpun".Winston disceca firul în patru :„Dacă el crede că realmente plutește, și dacă eu cred în același timp că-i văd plutind, atunci acel lucru se întâmplă cu adevărat. Deodată, ca o rămășiță dintr-un naufragiu, ieșită brusc la suprafața apei, un gând îi dădu buzna în minte : „Așa ceva nu se-ntâmplă cu adevărat; ni se pare și-atât le o simplă halucinație. Pe loc își împinse gândul înapoi în străfundurile minții. " (p.245) Iată – sub aspectul relației ființă - Kosmos - diferențele fundamentale, în raport cu utopia clasică (Platon) și renescentistă (Morus, Th. Campanella). Tendința kosmotică la Platon are ca deziderat unitatea și coerența sufletului omenesc, racordarea ființei la *Kosmosul* divin; societatea/ republica ideală trebuie să stea sub puterea legii strămoșești, a tradiției, săvârșirea celor sfinte, jertfele, slujbele aduse zeilor, daimonilor și eroilor („zeul e călăuză sfântă tuturor oamenilor în atari legiuiri- el, călăuza din strămoși!") fiind condiția *sine qua non* a legăturii cu divinul.

În *Utopia* lui Th. Morus, unul dintre partenerii de dialog ai lui Rafael, alături de omul de legi și călătorul străin este *cardinalul*. Este evocată *înțelepciunea părintelui Ioann Morton, arhiepiscop de Canterbury și cardinal*, al cărui chip trezea mai mult respect decât teamă. Regele Angliei se bizuia necondiționat pe înțelepciunea lui. *Credința religioasă* a utopienilor este că sufletul este nemuritor și menit – prin mila lui Dumnezeu - fericirii. După moarte este harazită răsplătă pentru virtute și osândă pentru păcat. *Punctul de plecare* al operei este *comunismul legendar* al primelor comunități creștine. Solarienii din *Cetatea Soarelui* primesc o

educație precumpănitor religioasă. Th. Campanella era un adept al concepției că oamenii pot cunoaște doar pe calea simțurilor, ideile despre lume se formează senzorial. Cu toate acestea, Dumnezeu este omniprezent, este universal, propriu tuturor popoarelor și tuturor timpurilor - în viziunea filozofului. Dumnezeu nu apare ca rezultat al contemplării directe: oamenii s-au născut și se nasc cu ideea de divin – concepție (considerată neștiințifică de materialiștii englezi) ce se înscrie în tradiția teoriilor nativiste ale părinților bisericii.

Există în romanul lui Orwell o întreagă retorică a leit-motivului lumii pe dos. Memoria („își amintise exact pe dos”), ființa, comportamentul, legile Naturii, legea gravitației sunt elemente ale epicului însumate acestei imagologii: „Ca și cum ai fi înnotat contra unui curent care te împingea înapoi oricât te-ai fi străduit de tare și, la un moment dat, te-ai fi hotărât brusc să schimbi direcția și să te lași în voia curentului în loc să i te opui.” Winston pendulează mereu între două lumi: o lume a ființei și alta a unei existențe situate înafara individului, cu toate că respinge o astfel de aserțiune: „Presupune existența undeva, înafara individului, a unei lumi *reale*, în care se petreceau lucruri reale. Dar cum putea exista o asemenea lume? Ce știm noi despre orișice, pe alta cale decât cu ajutorul minții? Totul se petrece, de fapt, în mintea noastră. Ceea ce se petrece în toate mințile are cu adevărat loc.” (p. 240)

Distopia operează cu trecerea peste limită, astfel încât normalul "bine" este pervertit în anormalul "și mai bine". Iar "mai binele" este dușmanul binelui, așa cum putem deduce din romanul lui Aldous Huxley. Statul are mereu un as în mânecă, în viziunea romancierului. Stabilitatea societății se bazează pe largă utilizare a unui drog euforizant, denumit *soma*, ca și nectarul zeilor indieni. (Aldous Huxley, provenit dintr-o familie de naturaliști celebri, avea cunoștințe foarte exacte despre droguri. Mai mult chiar, peste ani, în 1954, el va publica o relatare despre o ședință cu mescalină, sub un titlu împrumutat dintr-o frază a lui William Blake: "Dacă porțile percepției ar fi curățate, orice lucru ar părea omului așa cum este - infinit"). Huxley va reveni asupra subiectului în deja amintitul volum de eseuri, publicat în 1958. El și-a motivat gestul astfel: "Acum după douăzeci și șapte de ani, (...) mă simt mult mai puțin optimist decât eram atunci când scriam *Minunata lume nouă*. Profețiile făcute în 1931 devin realitate mult mai devreme decât credeam eu că se va întâmpla..." Cinci ani mai târziu, scriitorul englez avea să moară la câteva ore după asasinarea președintelui american John Fitzgerald Kennedy...

Antilimbajul este cea de-a doua modalitate de convertire a umanului. Avatarurile antilimbajului diferă de la un roman la altul: este *nouvorbă* la Orwell, *nadsat*, la Burgess. Influențele rusești sunt vizibile în *Portocala mecanică*: „*chelloveck* înseamnă bărbat, *litso* - față, *devotchka* - femeie, *kerovny* – sânge" (la Burgess). Când introduce câte unul din aceste cuvinte, Burgess dă imediat explicația: *pyabnitsa* (drunk, that is), cititorul fiind obligat să rețină sensul, fiindcă e pentru prima și ultima dată când scriitorul îl ajută în vreun fel. La sfârșitul romanului, capul ți-e plin de *sakar*, *moloko*, *droog* sau *nagoy*, dar e evident că fiecare cuvânt contribuie la crearea unei atmosfere pe care Alex o denuște drept "feeling like in a hate and murder mood". Sunt modalități de a transforma ființa într-o simplă mașinărie incapabilă de a lua decizii privind propria conștiință/ condiție.

Dincolo de avatarurile personajelor și ale limbajului utilizat de Huxley, Orwell, Burgess intuiim condiția tragică a omului, izolat, captiv într-un sistem aberant ce amenință să devină realitate. Deoarece copiii sunt concepuți și creșcuți în eprubete, cuvintele "mamă", "tată" și "a naște" sunt considerate ca fiind rușinoase. Antilimbajul se fundamentează pe inversarea modelelor, pe parodiarea paradigmaticului. Anularea limbajului afectivității, a sacrului, a dimensiunii morale a omului... iată problema adevărată a antilimbajului distopiilor. Trecutul trebuia *reinventat*. La acest departament, al reinventării trecutului, lucrăroul cărții lui Orwell, Winston Smith. Cuvintele trebuiau și ele reinventate, cele care evocau trecutul fiind scoase din uz și înlocuite cu altele noi. Este înființat un departament care se ocupa cu acest aspect - NOUVORBĂ. Iată un fragment în care Syme, un angajat din departament, îi descrie eroului munca lui: "Aducem limba la forma ei finală, la forma pe care o s-o aibă când nimeni n-o să mai vorbească nimic altceva. După ce ne terminăm noi treaba, aștia ca tine or să trebuiască s-o învețe de la capăt. Poate crezi că nu facem altceva decât să inventăm cuvinte noi. Nici pe de departe! Noi desființăm cuvintele-cu toptanul, cu sutele în fiecare zi! Tăiem limba până la os. (...) Nu apreciezi Nouvorba la justa ei valoare, Winston. Tu și când scrii în limba asta, tot în Vechivorbă gândești. (...) Nu-țelegi că singurul scop al Nouvorbei este de a limita aria de gândire? Până la sfârșit, o să facem crimăgânditul literalmente imposibil, pentru-că n-or să mai existe cuvinte în care să-l exprimi.(...) Dar procesul va continua mult timp după ce tu și cu mine n-o să mai fim. An de an mai puține cuvinte și aria de gândire din ce în ce mai restrânsă.(...).Revoluția va fi totală atunci când limba ei va fi perfectă." Crimăgânditul era acel gând care nu corespundea principiilor și normelor stabilite de partid.Cetățenii sunt vinovați de modul în care gândesc, dacă acest mod nu este în concordanță cu linia trasată de Partid. Libertatea de exprimare a devenit un concept al Vechiivorbe. Tot trecutul este șters. Valorile pe care s-a construit tot ceea ce există, religia și morala țin de Vechivorbă și trebuie nimicite : "Nu numai ca să vă stoarcem mărturisiri, și nu numai ca să vă pedepsim (v-am adus aici). Să-ți spun de ce te-am adus pe tine aici, de exemplu?! Ca să te vindecăm! Să te facem normal! Fii amabil, te rog, și pricepe odată că nimeni dintre cei pe care îi aducem în locul acesta nu iese din mâinile noastre nevindecate. Nu crimele alea stupide pe care le-ai comis ne interesează. Partidul nu este interesat de actul fățiș; gândirea este singura care ne preocupă. Noi nu ne distrugem dușmanii - îi schimbăm. Înțelegi ce vreau să spun cu asta?"

În cultura europeană, Dostoievski și-a asumat experiența convertirii la socialism. Este o convertire legată de experiența închisorii din Siberia, unde scriitorul rus are „privilegiul” de a cunoaște misterul credinței. În cultura română, Nicolae Steinhardt a trecut prin aceeași experiență. Tema libertății, omniprezentă în romanele dostoievskiene și în *Jurnalul fericirii* își are sorginea în aceste două experiențe, aparent paradoxale. În *Jurnalul Fericirii*, Nicolae Steinhardt (convertit de la agnosticism la creștinism) nota – parcă în prelungirea romanelor lui Dostoievski : „Pentru a ieși dintr-un univers concentraționar – și nu e neapărat nevoie să fie un lagăr, o temniță ori o altă formă de încarcerare, teoria se aplică oricărui tip de produs al totalitarismului – există soluția(mistică)a credinței”. În

romanul lui Orwell, ultimul slogan este ilustrativ pentru sensurile creștine ale libertății umane: DUMNEZEU ESTE PUTEREA. Romanul *1984* este subtil condus după un tipar specific: jurnalul traseului existențial în care Winston consemnează cenușiul existențial, dominat de conștiința că în fiecare clipă, reprezentanții Poliției Gândirii, puteau să pătrundă înăuntrul tău", jurnalul momentului crucial al comunismului, jurnalul de meditație etc. Jurnalul crizelor produse în istorie urmărește prin câteva notații lapidare „stările” istoriei, circumstanțele, preferând să intre mai degrabă, într-un dialog cu societatea civilă, dezvoltată după aceleași coduri existențiale :„De-a lungul întregii istorii, și poate chiar de la sfârșitul Neoliticului, în lume au existat trei categorii de oameni: cei de Sus, cei de Mijloc și cei de Jos. Aceste grupuri au fost subîmpărțite în multe feluri, cu cele mai diverse denumiri, iar numărul de indivizi din fiecare grup, ca și atitudinea unora față de ceilalți au fost diferite de la epocă la epocă; dar structura societății nu s-a modificat, în esență, niciodată. Chiar și atunci când au avut loc răsturnări de proporții sau schimbări aparent iremediabile, schema dinainte s-a reinstaurat ca un giroscop care se întoarce de la sine în poziția de echilibru, oricât de mult ar fi deplasat într-o parte sau în cealaltă” (p.177). Sunt coduri generale, cărora sistemul totalitar, în tendința de a reinventa trecutul, le-a anulat calitatea de coduri culturale, religioase, morale, psihologice conservând doar tiparul sociologizant și/sau cel numeric - golite de substanță. Atitudinea personajelor este surprinsă fie direct, fie indirect, în limitele aceluiași paradox fundamental: minte-gând sau altfel spus - manifestat /trăit, observat/abscons. Minte și gând sunt două modalități de manifestare a ființei, paradoxale, create de societatea distopică, având conotații mult mai profunde și funcții diferite :„, Mentea avea datoria de a dezvolta o pata alba ori de câte ori era asaltată de vreun gând periculos. Procesul acesta ar fi trebuit să fie automat, instinctiv. Crimăstop i se zicea în Nouvorbă.”(p. 245). Mentea, în care o lume aberantă se reflectă este atotcuprinzătoare, obiectivă, aflată într-o legătură subtilă cu legile universale și principiul creator. Secretul acestei obiectivizări rezidă în modul detașat de a privi fenomenalul, în esența lui; este ca și cum mintea ar exista independent de cel încercat de „, vreun gând periculos”.Mentea „priveste” lumea din perspectiva absolutului, a eternului, a divinului („, o pata alba”), a valorilor autentice. Este cunoașterea din perspectiva ființei integrale, libere de orice constrângere, ce s-a descoperit pe sine, în toată plenitudinea creatoare; cu gândul, personajul distopic poate să cunoască numai din perspectiva insului încarcerat într-un „, univers concentraționar”.Spre deosebire de gând, mintea nu are nimic comun cu cenușiul existențial, cu haosul non-valorii pe care societatea distopică o cultivă. Gândul este marcat de efemer, de conjuncturalul partinic: crima supremă este crimăgândit, pe care Orwell o definește astfel: „*Crimăgânditul nu atrage moartea : el este moarte*”.Mentea este emblema ființei eterne, gândul – apanajul „universului concentraționar”totalitar. Dihotomia minte-gând este ilustrativă pentru mecanismul lăuntric al acestui univers: reducerea omului la absurd se realizează prin hipertrofierea uneia dintre funcțiile naturale ale ființei. Fenomenul se propagă la nivel macrosistemic, prin exagerarea în numele grijii față de om, luat în parte, ca individ.

Modalitățile laice de eliberare a ființei din „universul concentraționar”, diferă de la un roman distopic la altul. Bernard Marx reușește să ajungă într-o Rezervație pentru Sălbatici. Aici, printre amerindienii care au refuzat virtuțile civilizației „preferă să trăiască în libertate, îl descoperă pe John, un autodidact, un personaj tragic, care nu aparține nici uneia dintre cele două părți. „În sălbăticie, John l-a descoperit pe Shakespeare, interzis în Statele Unite ale Lumii, pe care-l cunoaște și-l iubește în profunzime, dar mai tare se îndrăgostește de Lenina". Însă, moralitatea ei, mult „deosebită de cea elisabetană” îl determină s-o refuze, așa cum nu poate să accepte nici lumea civilizată, pe care o denuște ironic, folosind replica Mirandei din Furtuna: „minunată lume nouă, care cuprinde atâtea fapte alese!”.

Personajul lui Huxley fuge din calea Leninei și alege calea cea mai grea, a izolării, a luptei împotriva propriilor sentimente. Refuză soma și încearcă să-i convingă și pe alții să renunțe. Nereușind, aruncă pe fereastră rația de drog ce se distribuia angajaților Delta, de la clinica pentru muribunzi- unde tocmai îi murise *mama*. Scăpat cu greu de poliție din ghearele muncitorilor, el rămâne totuși în libertate, la intervenția Controlorului. Dar aberanta societate de consum a Statelor Unite ale Lumii percepe această luptă ca un spectacol, îl întărește pe John s-o ducă la extreme și, ca urmare, Lenina este sacrificată pe altarul consumatorilor de senzații. Cuprins de remușcări, John se sinucide. Prietenii săi sunt exilați în insulele Falkland, unde pot să gândească orice și cât vor; acolo, oricum n-au cui să comunice cele descoperite. Asumându-și moartea, John a ieșit din lume, a transgresat limitele ontologicului. Văzând-o pe Lenina sacrificată, personajul nu mai speră nimic, nu mai are ce pierde, fiindcă nu mai există nimeni care să-i poată plăti, chipurile! prețul trădării intereselor statului autoritar. Această primă modalitate nu este total străină de concepția lui Albert Camus, asupra libertății: dacă vrei să fii liber nu trebuie să-ți fie frică de moarte.

A doua modalitate, tot de natură laică, este aceea de a nu accepta regulile impuse de statul totalitar. Există totuși, în romanul lui Huxley oameni care trăiesc în rezervații pentru sălbatici, într-o totală inadaptare la sistem, asumându-și postura de sălbatic, vagabond. Trăind în rezervații, această categorie rămâne imună la autoritatea Statului, supraviețuind într-o totală inadaptare, fiindcă nu are ce i se lua. Fără nici o precizare de natura religioasă, Huxley oferă prin această categorie una dintre numeroasele soluții cvasi-mistice, pe care o regăsim începând cu fabula religioasă a secolelor XIV-XVI, pretutindeni în literatura europeană, dar și în literatura română (în romanul *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu Caragiale, în *Jurnalul fericirii* al lui Nicolae Steinhardt). Această soluție demonstrează faptul că libertatea în romanul distopic este situată mai presus de categoriile morale de bine și de rău. Contrariul statului totalitar nu este moartea „crimăgânditului”, contrariul totalitarismului este libertatea. Trinomul minte – „acumulare secretă de cunoaștere” - libertate devine din punctul nostru de vedere, tema centrală a romanului lui Orwell : „Acumularea secretă de cunoaștere - răspândirea treptată a unei atitudini- în cele din urmă o rebeliune proletară și răsturnarea Partidului” (p. 230). Prin descoperirea în planul subtil, a sensurilor profunde ale ființei umane, ale existenței -în general-personajul

distopiei are revelația libertății și implicit, a dobândirii demnității pierdute. Romanul este, în mod indirect, un admirabil depozitar al reflecțiilor pe tema cauzelor ce au dus la pierderea libertății individuale: istoria, civilizația, pierderea libertății de gândire a maselor („Maselor li se poate acorda libertatea gândirii pentru că ele nu gândesc”; în acest context ideatic intervine artificul narativ introdus de Orwell, mintea- paradigmă a libertății), aservirea dogmei impuse de Partid: („Toate credințele, obiceiurile, gusturile, emoțiile, toate atitudinile mentale care definesc vremurile noastre au drept scop real să susțină dogma”- p. 185). Sunt serii de cauzalități care se joacă în societatea oceanică, în termenii alternativei fundamentale viață-moarte. Exemplele sunt relevante pentru ceea ce ar trebui să numim dimensiune culturală, politică a libertății. Legile - antidot ale acestei, „lumi fără spirit” (Spengler) ar trebui să fie accesul la cultura, deschiderea spre un principiu creator, existent dincolo de ființa ontologic determinată, accesul la viața Cetății etc. Câștigător nu va fi decât acela căruia nu îi este teamă de moarte, pare să fie concluzia subtilă a cărții. Spiritul profund al romanului lui Orwell nu este străin de *doctrina filosofică europeană*, apărută ca reacție împotriva tehnificării „erei industriale”, în perioada interbelică și reprezentată de Spengler, Herman Keyserling etc. Iată ce scrie Orwell: „O dată cu inventarea televiziunii și cu aceste progrese tehnologice care au făcut posibile recepționarea și transmiterea în același timp, cu ajutorul aceluiși aparat, viața particulară a luat sfârșit. Fiecare cetățean sau/ cel puțin, fiecare cetățean care merită urmărit, poate fi ținut timp de 24 de ore din 24 sub ochii poliției și în sunetele propagandei oficiale, cu orice alt canal de comunicare blocat”. Iată câteva dintre principiile doctrinei: Oswald Spengler opune „lumii fără spirit” fausticul și dionisiacul; Conte Herman Keyserling (*v. Jurnalul de călătorie a unui filozof*) manifestă o măturisită aversiune față de filozofia speculativă. Soluția propusă în 1927 pentru salvarea Occidentului este instaurarea „culturii ecumenice” („umanitatea va redeveni religioasă. Atunci marea artă va renaște” – notează înțeleptul de la Darmstadt). Ortodoxistul rus, Nicolai Berdiaev, restrânge aria spirituală a civilizației la o singură dimensiune, aceea a libertății spirituale. Nu întâmplător, romanul lui Huxley *debutează* cu un citat din scriitorul și filozoful rus: "*Utopiile sunt realizabile. Viața se îndreaptă către utopii. Și poate că începe un veac nou, un veac în care intelectualii și pătura cultivată vor visa la mijloacele de a evita utopiile și de a reveni la o societate neutopică*", mai puțin <<perfectă>>, dar mai liberă.

Bibliografia

Opera:

Campanella 1959: Tommaso Campanella, *Cetatea Soarelui*, traducere și note de Corneliu

Vilt, studiu introductiv de Mircea Ioanid; Editura Științifică, București;

Huxley 2003: Aldous Huxley, *Minunata lume nouă*, Editura Polirom, traducere de Suzana și Andrei Bantaș; prefață și tabel cronologic de Dumitru Ciocoi-Pop, Editura Polirom, Iași;

- Morus 1958: Thomas Morus, *Utopia*, traducere din limba latină de Elefterie și Ștefan Bezdechi, Editura Științifică, București;
- Orwell 1991: George Orwell, *O mie nouă sute optzeci și patru*, traducere de Mihnea Gafita, Editura Univers, București;
- Platon 1998: Platon, Republica I-II, traducere, comentarii, note de Andrei Cornea, Universitas, București;

Bibliografia generală:

- Auerbach 1967: Erich Auerbach, *Mimesis*, Reprezentarea realității în literatura occidentală, 1967, E.P.L., București;
- Berdiaev 2001: Nikolai Berdiaev, *Un nou Ev Mediu*, traducere de Maria Vartic; *Omul și mașina*, traducere de Iosif E. Naghiu, Editura Paideia, București;
- Berdiaev 1994: Nikolai Berdiaev, *Împărăția spiritului și împărăția cezarului*, traducere de Iulie Gyurcsik, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994;
- Certeau 1996: Michael de Certeau, *Fabula mistică, sec.XI-XII*, traducere de Magda Jeanrenaud, Ed. Polirom, Iași, 1996;
- Liiceanu 1975: Gabriel Liiceanu, *Tragicul, o fenomenologie a limitei și a depășirii*, Editura Univers, București;
- Mălăncioiu 2001: Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică*, Editura Polirom, Iași;
- Ornea 1980: Zicu Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980.

OMNIPREZENȚA ȘI RAȚIONALITATEA INTEROGATIVITĂȚII ÎN CÂMPUL INTERPRETATIV

Eva Monica SZEKELY

Abstract

The present paper is to argue for the premise that interpretation in postmodernity is at least a *vector for the problematization* of our contemporary culture: it raises questions (or builds equations) regarding the ending or the beginning of the process of (re)reading, depending on (a) context(s). In M. Foucault's understanding of the term *problematization*, as generator of parallel discourses, the paper is to propose directions for (re)reading, focusing on the idea that *sense / meaning is revealed in questions*. The starting point of the present argumentation is the idea of the complementarity of the syllogistic//demonstrative//dialectical questions (according to Aristotle's *Topics*) meant to highlight the complex relations between questions/(re)readings and the plural meanings of a text.

Keywords: interpretation, problematization, postmodernism, discourse, re-reading, meaning, significance.

1. Raționalitatea interogativității ca necesitate a întemeierii

“Chiar dacă dictonul *Omul este o ființă întrebătoare* poate părea prea emfatic, iar concluzia că, spre deosebire de animal, *omul este o ființă ce se întreabă pe ea însăși* poate părea prea poetică, rămâne incontestabil faptul că în interogare se află un început – probabil cel mai exemplar – al comprehensiunii /.../. Prioritatea hermeneutică a interogării se întemeiază, după Gadamer, pe capacitatea de a *realiza și menține deschiderea de posibilități*. Fără această deschidere a actului interogativ, a cărui negativitate radicală este (re)cunoașterea necunoașterii noastre, experiența conștientizării a ceea ce încă nu știm sau a ceea ce nu ne așteptam să aflăm nu este posibilă. Prioritatea hermeneutică se întinde în zona comunicării interpersonale – în dialogul imediat și în dialogul dintre prezent și trecut -, dar și în zona comprehensiunii acțiunilor umane neraticulate verbal. În conversație, jocul întrebărilor și al răspunsurilor ne permite să știm dacă înțelegerea celuiilalt avansează în același timp cu discursul sau dacă celălalt înțelege altfel sau nu ne înțelege intenția; în plus, conversația permite să punem la încercare o opinie, inclusiv opinia noastră prealabilă, ceea ce îi conferă caracter dialectic. Procedul întrebare / răspuns deschide, printre altele, și accesul la alteritatea unui trecut, atunci când reușim să redescoperim întrebarea la care un text dat, cuprins în orizontul său istoric, oferă răspuns /.../. În sfârșit, raportul întrebare / răspuns poate da înțeles unui comportament uman neverbalizat, dacă acțiunea dată nu este interpretată în mod mecanic, ca reacție la un stimul, ci este recunoscută ca un comportament care face față la ceva și care răspunde unei situații trăite.” Acestea sunt premisele de la care Hans Robert Jauss în studiul *Adam întrebător* își nuanțează argumentațiile cu privire la circumscrierea funcțiilor întrebării raportându-le la teologie, mitologie, filosofie, didactică și hermeneutică / simbolistică.

Citit cu ochiul profesorului pentru care întrebarea este un instrument și o cale de realizare a învățării disciplinei și a dialogului cu celălalt, studiul despre modelul întrebare / răspuns oferă date despre mecanica strânsă a întrebării catihetice, despre șirul deschis și dialectic al

întrebării socratice, dar mai ales despre apertura întrebării hermeneutice. În legătură cu aceasta din urmă – pe care abia începem să o valorizăm și didactic – și cu rolul ei în realizarea comprehensiunii, plecând de la sugestiile de mai sus ale lui Hans Robert Jauss, un cunoscut teoretician al lecturii, precum și de la sensul noțiunii de problematologic ca generator de discursuri paralele al lui Foucault, vom pleda pentru un model de lectură în spirală, fiecărei (re)lecturi corespunzându-i un set de întrebări / răspunsuri corelate dialectic și complementar, în încercarea accederii spre pluralitatea de sensuri pe care o pro-pun *lumile posibile* ale unui discurs didactic // literar.

Poate că destinul tragic al individului în lume este acela de a sta sub semnul întrebării. Nu în sensul cotidian al acestei sintagme, legat mai mult de precaritatea condiției umane și de imposibilitatea unor previziuni ispititoare, ci în cel al obsesiei interogației, nu de puține ori, acaparatoare. A conștientiza întrebarea justă, esențială la un moment dat, dătătoare de sens și semnificații, asemeni celei a lui Parsifal, care regenerează o lume întreagă, dar, mai ales, a conștientiza incapacitatea și imposibilitatea Răspunsului, unic, invariabil, complet... a constituit sursă de căutări neobosite, de eforturi chinuitoare și chiar de tragism existențial. Există cred o singură întrebare și un singur răspuns, dar Răspunsul e prea adevărat ca omul să-l suporte. De aceea a găsit întrebarea pentru a amâna și a face mai suportabilă acceptarea adevărului. Căutarea de răspunsuri e nevoia de ne-adevăr, de orbecăire în incertitudine. De fapt, când află Răspunsul uiți de întrebări, uiți chiar că existi, ieșind din temporalitatea istorică întrucât existența în sine este căutarea unei eliberări de posibilele întrebări // răspunsuri stânjenitoare. Dacă răspunsurile nu vin înaintea întrebărilor, cum se întâmplă de cele mai multe ori, dacă ele nu sunt complementare, sunt mereu insuficiente, incomplete și parțiale și relative...

Prins de vraja întrebării, individul intră într-o stare de dependență interogativă, din care, dacă mai poate scăpa vreodată, rănila se vindecă greu. Este “boala socratică”, la care omenirea face mereu apel încercând să-l salveze pe cel care a intrat de-a dreptul în vraja ei și care îi contamina pe cei din juru-I, cum reiese și din dialogul platonician *Menon*: „*Socrate, aușisem eu chiar înainte de a te întâlni că nu faci altceva decât să te pui pe tine însuși și pe alții în încurcătură. Iar acumă parcă mi-ai făcut o vrajă, niște farmece, parcă m-ai robii pe de-a întregul unui descântec, în așa fel încât mi-e plină mintea de nedumerire. Dacă putem glumi un pic, îmi pari că semeni leit, și la chip, și altfel, cu peștele acela mare și turtit care trăiește în mare și se cheamă torpilă. Căci și el amortește pe oricine se apropie de el și îl atinge, cum simt că faci și tu cu mine acum...*”

Așadar, nu putem ființa fără a pune întrebări, nici cognitiv / în plan conceptual-abstract și categorial, dar nici psihologic / în plan concret-situațional, de ordin emoțional și afectiv. De ce nu ne simțim bine fără a pune întrebări? Fiindcă individul este, ca ființă psihologică, un permanent echilibru între ceea ce este și ceea ce ar putea fi. Or, această echilibrare psihologică a individului se face la marginea întrebării. Starea psihologică normală a individului – sau cea dezirabilă – este aceea a *problematologicului*, a cărui deschidere ține de vraja interogației. Corelând viziunea de mai sus cu aceea a Alexandrei Șerbănescu, autoarea unui studiu monografic despre *Întrebare. Teorie și practică*, vom

observa că și aceasta pleacă de la o definiție integratoare : *Zona conceptuală a interogativității are forme specifice de manifestare*¹ :

- *în plan cognitiv*, întrebarea reflectă o particularitate fundamentală a cunoașterii: confruntarea eului cu noneul, a cunoscutului cu necunoscutul
- *în plan comunicativ* - este pivotul oricărui schimb dialogat, iar dialogul este esența comunicării umane.

Care este temeiul pentru care omul își pune întrebări din moment ce are capacitatea răspunsurilor proprii fiindcă le poate da? Răspunsul nu poate fi decât unul: *necesitatea întemeierii*. Ch. S. Pierce spunea că *știm, în general, când dorim să punem o întrebare și când dorim să pronunțăm o judecată, pentru că există o diferență între sentimentul de îndoială și cel de convingere*².

Interogativitatea polemică a însoțit relația dialogică dintotdeauna, acesta fiind și aspectul asupra căruia cade accentul în timpul din urmă privind fenomenologia întrebării, iar reacțiile pe care le induce țin de ceea ce se numește *problematologie*, definită de Michel Meyer ca *nouă manieră de a filozofa, de a gândi rațiunea (întemeierea) și limbajul*³. Tema centrală a unui demers problematologic este aceea a chestionării care ar avea un corespondent în termenul românesc ”ispitire” preferat de C. Noica. Modelarea conștiinței devine astfel o necesitate și o condiție, întrucât *conștiința este nu numai o luare de cunoștință a existenței omului în lume, deci știință a științei sau dublă știință, așa cum însuși cuvântul con-știință pare să sugereze, ci ea înseamnă libertate, anume libertate deplină pe care se clădește întreg sistemul filosofiei existențiale / ... / prin umanism socratic*⁴.

2. Relațiile întrebare/ întrebări vs. (re)lecturi/ sensuri

Indiferent despre ce tip de discurs va fi vorba - didactic / științific și /sau literar-artistic – medierea procesului de modelare a conștiinței prin filosofare / discurs filosofic centrată pe modelul problematologic vizează *idealul de ordine unică*, chiar dacă *idealurile de ordine* se plasează la niveluri diferite: nivelul realului și nivelul imaginarului. În ambele cazuri însă, *idealul de ordine* este numai propus, sugerat, iar receptorul poate adopta orice atitudine în legătură cu el. Idealul de ordine este intenționalitatea ultimă a demersurilor discursive la care vom face referire – înțelegând prin *discursivitate* ceea ce se înțelege în sensul cel mai larg al conceptului, un sistem coerent de semne adresat unui receptor cu anumite intenționalități - iar *construcția discursivă* a emițătorului - în ipostaza lui de autor, dascăl sau elev - urmărește să pună în lumină acest ideal pentru un posibil receptor. Mai mult chiar, discursul artistic modelează personalitatea și îndeamnă la perfecționare de sine. Este, poate, conținutul care exprimă umanitatea în specificitatea ei creativă, care ajută la depășirea limitativului și a finitudinii, la emanciparea autentică a ființei – cultura artistică, în genere, cea literară în cazul nostru, este educativă prin ea însăși, este deschizătoare de drumuri, umanizează și dă consistență vieții autentic umane. Sperăm ca *modelul problematologic* pe care-l vom susține în abordarea textelor să fie o bună pledoarie pentru educația umanistă, care face din artă o modalitate privilegiată de cunoaștere și cultivare a omului, în virtutea ideii că *omul poate să cunoască, prin urmare el poate fi liber*. Pe acest fundal

psihologic, ideea de bază a deprinderii lecturii este că rolul educatorului – învățător, profesor sau părinte – devine esențial nu în a “preda” o disciplină anume, fie ea literatura sau filosofie, cât mai ales în a crea cât mai multe situații de comunicare având ca pretext *cartea / negocierea de sens* prin dezbateri deschise, libere de prejudecăți sau preconcepții, ca și de tentația transmiterii anumitor “certitudini”, a impunerii “adevărului adevărat”. Ceea ce este de învățat din experimentarea acestui program este *gândirea* însăși, iar nu ceva anumit, nu un conținut precis. *De unde ideea că lectura și reflecția filosofică te învață adevărul? Te învață să gândești – nu adevărul. Îți dă direcția adevărului*, scria C. Noica în *Jurnalul filosofic*, sintetizându-și parcă ideea următoare: „Într-adevăr, întrebarea încarcă lumea cu posibil. Ea suscită în viață mai mult decât poate satisface răspunsul. Într-un sens, întrebarea niciodată nu se acoperă cu, sau nu este acoperită de răspunsuri; căci în afara faptului izbitor că, la întrebările de cunoaștere orice răspuns trezește noi întrebări sau lărgeste întrebarea cea veche / ... / rămâne faptul că prima întrebare ea însăși trezește o bogăție de posibilități, care se păstrează ca o aură în jurul răspunsului.”²⁵

Vocația se naște dintr-o credință adâncă, iar vocația noastră că *este posibilă acea școală de înțelepciune în care nu se știe cine dă și cine primește* s-a nutrit continuu dintr-un model problematologic: devine evident că, prin însăși formularea întrebării, sensurile lumii sporesc, întrucât obiectul filosofării este ceea ce nu se vede, *ideea / scrierile ca o realitate secundară*, rezultată din comentariile la o realitate primă. Așadar, *ideea filosofică este despre celelalte idei (e o idee care înghite celelalte idei); într-un sens, ea are mai mult un caracter funcțional, pe când celelalte au un caracter substanțial*²⁶ avem temeiul, convingerea că ar fi necesară, ba chiar cu puțință - înainte de a învăța o “disciplină” și în același timp cu *a învăța lectura*, sau *cum se citește cu adevărat un text* dincolo de “comentarii”, “prefețe” sau păreri ale unor “critici” mai mult sau mai puțin autorizați - *deprinderea filosofării înțeleasă în didactica receptării ca model problematologic*, filosofare pe care Platon o considera un exercițiu destinat purificării sufletului.

Vom încerca o pledoarie pentru modelul problematologic în didactica receptării care se bazează pe viziunea nouă de *abordarea integrată*, activ-participativă propusă de noile teorii ale receptării (teoria semiotică, teoria reacției cititorului) și de teoriile comunicării, prin care textul devine doar un pretext de dialog despre “lume ca text”, un dialog al cititorului cu sine și cu “celălalt”, fie el autorul, personajul, colegul, anonimul, punând accent pe *capacitatea de identificare de probleme*, pe formularea și exteriorizarea lor, pe *argumentarea răspunsurilor ca alegeri* ș.a. Sesizarea tuturor acestora și antrenarea tinerilor în asemenea exerciții de gândire liber-discursivă plecând de la textele literare / nonliterare și ajungând la situațiile, persoanele sau obiectele nemijlocit cunoscute de ei – iată sarcina și plăcerea pe care le vor avea dascălii care s-au lăsat cucerii de ideea de a filosofa laolaltă cu elevii lor. Grefat pe *modelul comunicativ-funcțional* și principiile de abordare integrată, inter- și transdisciplinară, acest gen de abordare venind să umple un gol în sistemul tradițional românesc de învățământ: *abordarea didactică a obiectivelor trezirii și a cultivării intereselor cognitive și ale formării abilităților de gândire la copii și tineri* prin a deprinde *progresiv* strategii, reguli și subtilități în scopul perfecționării:

- *gândirii logice* / rațiunea
- *gândirii interogative* / punerea întrebărilor
- *gândirii argumentative* / exprimarea și susținerea punctelor de vedere
- *gândirii critice* / dezbateră, evaluarea și corectarea ideilor.

Conceput în sensul unei treptate dezvoltări a disponibilităților și a deprinderilor de gândire verbalizată, al atingerii țelului de a oferi elevilor o *experiență totală de gândire - în - limbaj* (M. Lipman), țelul filosofării / al *modelului problematologic* este de a-i deprinde pe copii și tineri să-și conducă gândirea potrivit normelor și valorilor logice, pe care să le descopere și să le recunoască, să le accepte prin propriul efort intelectual, efort depus – trebuie accentuat - în condițiile aplicării strategiei pedagogice care impune adesea o anumită reeducare a modului de gândire, a stilului de relaționare al educatorului. Ca atare, filosofarea laolaltă cu elevii necesită o reinstruire filosofico-didactică, o inițiere în “dedesubturile” Cărților, traversând diverse niveluri de sens, de la *sensul literal-istoric*, la cel *parabolic, alegoric* și chiar *mistic, anagogic*, accesibil numai inițiaților în lumea gândirii veritabile și se dorește o provocare având ca *miză deprinderea lecturii ca practică semnificativă*. Ideea de la care plecăm este că lectura textului ca model problematologic este orientată spre stârnirea unui noian de întrebări generate de texte și căutarea sensului / a semnificațiilor lor, întrebări cu o puternică încărcătură emoțională dincolo de care intuim de fapt căutarea propriului sens al ființării în lume. În acest noian de întrebări am putea face o oarecare ordine, fiindcă apetența spre ordine pare a fi o caracteristică originală a individului. Delimităm astfel *două categorii de întrebări, ambele foarte importante pentru ființarea cognitivă a omului*⁷ cărora le vom asocia două categorii de răspunsuri în concepția lui Meyer:

1. întrebări la care individul ar putea să-și ofere singur răspunsurile (pentru că are și competența cognitivă și competența discursivă în domeniul propriu al întrebării) / întrebări închise / textuale // *răspunsuri apocritice - suprimă și soluționează problema declanșată prin întrebare*⁸ și
 2. întrebări la care individul - din diverse motive – se află în imposibilitatea de a oferi singur răspunsurile adecvate / întrebări cumulative / deschise spre relația dialogică cu alteritatea bazate pe
- premise demonstrative / demers inductiv-deductiv / *răspunsuri* care nu dau posibilitatea reacției alternative / descripție a unei stări de fapt / întrebări textuale / interpretative / deschise
 - premise dialectice / demers interpretativ / *răspunsuri problematologice care creează un spațiu de relație și de sens* astfel dând posibilitatea *cumulării* prin *soluții constructive* în urma unor *reacții polemice și prin răspunsuri alternative* / reacții discursiv-polemice la care se angajează posibili interlocutori (Poarta lumii / poarta luminii / a înțelegerii)

Această din urmă categorie de întrebări care face loc *relației dialogice polemice* constituie miezul modelului problematologic al receptării textelor prin care discursul literar se apropie de discursul filosofic și cu care intrăm în preaplinul argumentativului. Două aspecte importante în cazul discursului literar / didactic centrat pe modelul problematologic pentru care pledăm, având ca miză sau printre punctele de fugă reflecția

filosofică sau filosofarea ne sunt sugerate pornind de la resursele proiective ale tipologiei discursivității, propusă de Ch. W. Morris, în baza încrucișărilor dintre criteriul *modului de semnificare* și criteriul *modului de utilizare asumate pentru o tipologie a semnelor*⁹. Criteriile puse în joc de tipologia lui Morris au în vedere:

1. relația de determinare dintre *semne* (sau “discurs-semn” în accepțiunea mai largă a termenului *semn*) și *acțiunea receptorului*, pe traiectul concepției behavioriste a lui Mead:

- *a spune ce se spune*
- *a spune ce se face*
- *a face ce se spune*

2. relația dintre *tonalitatea dominantă* – descriptive, apreciative, prescriptive sau formative - *a semnelor* integrate unui discurs și *tonalitatea dominantă a discursului ca întreg*, determinată calitativ, cu accentul pe *actul comunicațional*.

Astfel, de la o intenționalitate predominant descriptivă, discursul literar / didactic cumulează prin arderi calitative o nouă categorie de discursuri deschise spre modelul problematologic: *discursuri predominant apreciative (socratic / platonice – intenționalitatea înțelegerii situației problematice) / prescriptive (Nietzsche – reasezare a valorilor, o schimbare de profunzime a ierarhiilor după modelul grec de receptare unde valoarea este singura determinantă a lui / formative (Kant- imperativul categoric al săvârșirii ei în act)*. Se încearcă astfel recuperarea dimensiunii interogativ-problematică, dar și acțional - valorice a personalității receptorului / elevului prin deplasarea accentului dinspre descriere și demonstrație logică spre problematizare / descoperire / reflecție. Un tip de ilustrație convingătoare a acestei deplasări benefice în procesul didactic mai ales, zicem noi, o constituie *discursul pragmatist*, în cazul căruia teoretizarea conceptelor se face prin prisma criteriului utilității, al instrumentalismului, al eficientizării acțiunii. *Discursul pragmatic* asumat în cadrul discursului literar / didactic își asumă latura descriptivă a discursivității / a semnelor doar ca *tonalitate dominantă*, pusă în beneficiul tonalității dominante care la nivel calitativ, al întregului este de ordinul *acționalului*, a prescriptivului prin centrarea pe valori și atitudini pro-puse prin text ca pretext de comunicare. Să ne amintim “maxima pragmatică” a lui Pierce: *Determinați ce efecte, care ar putea avea o relevanță practică rațional imaginabilă, socotiți că au obiectele conceptului vostru. Atunci, conceptul pe care-l aveți despre acele efecte este întregul concept pe care-l aveți despre obiect*.

Ființăm deci cu trebuința de a ști în noi și ea este mobilul căutărilor noastre de adevăr / sensuri și semnificații în cazul textelor. Deși știm că nu găsim decât ceea ce căutăm și nu căutăm decât ceea ce am găsit deja în noi, semnul distinctiv al nevoii de satisfacere a acestei sete de certitudini este prezența întrebării pentru alteritate. Heidegger sesizează *omniprezența relației dia-logice cu alteritatea* ca spațiu de joc al acestui vid de sens, de adevăr și certitudini pe care individul încearcă să-l umple prin *interpretare sau dezbatere*: a “fura” ceva din experiența celuilalt, pentru a o transforma în experiență proprie ca instrument critic - evaluativ asumat în vederea proiectării și apropiării valorilor. Nevoia individului ca din când în când să pună sub semnul întrebării o parte a lui sau a lumii lui poate urmări trecerea de la îndoială la convingere, prin omniprezența întrebării, pentru că

individul caută mereu ceva care să-i confirme o idee, să-i statornicească un sentiment sau să-i determine o acțiune, ceea ce presupune o interogativitate radicală având ca țel diverse tipuri de întemeiere¹⁰ :

- *cognitivă* – întărirea unor cunoștințe pe care și le-a asumat;
- *rațională* – “fondarea” unor cunoștințe într-un sistem;
- *afectivă* - trăirea pleneră, plăcerea de a ști că ceea ce știe are un temei;
- *acțională* – acțiunea viitoare în temeiul unor cunoștințe asumate

Miza centrală este ideea că modelul interpretativ ar trebui să își asume reperele discursivității și în alte domenii decât cel inițial pe de o parte, iar pe de alta, faptul că discursul filosofic și ar trebui să fie pentru orice dascăl o promisiune dintre cele mai ademenitoare ale reflecției.

Scopul demersului interpretativ constructiv, atât în desfășurarea sa științifică, metafizică, cât și în cea literar-artistică este atingerea unui statu-quo: țelul filosofării este acela de a ne face să recunoaștem o ordine în lume, iar al autorului / textului de a ne face să resimțim o ordine posibilă prin intermediul “viziunii” a cărei existență nu este condiționată de existența argumentelor constrângătoare, ci de cumulum unor soluții / interpretări posibile prin arta combinatorică a unor strategii discursive ca: maieutica socratică, inducția-deducția baconiană și critica / hermeneutica / interpretarea / dezbateră asupra sensului prin a ajunge la *consens* (Jurgen Habermas). Toate acestea au loc pe fundalul noii mișcări pentru dezvoltarea *gândirii critice* inițiată de anticii greci prin școala ioniană¹⁴ și întemeiată pe tradiția libertății, complet diferită de cea biunivocă, aristotelică, o școală bazată pe o nouă relație discipol – maestru, revigorată la nivelul discursului filosofic și promovată în didactica lecturii de școala americană prin pledoaria pentru teoriile receptării bazate pe reacția cititorului discursul dominant pragmatic / performativ, centrat pe reacțiile receptorului, pe cuplul text - cititor - cum se poate observa din rubrica a treia a tabelului – dominată de *omniprezența relației dia-logice cu alteritatea* ca spațiu de joc al acestui vid de sens, de adevăr și certitudini pe care individul încearcă să-l umple prin *interpretare sau dezbateră*. Deși, în mod evident, există o multiplicare a posibilităților de sens pentru discursul literar - ale cărui “ingrediente” am încercat să le exploatăm de altfel în modelul propus - se poate observa, cu ușurință credem, că spațiul de manevră al sensului nu are o libertate infinită, el gravitând în jurul vocii prime a textului cum ar spune U. Eco, astfel încât schimbările de sens nu afectează semnificațiile pe care un discurs le pune în valoare.

3. *Un model. Oboseala stâlpilor, în Cercul mincinoșilor. Povești filozofice din toată lumea, de Jean – Claude Carriere*

În acest sens, vom încerca o pledoarie *in facto* pentru acest model problematologic cu aplicație la un scurt text descriptiv cu fragmente apreciative, al cărui titlu nu s-a precizat la început – la clasa a XII-a, ales aproape aleatoriu dintr-un fascinant volum depozitar al înțelepciunii posibile de la 9 la 99 de ani, patru fiind criteriile determinante alegerii lui:

- a. introducerea de către autorul-culegător în cadrul capitolului *De obicei, întrebările vin înaintea răspunsurilor*,

- b. ușurința transcrierii / lecturii lui integrale *bic et hunc* ;
- c. posibilitatea ca un asemenea fragment să poată fi depistat oricând în dialogurile personajelor preferate din textele literaturii române sau universale introduse ca “alternative” în manualele noastre;
- d. satisfacerea *structurii situației problematice (dualitatea întrebare-răspuns) și a criteriilor problematologicului*¹¹:
 - *strategia discursivă globală* fiind cea dialogic-argumentativă, rezultată din jocurile de limbaj combinând secvențe de strategie discursivă / acte de raționare descriptivă și aforistică (observăm că lipsește cea explicativă / demonstrativă / științifică / nonproblematologică
 - ambiguitatea ca *tonalitate dominantă* născută din dualitatea formă-context / enunțuri elementare simple – context lărgit pe trei trepte (text / personaj // sine // lume).

Un tânăr, întorcându-se de la o partidă de polo, însoțit de antrenor, s-a prăbușit pe o bancă să-și tragă sufletul și a scos un oftat adânc.

- *Ești obosit? l-a întrebat antrenorul.*
- *Da. Sunt obosit.*
- *Sunt oare caii obosiți?*
- *Da. Sunt obosiți.*
- *Dar stâlpii porții sunt obosiți?*

Abia pe la miezul nopții următoare, tânărul a priceput înțelesul întrebării. S-a repezit la antrenor, l-a sculat din somn și i-a spus:

- *Am priceput.*

Antrenorul a adormit la loc, mulțumit.

(Oboseala stâlpilor, în Jean – Claude Carriere, Cercul mincinoșilor. Povești filozofice din toată lumea, București, Editura Humanitas, 2003, p. 308)

Intenționalitatea strategiei discursive pe care o vom sugera prin modelul problematologic pe care-l vom propune pentru receptarea acestui text de graniță este aceea a evidențierii modalității în care un locutor (emițător, autor, orator, dascăl) combină, în construcția sa discursivă, enunțurile în secvențe discursive, formele discursive de raționare unele cu altele, tipurile de argumente, modalitățile de descripție și explicație, procedurile stilistico-persuasive, astfel încât poate fi determinată o *tonalitate dominantă* a tipului de discurs propus în fața receptorului și se pot îndeplini cu profit maximal intențiile pentru care discursul a fost conceput, în cazul discursului didactic e vorba de *formativ / performativ* vizat prin *competențe*: “face ce spune”.

Sperăm să arătăm că distanțele dintre discursul didactic / științific și cel literar / artistic se reduc substanțial prin medierea discursului filosofic / filosofarea în general, sugestiile unei asemenea analize comparative ca și unele dintre consecințele ei avându-și originea în lucrarea *Limbajul filosofiei și filosofia limbajului* a lui Adrian Paul Iliescu (pp. 289-312). Pentru interlocutor / receptorul în ipostaza lui de elev sau dascăl lărgirea contextului și potențarea caracterului problematologic al discursului înseamnă deschiderea spre noi *facilități de înțelegere* prin asumarea unor orizonturi de identificare și relaționare tot mai

diferite, întrucât cu cât un concept apare în contexte mai largi, mai diversificate și mai inedite, cu atât el își dezvăluie mai bine sensurile, înțelesurile, amplitudinea problemei lărgindu-se, adâncindu-se, permanentizându-se prin încercarea de a determina tot mai multe analogii și asociații, contextul constituind deci cadrul de interpretare al problemei.

Această interogativitate radicală presupune o asumare esențială a cuplului conceptual *întrebare-răspuns*, cuplu considerat originar gândirii umane și reținut sub numele de *diferență problematologică*, deși uneori este destul de greu de sesizat distincția dintre întrebare și răspuns, imperativ de altfel pentru că de el depinde reacția interlocutorului în strategia discursivă. Discursivitatea este înțeleasă în sensul ei cel mai larg: sistem coerent de semne adresat unui receptor cu anumite intenționalități, adică formarea unui stil de a gândi și a simți, miza modelului problematologic fiind *gândirea totală în limbaj*, iar *conștiința lingvistică de sine* punctul de fugă al modelului comunicativ-funcțional. În acest sens este necesar a trece dincolo de criteriul formei (propoziții cu semnul interogației – “?”) , ceea ce înseamnă a trece de la asumția contextuală a exteriorității – pentru a putea determina ce se ascunde în spatele ei – la esența interiorității. Este vorba despre distincția formă-strategie discursivă // context (al autorului: biografic, de creație, de receptare, pe de o parte / sens / semnificat obiectiv // al receptorului / elev: biografic, de receptare și creație // sensuri / semnificații subiective) pe care o vom transfera la nivelul discursului didactic / literar la care vom face referire prin trimiteri repetate conceptele de întrebări-premise / strategie discursivă // sensuri (obiective / subiective).

În acest sens, vom prelua modelul lui Aristotel din *Topica* unde distingea între cele două tipuri de demersuri sau raționamente argumentative / premise: o premisă silogistică în genere va fi o afirmație ori o negație a ceva despre ceva /.../; va fi demonstrativă, dacă este adevărată și derivată din principii admise la început; va fi dialectică dacă cel care pune o întrebare cere alegerea între două contradictorii sau dacă se conchide la ceva ce este o aparență și probabil...Iar în *Despre interpretare* stagiritul este și mai aproape de definierea modelului nostru: Este evident că o întrebare de genul << ce este aceasta?>> nu este o întrebare dialectică, pentru că cel care întreabă, trebuie, prin forma întrebării sale, să lase adversarului alegerea de a enunța una sau cealaltă dintre alternative. Se înregistrează astfel “tot”-ul argumentativ prin surprinderea celor două componente fundamentale: susținerea și respingerea unei teze.

Vom observa din tabelul de mai jos că dinamica discursului didactic care își apropiază modelul problematologic de receptare a unui text reunește topind într-o sinteză unică, dialectică atât discursul *științific* / filosofic având un anumit *caracter conceptual-abstract*, cât și discursul *literar-artistic* care are un pronunțat *caracter concret-situațional*. Cuplul categorial întrebare-răspuns care formează o unitate indestructibilă a actului de gândire nu poate fi privit în identitatea componentelor sale, fiind destul de dificil de sesizat diferența dintre întrebare-răspuns uneori. Chiar logica discursului didactic, aspectul formal al actelor de raționare va determina o artă combinatorică a *tipurilor* sau *schemelor de raționament* inductiv-deductiv, transductiv-analogic și dialectic-abductiv. Ca practici discursive posibile, fiecare dintre înfăptuirile de mai sus “creează” receptorului o anumită “lume posibilă” (relații,

situații, stări, atitudini, imagini cognitive ș.a.). Modalitățile în care se concretizează această lume posibilă sunt diferite, pe de o parte fiind vorba de o “lume” raționalizată conceptual intrarea aici fiind un act de intelectie care să deschidă sensurile *conceptelor* și să determine conturarea referinței tematice prin întrebări silogistice și demonstrative, pe de altă parte modalitatea de originare și ființare a lumii artistice este *imaginea / simbolurile*, apropiate prin întrebări dialectice. Astfel, se șterge și diferența în privința *imperativului întemeierii* între cele trei tipuri de discurs determinată de modalitățile concrete în care fiecare dintre discursuri își asociază distincția dintre sens și semnificație, în sensul fregean al celor două concepte din lucrarea *Sens și semnificație*. Sensul este modalitatea prin care o anumită realitate (“denotatul”) este adus la conștiința receptorului, iar semnificația – reală sau ficțională - trimite la realitatea receptorului prin intermediul sensului. Orice intervenție discursivă este, deci, o cooperare de sensuri și semnificații, în general o “cooperare pozitivă” care facilitează îndeplinirea scopului discursiv: căutarea sau construcția discursivă a *Adevărului / Sensului / Sinelui* în cadrul unui sistem de interpretare care în centru întrebarea *ca o funcție cognitivă universală manifestată tipar comportamental care se actualizează în plan lingvistic printr-un act de vorbire /.../ concretizat prin secvențe lingvistice constrânse de principiile sintactico-semantice (1 și 2) și semantico-pragmatice (3) ale modalității interogative*¹³ :

Note

¹ Alexandra Șerbănescu, *Întrebarea. Teorie și practică*, Iași, Polirom, 2002, p. 46

² Charles S. Peirce, *Semnificație și acțiune*, București, Humanitas, 1990, p. 115

³ Michel Meyer, *De la problematologie: philosophie, science et langage*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1986, p. 145

⁴ Nicolae Mărgineanu, *Psihologie și literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 140

⁵ C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, pp. 22-23

⁶ Idem, *Jurnal de idei*, Humanitas, București, 1991, p. 91

⁷ Constantin Sălăvăstru, *Critica raționalității discursive*, Iași, Polirom, 2001, pp. 64-66

⁸ Michel Meyer, op. cit., p. 105

⁹ Ch. W. Morris, *Signs, Language and Behavior*, in *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton – Haga – Paris, 1971, pp. 73 – 397

¹⁰ C. Sălăvăstru, op. cit., pp. 64-65

¹¹ *Ibidem*, pp. 86-96, 109-129

¹³ Al Ștefănescu, op. cit., p. 45

¹⁴ Karl Popper, *Conjecturi și infirmări. Creșterea cunoașterii științifice*, București, Editura TREI, 2002, pp. 197-199

¹⁵ Paul Cornea, *Intellectualitate și raționalitate*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 67.

1. Întrebări silogistice / apreciative / socratice Sensuri extratextuale / de ordin conceptual- abstract / sens obiectiv (DEX)	2. Întrebări demonstrative / Descriptive / inductiv-deductive Sensuri textuale / de ordin conceptual- categorial (analiză literară)	3. Întrebări dialectice / Performative / pragmatice / interpretative Sensuri personalizate / de ordin afectiv- emoțional / sens subiectiv
<ul style="list-style-type: none"> • Ce e <i>oboseala</i>? • Ce sunt <i>căii</i>? • Ce reprezintă ei în <i>lume</i>? • Care sunt relațiile pe care le “vedeți” între lucruri, ființe animale și oameni? • Ce sunt <i>stâlpii</i>? • Ce este <i>poarta</i>? • <i>Priceperea</i> ce ar fi? 	<ul style="list-style-type: none"> • Care este <i>cuvântul-cheie</i> din text? Dar <i>tema</i> textului / <i>motivul central</i>? • Cum înțelegeți expresia <i>cal de bătaie</i>? • Cum ați descrie stâlpii porții? • Despre ce <i>poartă</i> e vorba în text? • <i>Când a priceput</i> tânărul? 	<ul style="list-style-type: none"> • Ce înseamnă <i>oboseala</i> pentru <i>tine</i>? • Ce <i>faci</i> când ești obosit(ă)? • Ce <i>obosește</i> în <i>tânăr</i> / <i>tine</i> / <i>om</i> / <i>lume</i>? • Ce <i>obosește</i> în <i>tânăr</i> / <i>tine</i> / <i>om</i> / <i>lume</i>? <i>materia</i>? <i>Spiritul</i>? <i>Timpul</i>? • Oare de ce a fost ales <i>calul și nu</i> delfinul, de exemplu? • De ce a făcut antrenorul o asociere între <i>om și cal</i>, pe de o parte, <i>între om și stâlpi</i>, pe de altă parte? • Ce e <i>calul nostru de bătaie</i>: trupul sau spiritul? <ul style="list-style-type: none"> • Care sunt <i>stâlpii</i> tânărului / <ul style="list-style-type: none"> • Dar ai tăi / • Și ai omului / • ai lumii? • <i>Oboseala</i> trupului n-ar trebui oare compensată cu o stare de feroare intelectuală / emoțională? • Numai <i>poarta</i> de la “polo” sau și aceea <i>dintre două lumi</i>: cea văzută și cea nevăzută, de dincolo, dintre <i>vorbe și tăcere...</i>, zi și <i>noapte</i>? • Ce rol joacă <i>tăcerea</i> dintre cei doi până la a <i>pricepe</i>?

<ul style="list-style-type: none"> • Ce este <i>noaptea</i> ? • Ce este <i>tăcerea</i>? • Ce este <i>reflecția</i>? / <i>meditația</i>? • Ce este <i>sufletul</i>? • Cum definiți <i>cunoașterea</i>? • Dar <i>înțelepciunea</i>? • Ce <i>relație</i> ar fi între ele și conceptele de mai sus? • Cum ați defini <i>întrebarea</i>? • Care este <i>rostul</i> întrebărilor în viață? 	<ul style="list-style-type: none"> • Cum înțelegeți expresia <i>să-și tragă sufletul</i>? • Care este prima / a doua <i>întrebare</i> a antrenorului –mastru? 	<ul style="list-style-type: none"> • Ce relație vedeți / simțiți între <i>tăcere</i> / <i>meditație</i> / <i>reflecție</i> // <i>oboseală</i> / <i>odihnă</i>? • Întâmplător se spune oare în text <i>miezul nopții</i>? • Ce reprezintă ziua-noaptea, <i>miezul nopții</i> pentru tânăr / pentru tine / pentru om / pentru lume, univers? • Dar între suflet și <i>odihna</i> trupului / a spiritului ?... • Spre ce poate duce acea <i>poartă</i> din întrebarea antrenorului? / <i>Cunoaștere</i> / <i>înțelepciune</i> / <i>adevăr</i>... • Ce a <i>priceput</i> de fapt tânărul? • De ce a <i>meditat</i> tânărul la <i>întrebarea pusă de antrenor</i>? • Este <i>relația</i> dintre tânăr și antrenor aceea dintre discipol și maestru? • Au întrebările rol de <i>provocare</i> / <i>inițiere</i>, de <i>ordonare</i>? • A pus maestrul <i>întrebarea</i> justă? <ul style="list-style-type: none"> • Este el un Parsifal? • Care este subtextul <i>întrebării</i>: la ce ar duce stâlpii obosiți? • Ca forme ale creației supuse oboselii, trecerii, ce diferențe vedeți totuși între regnul <i>mineral</i> / lucruri, cel <i>vegetal</i> / animal / <i>uman</i>? // • Omului îi ajunge în lume <i>a fi</i> / <i>a fi viu</i> / <i>a fi</i>
---	---	---

<ul style="list-style-type: none"> • Ce este un text? • Ce reprezintă titlul său? • Cum se dă un titlu unui text, unui eveniment, unei întâmplări din viața cotidiană? • Ce este o situație-limită? • <i>Prăbușirea</i> este o situație-limită? 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Care poate fi titlul textului Stâlpii? / Poarta? / Oboseala? / Moștenirea? / Un om responsabil? / Învățarea? Mistere? / Oboseala? / Înțelepciunea? / Tăcerea? / Meditația? etc.</i> • De ce titlul textului este <i>Oboseala stâlpilor</i>? 	<p><i>viu și activ / a fi viu, activ și creativ prin spirit?</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Puteți să rememorați o situație similară din viața voastră? <ul style="list-style-type: none"> • Cine v-a pus pe gânduri? Cât timp? • Care e întrebarea care v-a pus pe gânduri / v-a măcinat / frământat măcar o noapte întreagă? <ul style="list-style-type: none"> • V-ați trezit cu sentimentul înțelegerii / iluminării? <ul style="list-style-type: none"> • Pentru ce e nevoie de maștri? • Care este răspunsul vostru la întrebarea antrenorului - maestru? • <i>Oboseala stâlpilor</i> ar duce la prăbușire? • Voi ați simțit vreodată că vă obosesc stâlpii? • Ce ați făcut / ați face în acea situație?
--	---	--

ASPECTE PRIVIND RELAȚIA ADJECTIVULUI CU SUBSTANTIVUL, VERBUL ȘI ADVERBUL¹

Valerica SPORIȘ

Abstract

Observing the relation between the adjective and the noun, as well as the relation between the verb (including the participle) and the adverb, we shall hereby attempt at demonstrating the following aspects, grounded on morphologic, syntactic and semantic considerations:

1. the specific adjectival nature;
2. the nominal nature of the adjective;
3. the verbal (including the participial) nature of the adjective;
4. the adjectival nature of the participle;
5. the adjectival nature of the adverb.

Keywords: relation, adjective, noun, verb, adverb.

Pe baza criteriilor: *morfologic, sintactic, semantic*, precum și a relației *adjectivului* cu *substantivul, verbul, adverbul*², vom încerca să prezentăm aspectele esențiale privind, pe de o parte, natura nominală și natura verbală (inclusiv cea participială) a adjectivului, iar pe de altă parte, natura adjectivală a participiului și a adverbului, pornind, bineînțeles, de la definirea și prezentarea specificului adjectival.

I. Adjectivul este clasa lexico-gramaticală flexibilă (în mare parte), cu funcție de calificare, determinare sau cuantificare și cu existență dependentă de substantiv (subordonarea manifestându-se prin acord), dar cu autonomie semantică și funcțională, cu distribuție unidirecțională și, parțial, bidirecțională, atribuind sau exprimând caracteristica, însușirea, calitatea obiectelor denumite lingvistic prin substantive (*adjectivul calificativ*) sau partea de vorbire care aduce anumite precizări referitoare la aceste obiecte (*adjectivul noncalificativ*).

Natura specific adjectivală este susținută de următoarele considerente semantice și gramaticale:

a. Atribuirea unor însușiri obiectelor, denumite morfologic prin substantive, în procesul de *epiteză*³ (termenul *epiteză* trebuie înțeles aici în accepțiunea de *adăngare*, nu de *paragogă*):

- *adekvată*:

- *proprie / ornantă* (atribuirea unor însușiri firești obiectului): *ochi negri, elev silitor*;

- *externă / individualizatoare* (atribuirea însușirii prin transfer de la o clasă de obiecte la altă clasă de obiecte): *vânt pribeag, lună blândă*;

- *neadekvată*:

- *improprie* (atribuirea unor însușiri obiectului, incompatibile semantic): *pădure albastră, omăt trandafiriu*;

- *internă / pleonastică* (atribuirea aceleiași însușiri obiectului care o exprimă întocmai): *om uman, zăpadă albă*.

Majoritatea lingviștilor apreciază că adjectivele *exprimă* însușiri (calitative, cantitative, generale sau particulare), caracteristici, proprietăți ale obiectelor. În timp, s-a încercat să se revizuiască definiția clasică a acestei clase de cuvinte, afirmându-se că adjectivul *nu exprimă* însușiri, ci *atribuie* însușiri obiectelor. Ideea *atribuirii* este nuanțată de *Noua Gramatică a limbii române* prin definiția dată adjectivului: „clasa cuvintelor flexibile subordonate substantivului, acordându-se cu acesta și limitându-i extensiunea prin atribuirea unei informații specifice”⁴.

b. „Nedeterminarea” (calitatea adjectivului de *predicat vag / nedeterminat*⁵):

- asocierea obligatorie a adjectivului cu un substantiv: *clădire înaltă* (fiind termen adjunct, adjectivul este considerat „satelit”⁶ sau „anexă”⁷ a substantivului);

- dezambiguizarea contextuală a adjectivului prin substantiv: *persoană înaltă / construcție înaltă / școală înaltă / voce înaltă / notă înaltă / frunte înaltă / înaltă tensiune* etc.

c. „Linearitatea” / „gradarea” (calitatea adjectivului de *predicat linear / gradabil*⁸):

- utilizarea adjectivului în construcții comparativ-graduale: *mai (puțin) înalt, cel mai (puțin) înalt, foarte înalt, extraordinar de înalt, tot mai înalt* etc.

Conceptul de *predicat* apare aici (pct. **I. b, c**) în accepția logico-semantică, nu sintactică.

II. Având în vedere relația de subordonare a adjectivului față de substantiv, vom demonstra **natura nominală a adjectivului**, susținută de considerente morfologice (flexionare), sintactice (funcționale) și semantice.

1. Considerente morfologice:

a. Capacitatea adjectivului de a se declina – exprimarea categoriilor gramaticale specifice substantivului (gen, număr, caz) prin mărci formale identice la substantiv și la adjectiv (morfeme dependente: desinențe, alternanțe fonetice): *fată iubită / fete iubite / unei (unor) fete iubite / fată iubită / fete iubite!*

Dacă în situația substantivelor genul și numărul reflectă aspecte ale realității obiective (opозиția naturală de sex sau analogia, distincțiile: *animat / inanimat, un exemplar / mai multe exemplare*), opозиțiile formale de gen, număr și caz la adjectiv apar ca urmare a manifestării relației de dependență a adjectivului față de regentul său. Manifestând această relație, adjectivul se supune, prin acord, regulilor de declinare a cuvântului pe care îl determină, prezentând flexiune sintetică, analitică sau mixtă. Legătura de dependență unilaterală este marcată prin redundanța indicilor gramaticali care realizează acordul, vorbindu-se în această situație despre un „mimetism morfologic”⁹.

b. Remarcarea unor omonimii cazuale în flexiunea substantivului și a adjectivului:

- masculin:

- N-Ac, sing.: *arbore Ø înalt Ø* = G-D, sing.: (al...) (unui) *arbore Ø înalt Ø*;
- N-Ac, pl.: *arbori înalți* = G-D, pl.: (al...) (unor) *arbori înalți*;

- feminin:

- N-Ac, sing.: *fată frumoasă* = V, sing.: *fată frumoasă!*;

- N-Ac, pl.: *fete frumoase* = G-D, sing.: (unei) *fete frumoase* = G-D, pl.: (unor)

fete frumoase = V, pl.: *fete frumoase!*

Identificarea corectă a cazurilor în situația existenței unor omonimii de acest tip se realizează prin stabilirea vecinătăților și a funcțiilor sintactice, uneori și prin intonație sau grafie: *O prietenă dragă m-a ajutat.* (N) / *Aștept o prietenă dragă.* (Ac) / *Prietenă dragă, hai să mergem la plimbare!* (V).

c. Articularea adjectivului, în antepunere, cu morfem al determinării / articol hotărât enclitic, asemenea substantivului articulat, în aceeași poziție: *băiatul simpatic / simpaticul băiat; fata simpatică / simpatica fată.* „Determinarea minimală” este exprimată o singură dată.

d. Capacitatea adjectivului de a-și asocia un clitic pronominal doar formal, deoarece, din punct de vedere gramatical și semantic, acesta aparține substantivului: *frumoasa-i grădină, trista-mi viață.*

e. Capacitatea adjectivului de a-și alătura prepoziția în situația absenței substantivului (în cadrul unor structuri reduse): *O cunosc de mică.; Râde de bucuroasă.; De isteț, este isteț.* Aici, prepoziția are rol relațional, fiind „mijloc al subordonării adjectivului față de verb”¹⁰.

În cadrul grupului nominal (GN), prepoziția aparține întotdeauna substantivului, chiar dacă topica o plasează înaintea adjectivului: *S-a rătăcit pe șerpuita cărare.*

f. Posibilitatea realizării conversiunii:

- adjectiv(iz)area substantivului: „Când ugerul se lasă sub fecioreasca mână / Și prunca vițeluşă tot tremură-mpregiur.” (I. Heliade Rădulescu, *Zburătorul*); „Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele *proroace!*” (Mihai Eminescu, *Scrisoarea IV*).

2. *Considerente sintactice:*

a. Prezența adjectivului alături de substantivul-regent în structura GN (existent ca „un ansamblu informațional coerent”¹¹): *brad înalt, voce înaltă.*

Organizarea internă a GN presupune o anume selecție a componentelor, o compatibilitate semantică, morfologică și sintactică a termenilor. În calitatea sa de adjunct al grupului, adjectivul coroborează la semantica întregului.

b. Posibilitatea adjectivului, asemenea substantivului, de a fi generator de grup sintactic (GAdj), implicând sau nu o diferențiere semantică: *(om) bun / (om) bun la suflet; (om) vrednic (~barnic) / (om) vrednic de laudă (~denn de...).*

În aceste cazuri, GN se constituie într-o structură supraordonată, incluzând un grup adjunct: [*sportiv (sigur de izbândă)*].

c. Ocuparea unor poziții sintactice comune:

- nume predicativ: *Ea este o fată bună. / Ea este bună.*;

- predicativ suplimentar: *O știu fată bună. / O știu bună.*

d. Existența unor structuri sintactice sinonimice:

- *a avea* + substantiv derivat din adjectiv: *Fata are înălțimea de 1,70 m. ~ a fi + adjectiv: Fata este înaltă de 1,70 m.*

3. Considerente semantice:

a. Deși articolul hotărât enclitic intră în structura variabilă a adjectivului, în construcții cu topică inversă (când adjectivul precedă substantivul), acesta rămâne „semn al determinării substantivului (sau a sintagmei nominale în ansamblu)”¹².

În sintagme, de tipul: *frumosul băiat*, *frumoasa fată*, articolul hotărât are „ca suport fonetic adjectivul, dar ca suport semantic, substantivul (...)”¹³, deoarece individualizarea privește obiectul-substantiv, nu însușirea exprimată de determinantul adjectival.

b. Prezența aceluiași sufixe și sensuri diminutive sau augmentative la substantiv și la adjectiv: *băiețel* / *curățel*, *fățuță* / *micuță*, *măturoi* / *greoi*, *măsoaie* / *greoaie*.

c. Procesul de transformare a unui substantiv în adjectiv presupune o restrângere semantică, adjectivul transformând obiectul în însușire: „Ai dat tu oare viață la inima-mi *copilă*?” (Alexandru Macedonski *Noaptea de septembrie*).

Asemănările de ordin morfologic (flexionar) au permis includerea adjectivului, alături de substantiv, în clasa flexiunii nominale (principiul similarității / *genul proxim*). Specificul semantic (cele mai multe dintre adjective redau calități, în timp ce majoritatea substantivelor desemnează obiecte) și comportamentul discursiv (în enunț, adjectivul trebuie raportat la substantivul-obiect) deosebesc adjectivul de substantiv (principiul diferențierii / *diferența specifică*).

III. Dacă în cazul naturii nominale a adjectivului predomină perspectiva morfologică, **natura verbală a adjectivului** (inclusiv cea **participială**) se sprijină mai mult pe considerente sintactice.

1. Considerente sintactice:

a. Posibilitatea adjectivului, asemenea verbului, de a fi generator de grup sintactic (GAdj), asociindu-și adjuncții: *folosește animalelor* / (*lucru*) **folositor** *animalelor*.

Adjectivele de proveniență verbală (în cea mai mare parte, participială) prezintă o capacitate mărită de a primi adjuncții: *depinde de medicamente* / (*individ*) **dependent** *de medicamente*.

b. Remarcarea sinonimiei sintactice:

- impunerea unor restricții de ordin formal complementului: *a învins la Șelimbăr* / (*domnitor*) **învingător** *la Șelimbăr*; *a se asemana cuiva* / (*chîp*) **asemănător** *cuiva*;

- posibilitatea de a primi componente propoziționale prin utilizarea aceluiași tip de conective: *poate să câștige* / (*sportiv*) **capabil să câștige**;

- prezența aceluiași tip de determinanți – verbe la moduri nepersonale: *dorește a studia* / (*elev*) **dornic (de) a studia**; *se satură de citit* / (*student*) **sătul de citit**.

c. Ocurența în construcții reciproce: *se dedică unii altora* / (*prieteni*) **devotați unii altora**.

d. Pasivizarea participiilor: (*casa*) *a fost construită de ...* / (*casa*) **construită de...**

e. Capacitatea de a primi determinanți spațio-temporali: *nu se găsește niciunde* / (*deputat*) **prezent niciunde**; *nu se vindecă nicicând* / (*organ*) **nicicând** *vindecabil*.

f. Acceptarea modalizării: *se mulțumește pe deplin* / (*profesor*) **mulțumit pe deplin**.

g. Capacitatea de a apărea în enunț ca element de „tematizare forte”: *De văzut, am văzut multe.* / **De atent, am fost atent...** .

2. Considerente morfologice:

a. Existența subclasei adjectivelor de proveniență verbală:

- adjective participiale: „Nainte de-a lăsa condeiuul să zacă / *Uscat, ruginit și frânt*” (Tudor Arghezi, *Epitaf*);

- adjective gerunziale: „Mi-am lungit privirea lungă, / foarte ruptă, *sângerândă*, / foarte neagră, pururi blândă, / *ocolindă și plângândă*. / Dreaptă, totuși *tremurândă*...” (Nichita Stănescu, *Măiastră*).

Încadrarea adjectivelor participiale și gerunziale în categoria adjectivelor propriu-zise¹⁴ demonstrează relevanța acestor subclase de cuvinte.

b. Prezența indicilor de negație: **nu este** (prea) *bună* / **nu** (prea) *bună*.

3. Considerente semantice:

a. Faptul că modurile nepersonale sunt lipsite de categoria persoanei permite transformarea facilă a verbelor în alte părți de vorbire. De cele mai multe ori, adjectivul propriu-zis are sens static, în timp ce gerunziul acordat valorifică sensul verbal dinamico-durativ pe care îl are la origine: „*Născânde*le ei raze pieziș se strecurau...” (Alexandru Macedonski, *Noaptea de noiembrie*), iar participiul adjectival păstrează o fărâșă din sensul dinamic, procesual al participiului verbal: „În ochii *stînși* de moarte, pe frunți *îmvinețite* / De sânge *putrezit* / (...) / De brațele *slăbite*, puterea *leşinată* / A junelui *cănit*.” (Mihai Eminescu, *Junii corupți*).

IV. Natura adjectivală a participiului se demonstrează prin considerente de ordin morfologic și sintactic.

1. Considerente morfologice:

a. Variabilitatea și autonomia morfologică a participiului – acordul participiului pasiv cu regentul nominal: *vilă ridicată* / (vila) este *ridicată* (de constructori).

b. Posibilitatea derivării cu prefix de negație, asemenea adjectivului prototipic: (elevă) *neapreciată* / (eleva) este *neapreciată* (de profesor).

c. Exprimarea comparației și a intensității în cazul participiului inerent pasiv cu valoare adjectivală: (este) *foarte îndrăgită* (de părinți).

d. Realizarea transferului lexico-gramatical:

- adverbializarea participiului, realizată prin intermediul naturii adjectivale: „cu gestul unuia care amână / să prindă *strâns* ce-i e la îndemână” (Șerban Foarță, *Sonel*).

2. Considerente sintactice:

a. Ocuparea unor poziții sintactice proprii adjectivului¹⁵:

- atribut adjectival: *Acesta este un perete vopsit*;

- nume predicativ: *Revista este cunoscută*;

- element predicativ suplimentar: *O știu citită*.

V. Deoarece adverbul se aseamănă cu adjectivul (adjectivul prezintă „note”¹⁶ ale noțiunii, adverbul exprimă „note ale notelor”¹⁷), vom semnală **natura adjectivală a adverbului**, susținută de considerente gramaticale și semantice.

1. Considerente gramaticale:

a. Exprimarea comparației și a intensității (categorii gramaticale specifice adjectivului, caracterizându-se atât prin formă, cât și prin conținut): *cuvânt mai frumos / se exprimă mai frumos*.

b. Posibilitatea derivării cu prefix de negație, asemenea adjectivului prototipic: *răspuns încorect / răspunde încorect*.

c. Realizarea conversiunii:

- adverbializarea adjectivului: „– Fată, o duc *prost* de tot.” (Mircea Eliade, *Maitreyi*).

Unele adjective, de tipul: *strașnic, admirabil, extraordinar, uimitor, putred, ucigător, nemărginit, colosal, teribil, grozav, cumplit, amarnic* etc. devin adverbe-morfeme semidependente de redare a *superlativului hiperbolic*: „vorba visează– trupul meu vâlceaua / unde un înger plictisit de cer / își va scuipa *cumplit* de singur steaua.” (Mircea Dinescu, *Mai galben*).

2. Considerente semantice:

a. Omonimie formală și asemănare de conținut (evaluativ) – există cuvinte care pot fi actualizate fie ca adjective (calificative), fie ca adverbe (de mod), deoarece pot exprima caracteristica obiectului, dar și a acțiunii: *ușor, corect, tainic, adânc* etc.

* * *

Faptele lingvistice prezentate au vizat subsistemele structurii gramaticale: *morfologic* și *sintactic*, dar și *dimensiunea semantică*, deoarece, generalizând, *cuvântul* reprezintă o unitate lexical-semantică, morfologică și, în același timp, sintactică, devenind un organism care prinde viață în actul de comunicare orală sau scrisă, lingvistică sau artistică.

Bibliografie selectivă

- * * * *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale* (coordonator Gabriela Pană Dindelegan), I-II, București, Editura Universității, 2002, 2003.
- * * * *Gramatica limbii române, I-II*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- Constantinescu-Dobridor, Gh., *Morfologia limbii române*, București, Editura Vox, 1996.
- Drașoveanu, D. D., *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997.
- Găitănanu, Mihaela, *Adjectivul în limba română*, Pitești, Editura Universității, 2002.
- Găitănanu, Ștefan, *Gramatica actuală a limbii române. Morfologia*, [Pitești], Editura Tempora, 1998.
- Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975.
- Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir, *Limba română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
- Irimia, Dumitru, *Gramatica limbii române*, Iași, Editura Polirom, 1997.

- Neamțu, G. G., *Teoria și practica analizei gramaticale. Distincții și... distincții*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.
- Nica, Dumitru, *Teoria părților de vorbire. Cu aplicații la adverb*, Iași, Editura Junimea, 1988.
- Pană Dindelegan, Gabriela, *Elemente de gramatică. Dificultăți, controverse, noi interpretări*, București, Editura Humanitas Educational, 2003.
- Idem, *Specificul gramatical și logico-semantic al clasei adjectivului. Relația lui cu substantivul, verbul și adverbul*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XLII, nr.1-2, București, 1991, p.3-18.
- Sporiș, Valerica, *Note pe marginea naturii adjectivului din perspectiva relației cu substantivul, verbul și adverbul*, în *European Integration between Tradition and Modernity*, nr.2, Târgu-Mureș, 2008, p.188-192 (CD).

Note

¹ A se vedea articolul intitulat *Note pe marginea naturii adjectivului din perspectiva relației cu substantivul, verbul și adverbul* (Valerica Sporiș), apărut în *European Integration between Tradition and Modernity*, nr.2, Târgu-Mureș, 2008, p.188-192 (CD).

² Câteva observații asupra acestui subiect se regăsesc în articolul Gabrielei Pană Dindelegan, *Specificul gramatical și logico-semantic al clasei adjectivului. Relația lui cu substantivul, verbul și adverbul*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XLII, nr.1-2, București, 1991, p.3-18.

³ Ștefan Găitănanu, *Gramatica actuală a limbii române. Morfologia*, [Pitești], Editura Tempora, 1998, p.78-79; Mihaela Găitănanu, *Adjectivul în limba română*, Pitești, Editura Universității, 2002, p.6-7.

⁴ *Gramatica limbii române, I*, București, Editura Academiei Române, 2005, p.141.

⁵ Gabriela Pană Dindelegan, *art. cit.*, p.13.

⁶ Gh. Constantinescu-Dobridor, *Morfologia limbii române*, București, Editura Vox, 1996, p.81.

⁷ Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975, p.214.

⁸ Gabriela Pană Dindelegan, *art. cit.*, p.13.

⁹ Mihaela Găitănanu, *op. cit.*, p.77.

¹⁰ G. G. Neamțu, *Teoria și practica analizei gramaticale. Distincții și... distincții*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007, p.119.

¹¹ *Gramatica limbii române, I*, București, Editura Academiei Române, 2005, p.33.

¹² Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Iași, Editura Polirom, 1997, p.81.

¹³ Gabriela Pană Dindelegan, *Elemente de gramatică. Dificultăți, controverse, noi interpretări*, București, Editura Humanitas Educational, 2003, p.32.

¹⁴ *GALR, I*, p.141.

¹⁵ A se vedea Gabriela Pană Dindelegan, *op. cit.*, p.118.

¹⁶ D. D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997, p.22.

¹⁷ Dumitru Nica, *Teoria părților de vorbire. Cu aplicații la adverb*, Iași, Editura Junimea, 1988, p.85, 163 (cf. G. Ivănescu).

PRAGUL NECESAR AL IDENTITĂȚII

Dumitru-Mircea BUDA

Abstract

By discussing several aspects concerning the definition of identity in Monica Lovinescu's ambivalent writing, the author unveils a psychological pattern of self-protection and self-induced immunity in her writing. As the paper follows the dialectics between confession and public discourse (diary and radio-bookreview), Monica Lovinescu's figure shows Olympian features, suggesting why she became one of the most authoritative Romanian critics of the 20th century.

Keywords: identity, Communism, media discourse, confession, dissidence, protest

„Ritmul a fost atât de halucinant, notează Monica Lovinescu în toiul unei retrospective a lui decembrie 1989, *încât n-am mai existat decât exterior, și pentru exterior. Ceva ne schimbă viața – sau ce-a mai rămas din ea – și n-avem o clipă pentru a sta, fiecare, singur, față-n față cu ceea ce se petrece – sau ar trebui să se petreacă – în noi.*”¹ Reflecțiile acestea, caligrafiate în italice, închid, sub forma unui fragment de „jurnal direct” de câteva pagini, volumul al cincilea al seriei *Unde scurte*. Tonalitatea lor euforică e disciplinată de o luciditate neconcesivă, contrăgând sintaxa însemnărilor într-o dicțiune anti-subiectivă, în care acutele emoționale sunt atent supravegheate iar efectele lor dejucate cu metodă. Un reportaj auster, enumerativ, aproape sobru, se derulează în aceste pagini depoziționale. O undă de scepticism, care se va amplifica în anii următori, cenzurează afectele și reflexele pasionale, iar spectacolul mediatic, vizual, al Revoluției, e rezumat în propoziții tăiate scurt, ca niște stop-cadre sacadate. Notațiile Monicăi Lovinescu se ascut din loc în loc și împung din reflex, aproape mecanic, inertial, impostorii infiltrați în scenariul evenimentelor: Sergiu Nicolaescu și Ion Dodu Bălan sunt amendați printre primii, dar nu lipsesc nici falșii disidenți din exil. Ei deschid, de fapt, o lungă serie de denunțuri pe care scriitoarea o va actualiza de fiecare dată când, după 90, va detecta ascensiuni ale foștilor susținători ai comunismului. Impresia generală e de cavalcadă de fapte, date și stări, accelerate incontrollabil, dezarmând prin impredictibilul lor funciar, dar și printr-un anumit aspect aleator. Monica Lovinescu descrie, în fond, simptomatologia unui șoc, trăit, poate pentru prima oară, în autenticitatea sa interioară. La un moment dat, ea chiar notează cum, la fel ca în urmă cu 30 de ani, nu mai pot dormi, „*cu atât mai puțin cu cât din spectatori devenisem mai curând actori*”². Termenii în care Monica Lovinescu rezumă șocul sunt însă în mod ostentativ elementari, lipsiți de vocație problematizantă. *Spectatorii* care devin *actorii* unei istorii accelerate, scăpate de sub control, alcătuiesc o formulă voit simplistă și evazivă, prin care scriitoarea evită, de fapt, analiza și consecințele de profunzime provenite din radicala schimbare de statut, de condiție, ai cărei subiecți sunt cei doi intelectuali deveniți simboluri ale conștiinței etice exilate. Adevărata dramă nu se consumă, așa cum intuiește scriitoarea, în exterioritate, în spațiul public al cotidianului mediatic al revoluției, de unde comunismul e substituit cu un proiect pro-democratic în România. Există mai multe Români, dintre care cea a exilatului

are particularitatea că se află în propria interioritate, ca un spațiu privilegiat al identității și al sinelui. Or, acesta e spațiul realei metamorfoze, al conversiunilor și negocierilor, al cataclismului. Teritoriul autentic al șocului. Acela care, încă, a rămas neconfruntat, deși semnele dizlocărilor de anvergură de acolo transpar prin sintaxa excesiv neutră și anti-subiectivă a confesiunii.

În orice cheie am fi dispuși să le citim, rândurile acestea, referindu-se la un moment pe care întreaga conștiință și scriitură a soților Ierunca îl prefigurează și anticipează, îl invocă de o viață de scriitori, nu au cum să nu surprindă prin lapidaritate, prin rezervă. Nici măcar luciditatea aceea invariabilă, faimoasă, a Monicăi Lovinescu, scepticismul ei neînduplecat, rigoarea anticereemonială a firii ei, nu pot justifica, credem, îndeajuns, registrul și ritmul relatării acesteia de jurnal.

Pragul pare să se afle, pagina cu pagină, în anticamera prăbușirii comunismului. E o senzație pe care o conțin, în marea lor majoritate, toate textele cărții, chiar dacă ele nu au în mod direct (sau mai pronunțat decât cele din volumele anterioare de *Unde scurte*) un caracter vădit premonitoriu. Regia cărții însă prevede o intensificare ritmică a tensiunii, prin inserturile de jurnal care urmăresc, în convenția lor confesivă, de notații imediate, diacronia cronicilor literare. Pe măsură ce evenimentele se precipită în România, iar veștile alarmante trec, transcrise cu acribie, în jurnal, voltajul cronicilor dă semne de neregularitate, sintaxa frazelor intră în aritmii suspecte. Aparent, strategia combinatorie a autoarei – împlind fragmente recuperate de jurnal cu textele publice, pronunțate la radio, servește strict ca un adjuvant clarificator ansamblului, creionând, tușă cu tușă, contemporaneitatea evenimentială a cronicilor radiofonice. O contemporaneitate compusă din vești, zvonuri, frânturi de informații, undeva la intersecția alchimică a unor reportaje virtuale, similiverosimile, despre România, dezvoltate într-un timp extrem de scurt și înregistrate cu fervoare. Impresia de agitație incontrollabilă, de date și fapte care încep să se însereze într-un tot mai evident efect de domino e cât se poate de verificabilă în notele Monicăi Lovinescu.

Ceea ce trebuie remarcat, însă, e că raportul dintre cele două scriituri – confesivă și publică, să spunem, configurează în *Pragul* o dialectică fundamentală pentru întreaga operă a Monicăi Lovinescu, pe de o parte, și pentru momentul specific al trăirii și creației, al sinelui și istoriei celei mari, care ne e descris în lux sau în economie de amănunte, în special. E un raport fundamental, un binom esențial, al Memoriei și Trăirii, fiecare cu temporalitățile lor specifice, antrenând în energia sa imprevizibilă mecanismele scrisului. Două moduri ale timpului, dar și două identități ale aceleiași conștiințe, se împletesc aici după o ritualitate care animă chiar nucleul creativității autoarei. Ele merită o analiză mai atentă, iar aceasta poate fi condusă în paginile *Pragului* cu oarecare sorți de credibilitate cu atât mai mult cu cât raportul e, poate, cel mai tensionat din seria *Undelor scurte*.

Întâi de toate, *Pragul* e, prin „dublarea”, ca să folosim termenul Monicăi, cu un „Jurnal direct” a celui „indirect”, un spațiu al concurenței literare. Competitivitatea ambelor formule e dovedită și, desigur, exersată îndelung în scrisul autoarei. Ne pare însă problematică și incitantă, pentru interpretare, aplicarea etichetei de „jurnal indirect”

cronicilor și, respectiv, formula „dublării” celor două scriituri. Fără îndoială că autoarea nu a folosit întâmplător verbul „a dubla”, acesta implicând un orizont de sens cel puțin generos. În primul rând, el indică identitatea, respectiv multiplicarea ei și diferența subtilă rezultată din acest proces. Convenția cărții ar presupune prezența în text a două identități simultane ale autoarei, ambele plasate în domeniul Memoriei. Tot convențional, identitatea originală, primă, a Monicăi din 1988 ar fi cea diaristică, trecută de îndată în universul depozițional al jurnalului și redată nouă, în prezentul lecturii, de inserturile presărate în volum. A doua identitate, dublura, e cea a cronicarului radiofonic, o instanță publică, discursivă, calibrată pentru comunicare și impact asupra publicului. Prima reflectă realitatea pentru sine, o transfigurează în emoție și impresie, în trăire subiectivă, în vreme ce a doua o reflectă înspre ceilalți, o emite ca discurs, ca text, transformând-o în informație publică, în atitudine. Și una, și cealaltă, interpretează în fond aceleași date și reprezintă, chiar dacă în registre cu finalități diferite, aceeași conștiință.

Mai mult, împart aceeași temporalitate, ale cărei limite le transgresează, fiecare, cu mijloacele proprii: cea din jurnal prin virtuțile anamnetice ale confesiunii, prin prospectul stocării și virtualei reactivări în orice clipă a viitorului a acestui timp cotidian, iar cea din cronici prin difuzarea mediatică ce răsfiră comunicarea într-un evantai virtualmente nelimitat în spațiu și beneficiază totodată de atu-ul posterității arhivei radiofonice. Dar asemănările se opresc probabil aici. Cronica radio nu are privilegiile de directete ale confesiunii și se supune unei cenzuri inevitabile. Pentru că mărturisește evenimentul prin medierea unui subiect – care e, de regulă, o carte sau un fenomen literar, selecția căruia e, deja, un element de poetică a comunicării. O marcă a discursului. La radio, se poate vorbi despre cărți, iar interpretarea lor devine mediul de reflecție, spațiul unde trăirea se amplifică și devine publică. E o strategie și o fatalitate, în același timp, a cronicilor Monicăi Lovinescu. Ele își descriu deopotrivă subiectele și contextele, alcătuiesc un raport și depun o confesiune. De regulă planurile cronicilor se suprapun până la identificare, dar sunt destule situații – numeroase în *Pragul* lui 1988 - când unul predomină și îl acoperă pe celălalt.

Din proaspăt-publicatul roman al lui Augustin Buzura, *Drumul cenușii*, cronica Monicăi Lovinescu reține cu generozitate pasaje întregi, citatele fiind lăsate să își dezvăluie ele însele potențialul subversiv, mărturisind în mod evident despre fricile cotidiene ale individului în comunism, despre refugiul în cosmosul literaturii și despre spectrul alienant al imposibilității de a numi adevărurile, evidențele traumatizante. E drept, cronica începe cu o sugestie oarecum echivocă, îndemnând la abolirea distanței critice în interpretarea textului: „*Nu credem*, spune Monica Lovinescu în 5 mai 1989, *că atitudinea cea mai bună față de romanul lui Augustin Buzura Drumul cenușii poate fi comentariul solar al distanței critice. E o carte de noapte albă, tensionată, de problematizare a existenței și a sensului ei, și nu în cele din urmă și de iubire. Dacă nu participi, dacă lectura ei nu-ți provoacă și ție insomnii prielnice întrebărilor ultime, dacă de-a lungul povestirii chinuite, găfâite, nu simți cu te modifci o dată cu personajul-narator, înseamnă că nu ți se adresează, că e mai bine să nu te apropii de un astfel de text ce arde*”³.

Dar ce atitudine s-ar potrivi, atunci, romanului lui Buzura? Una participativă, din cât se poate deduce, implicată și onestă până la capăt, atât de onestă încât ar sta în preajma sacrificiului. Nu orice sacrificiu, ci acela al securității proprii conștiinței, al confortului psihologic dar mai ales etic. Îndemnul e acela de a rezona, în fond, la neliniștile pe care romanul le descrie, cu toate riscurile implicite. Scurta notă de jurnal anterioară cronicii reține veștile despre Dan Deșliu care, după ce intrase în greva foamei, se spunea că e păzit sub amenințarea armii. Un arest la domiciliu tipic pentru protestatarii ultimelor luni de comunism, care o pune pe jar pe diaristă: nici nu mai are vreme să-i reproșeze lui Dorin Tudoran că le-a adus vestea cu oareșce întârziere – pentru că începe în clipa următoare o campanie ad-hoc de proteste publice – „*trebuie*, notează ea febril, *să anunț imediat pe cei care se ocupă cu protestele: Mibnea, Marie-France, Goma, Veronique Soule. Anunț*, mai adaugă cumva pentru sine, *și München-ul*”.

Or, transferul acestei febrilități, al unei agitații simptomatice pentru funcționarea conștiinței Monicăi Lovinescu – în discursul identității ei publice, în textul cronicii, ține de domeniul evidenței. Chiar pasajul pe care l-am citat mai sus o dovedește, fără urmă de dubiu. Cronica e neobișnuit de precaută, atentă să protejeze scriitorul, am spune chiar că acționează în totală opoziție cu ceea ce își propune. Deși sunt valabile și adecvate romanului, comentariile autoarei nu ating zonele care „ard” ale acestuia sau, mai bine zis, le domesticesc mai întâi, cu elegante manevre perifrastice care sfârșesc prin a fi evazive. În compensație, citatele sunt alese elocvent pentru ceea ce cronica nu vrea sub nici un chip să spună și expuse nonșalant în comentariul critic. E un caz, atipic am spune, de text care, redat în cadrul interpretării, e pus să-și reveleze de unul singur conotațiile, întrucât, de fapt, numai ele contează, în vreme ce hermeneutica lui conspicează cu grație și ostentație denotativul. Aparentul textului joacă aici rolul sensului de profunzime, într-o lectură mimată, în vreme ce adevăratul protagonist – subtextul, se citește prin evidența, prin transparența provocată de inversiune a suprafeței. E un caz de inversiune a rolurilor între semnificant și semnificat.

În orice caz, „dubletul” cronică-jurnal, critică-depoziție, nu stă sub zodia consensului. Dimpotrivă, sunt semne ale turbulențelor care se iscă din concurența celor două identități. Cea care se știe cenzurată de ancorarea în diplomatic a celeilalte se răzvrătește subit, chiar dacă previzibil. Aici, pentru că fusese forțată să se exprime într-o semantică reținută, identitatea publică refulează, câteva pagini mai încolo, în spațiul celei intime, astfel că citim, într-o însemnare datată 20 de zile ulterior cronicii: „*Mesaj de la Buzura: e mulțumit, spune chiar încântat de cronica pentru Drumul cenușii. Probabil pentru că era prudentă. Deoarece, altfel, tocmai din pricina precauțiilor recomandate de el însuși, cronica e, în afara citatelor mai explicite, una din cele mai slabe pe care le-am scris vreodată*”⁴.

Citit literal, pasajul depozițional transcrie regretul de a nu fi scris o cronică pe măsura cărții și acuză fatalitatea prudenței, a precauțiilor ce o gâtuiseră în timpul redactării. Regretul ar părea chiar că asumă cumva un presupus eșec și că provine din exigența autocritică a lucidei scriitoare. Citit însă printre rânduri, acesta procedează diametral opus: o disculpă de orice responsabilitate privind cronica, sugerând că Monica

nu avusese de ales, ba chiar că ea procedase, eroic, la autocenzură, pentru a-l proteja pe Buzura. Buzura, în schimb, e taxat nemilos, prin ricoșeu: de fapt, arată cronicara aducându-și cauza vindicativă în spațiul diaristei, întreaga responsabilitate îi aparține lui. Iar cronică e „*una din cele mai slabe*” scrise vreodată de ea pentru că, într-un fel, autorul și-a dorit astfel... Inutil să mai adăugăm că șarja subtilă aruncată asupra lui Buzura leapădă cronică și de orice urmă de responsabilitate morală – dacă aceasta nu e suficient de manifestă, suficient de puternică în text, tot lui i se datorează.

Iată cum mica tresărire de orgoliu a identității publice a scriitoarei și ușorul dezechilibru din cadrul dubletului sfârșesc prin restabilirea echilibrului – cele două identități se protejează reciproc, pledează una în favoarea celeilalte, își împrumută mijloacele, discursurile, astfel încât, în cele din urmă, echivalența să prevaleze. Într-adevăr, „jurnalul direct” și cel „indirect” se dublează reciproc, dar cu amendamentul că acest dublaj nu e o constantă, ci o funcție a memoriei și a conștiinței etice. O funcție alternantă, mereu instabilă, după cum efluviile acestora o poartă pe graficul scriiturii. Dar care, grație deselor puncte de convergență, poate fi aproximată la linearitatea ideală a două paralele inseparabile.

Punctul de fierbere al volumului V din *Unde scurte* nu este, după cum sugeram mai devreme, atins în paginile ce înregistrează trecerea efectivă a „pragului”, manifestația publică din piață, cu ultimul discurs al lui Ceaușescu, apoi fuga dictatorului și debutul transmisiunii live a Revoluției la Televiziunea Română. Dimpotrivă, momentul efectiv al înfrângerii puterii de la București, cu toate complicațiile și elementele de suspans (teroriștii, arestarea lui Ceaușescu, presupusul asalt terorist asupra televiziunii, zvonurile și instigările) sunt reținute ca un tumult indescifrabil, bruiant al rațiunii și lucidității. Incertitudinea, echivocul, sunt domenii ale existenței în care gândirea Monicăi Lovinescu refuză să funcționeze, iar afectivitatea ei nu rezonază cu nimic. Cel mult, acționează reportericește, luând notițe seci, marcând repere care, în viitor, ar putea mărturisi despre ambiguitatea dezarmantă, brutală, a acestor clipe. E o datorie de rutină gazetărească, dacă se poate spune așa, și nimic mai mult.

Întreaga ei identitate se închide, autoprotector, la agresiunea evenimentelor ce explodează, ca și când ar intra într-un fel de stază din care va reveni abia după ce lucrurile încep să prindă contur în noua democrație iar luciditatea critică își poate relua exercițiul. Insistăm asupra acestei autosuspendări instinctive pentru conștiința Monicăi Lovinescu și simbolice, totodată, pentru că pune în evidență resorturile modului în care se raportează la realitate și își așează propria identitate în ipostaza comunicării cu aceasta autoarea.

Momentul Revoluției pare mai degrabă o descărcare, o destindere a unei conștiințe încleștate în urgența neîntreruptă a unui proiect ce se desfășoară de mai bine de o jumătate de secol. Derulată pe graficul a două identități scriitoricești – una intimă, eminentamente subiectivă, depozițională și alta publică, mediatică, creativitatea Monicăi e fundamental critică și militantă, neputând opera în afara unui program combativ pe termen lung, în lipsa unei mari obsesii iradiante. Marea obsesie a fost, timp de cincizeci de ani, căderea comunismului și libertatea girată de aceasta. Or, o dată cu realizarea acestui

obiectiv, cu bifarea lui în decembrie 89, obsesia își dizolvă nucleul iar himera de odinioară, cea pentru care merita să îți sacrifici întreaga ființă, fără rest, prinde substanța realității, se concretizează. Știm prea bine cum anume s-au petrecut lucrurile cu această concretizare a libertății post-comuniste în lumea românească, ceea ce e cu adevărat dificil de stabilit este ce trebuie să se fi petrecut în ființa războinicilor neînduplecați, a vizionarilor încrâncenați ca Monica Lovinescu, atunci când profeția în orizontul de virtualitate al căreia au trăit o viață s-a împlinit.

S-a petrecut ceva deopotrivă previzibil și paradoxal. Previzibil pentru că maniera în care trece ea însăși „pragul” dintre România comunistă și postcomunistă e absolut fidelă identității ei neconcesive cu nimic. În acest caz, neconcesivitatea e față de ea însăși: nu-și îngăduie răătăcirii, iluzii retorice, dimpotrivă, se cenzurează cu rigoare. Se și protejează, cu dexteritate, în acest fel. Pe linia aceleiași consecvențe își va și relua Monica Lovinescu discursul și identitatea din punctul unde Revoluția le-a întrerupt. Paradoxul simultan e că și scriitura Monicăi Lovinescu își reia creativitatea, în condițiile în care resursele „vechi” ale acesteia nu mai există. Cel puțin nu în forma lor originală. Ceaușescu, regimul totalitar, comunismul ca dogmă oficială, cenzura (ca să enumerăm la repezeală marile obsesii, nu neapărat într-o ordine ierarhică a relevanței) au dispărut. Și totuși Monica Lovinescu continuă să scrie identic, aproape nimic din mecanismele scriiturii ei nu se modifică substanțial. Critica ei nu își suspendă operativitatea și valabilitatea o dată ce adversarii au fost învinși iar obiectivele s-au îndeplinit. Funcționarea ei e implacabilă, atâta timp cât în spațiul public românesc persistă aluviunile vechilor culpe morale iar foștii comuniști continuă să controleze instituțiile statului. Desigur că nu lipsesc nici impostura morală și veleitarismul, corupția, ipocriziile de tot felul. Împotriva tuturor acestor defecte, ca și a multor alora asociate lor într-o societate și o cultură intrate într-o interminabilă tranziție postcomunistă, scrisul Monicăi Lovinescu își menține necesitatea iar armele criticii ei își păstrează bătaia și calibrul.

Revenind la constatarea că nu consemnarea Revoluției în sine e climax-ul volumului V din *Unde scurte*, vom constata că acesta e atins în cronicile și însemnările diaristice provocate de veștile tot mai alarmante despre protestele intelectualilor din țară și reacțiile dure ale regimului. Pentru prima oară, spune Monica Lovinescu, intelectualii încep să ia față atitudine împotriva puterii, iar disidența nu mai e un fenomen izolat. Cazurile se înmulțesc văzând cu ochii și se simultaneizează.

O emisiune din 23 iunie 1989 consemnează că „*Ceva s-a schimbat totuși stăruitor în peisajul literar românesc.*” E vorba de scrisoarea Marianeii Marin destinată unei cărți-dialog a lui Dan Petrescu și Liviu Cangeopol publicată în *Agora* lui Dorin Tudoran. Ajunsă în Occident, scrisoarea e difuzată de Vocea Americii, iar Monica Lovinescu citează cu satisfacție pasajul cel mai protestatar, care îndeamnă la „*dicțiunea ideilor*” pe scriitorii români blocați în „*bâlbâita metafizică a resemnării și a fricii*”. Aceasta, după ce enumeră într-o serie de interogații retorice, fără îndoială de real efect dramatic, formele de protest direct ale muncitorilor din Valea Jiului, Brașov, dar și ale intelectualilor sau scriitorilor disidenți sau exilați în Occident. Îndemnul la „*dicțiune*” e aplaudat de Monica Lovinescu care,

entuziasmată, spune imediat că „în ultima vreme, mai mulți scriitori au început să prefere dicțiunea ideilor oricărei metafizici a resemnării. Și, mai important poate, au încetat să mai fie complet izolați de colegii lor de breaslă, așa cum se întâmplase, rând pe rând, cu un Paul Goma sau Dorin Tudoran”. E un diagnostic exact, rezultat dintr-o evaluare onestă și filtrat de o expertiză incontestabilă. Nu e puțin lucru că Monica, cea care nu se sfiise să pună la zid cu fiecare ocazie intelectualii români pentru că nu duceau protestul până la capăt, să amendeze jumătățile de măsură și surogatele protestului autentic, laudă acum, aproape ditirambic, mișcarea din țară.

Și totuși, nu e un diagnostic absolut infailibil, pentru că nimic nu indică certitudinea izbânzii. Chiar dacă nu o spune direct, textul din 23 iunie e conștient de această incertitudine, de posibilitatea eșecului. Dar scriitoarea supralicitează vizionar datele consemnate, așa cum procedează și în alte cazuri, iar cronică ei se încarcă de speranță. Două argumente sunt, de fapt, notabile, în logica argumentației: succesul la editurile din străinătate al volumului lui Mircea Dinescu, *Moartea citește ziarul*, precum și al poeziilor Anei Blandiana, respectiv invitarea scriitorilor români disidenți la Bicentenarul Revoluției Franceze de la Paris (invitație pe care, desigur, nu o vor putea onora).

Esențial ni se pare, pentru profilul general al scriiturii din *Unde scurte*, faptul că Monica Lovinescu identifică și utilizează în acest moment, în text, resurse de curaj, (auto)persuasive. E evidentă și construcția ușor subversivă a textului, care, marcând tensiunea culminantă a lui 1989, e în mod limpede țintit în așa fel încât să ofere exemplaritate. Fără a o spune direct, pentru că regulile „Europei Libere” interzic orice instigare, textul îndeamnă implicit la coaliție în jurul disidenților, la generalizarea și amplificarea protestului. După logica lui „iată că se poate”, Monica Lovinescu vorbește într-un dialect gazetăresc, corect politic, în sensul unei obiectivări minimale, dar frazele ei se străduiesc să își transparentizeze sensul implicit: îndemnul la acțiune.

Ar trebui să ne amintim acum un amendament fundamental: seria *Undelor scurte* recompune o istorie în care imaginea evenimentelor din România e alcătuită din puzzle-ul de informații care ajung, prin intermediari sau prin diverse mesaje (de la scrisori la telefoane) la Monica Lovinescu. O proiecție compozită formează o hartă mentală, dinamică, a ceea ce se petrece în țară, iar reacțiile scriitoarei interpretează aceste date, asemeni citirii indicațiilor unui scanner radar.

Ei bine, lumea aceasta alcătuită din fizionomii când conturate de memorie, când închipuite de imaginație, asemeni și locurilor sau proporțiilor faptelor, atinge în contemporaneitatea volumului V din *Unde scurte* clocotul. E gata să izbucnească într-o serie de transformări fără precedent și, deci, imprevizibile. Cu cât semnele tensiunii din interior se înmulțesc, cu atât sporește suspansul și presiunea pe care scriitura din textele cronicilor și jurnalului „direct” din 1989 se străduie să o combată ori, baremi, să o cosmetizeze. Ni se pare evident și inevitabil că nu reușește și, de asemenea, credem că din acest „eșec” estetica scrisului Monicăi, literaturitatea lui, au numai de câștigat.

Psihic, în paginile *Pragului* se înfruntă temperamentul ei volatil, mereu în stare de alertă, tentat să izbucnească euforic, feminitatea ei impresionabilă, emoțională, cu

raționalitatea neconcesivă, prudentă, mereu suspicioasă și sceptică a unui intelect critic. Critic în mod fatal, înțelegând prin aceasta că unicul cod în care acceptă să-și expună identitatea la mediul exterior e acela al unei critici radicale față de orice aspect ce pare intolerabil etic al exteriorului.

Analiza peisajului românesc în fierbere înregistrează câteva acute interesante, care detensionează discursul și îl canalizează, cumva, pe direcții vechi. Una dintre ele survine pe fondul publicării în România a ultimului atac defăimător al lui Adrian Păunescu. Revista e *Contemporanul* și data apariției e 4 august. E o ocazie ca scriitura Monicăi să se aprindă caracteristic, așa cum face de fiecare dată când vine vorba despre vechii detractori. De fapt, „detractori” ni se pare un termen blând, *political correct* peste măsură, dacă l-am cântări după măsura celor debitate de aceștia. Cât despre Păunescu, el nu își dezmente nici acum resentimentele – de altfel justificabile, având în vedere tratamentul „preferențial” de care se bucura din partea cuplului Lovinescu-Ierunca – iar șarjele lui sunt pe măsura inventivității lexicale prolifice și a retoricii patetic-isterice a „școlii de contra-propagandă” de la „Săptămâna”. Ne interesează prea puțin, acum, ceea ce conținea acest atac – în fond aceleași clișee reciclate după o rețetă ușor recognoscibilă. E mult mai important pentru analiza noastră modul în care înțelege să reacționeze Monica Lovinescu.

Frazele însemnării, datată 14 august 1989, sunt detensionate și ironice iar un umor exersat răzbate printre rânduri. Într-un moment când alții s-ar înspăimânta sau măcar s-ar simți lezați, dacă nu de vitriolul din cuvintele articolului, atunci măcar de tonul de sentință publică, de afurisenie de la tribună în care acesta e scris, atacul pare să aibă un efect tonic asupra Monicăi. A îndura o defăimare înseamnă un prilej de a-ți re-edifica propria identitate. Reactivând un mod al scriiturii care e deopotrivă detașat și beligerant, delimitând distanța față de detractor dar utilizând-o ca pe un atu strategic. Scriitoarea revine, pentru o pagină, la armele care au consacrat-o drept cea mai temută voce a criticii din exil. Confesiunea e rapid populată cu un rezumat al unor instanțe de discurs public, recapitulând, cu satisfacție, luările de poziție proprii și ale lui Virgil Ierunca împotriva lui Păunescu. Amintindu-și-le, diarista se pune la adăpost dar și atacă, simultan, cu repeziciunea unei manevre de scrimă. Ca vârful de spadă, cuvintele ei țintesc invariabil aceleași zone ale ego-ului vulcanicului poet – dar intensitatea efectelor sporește de fiecare dată. Secretul unei asemenea strategii oarecum tautologice (în fond, acuzele asupra lui Păunescu sau Vadim Tudor sunt mereu aceleași și pot fi subsumate câtorva idei) este că ea mizează pe amplificarea graduală a „pagubelor” produse adversarului

Credem că între fragmentul confesiv și scriitura publică a autoarei, ca și între cărțile sale cu o concepție diferită (*Undele scurte* vs. *Jurnalul* propriu-zis sau proza memorialistică din *La apa Vavilonului*) lucrează o evidentă intertextualitate, ea însăși repetitivă, circulară, îngroșând contururile unor evenimente semnificative și explicitând sensul unor gesturi. Iată cum ne apar atât strategia beligerantă a Monicăi cât și metodele ei textuale în însemnarea la care ne referim. În primul rând, diarista pregătește cititorul relatând „înspăimântarea” lui Shafir, care ține să o prevină că articolul e „de o violență excepțională” și că „așa ceva nu i-a mai fost dat să citească”. În plus, pentru că pregătește relatarea efectivă a unui

pasaj din articol și luarea de poziție în convenția jurnalului, scriitoarea amintește planul secret de protecție al departamentului de securitate al Europei Libere din Munchen, care îi trimisese pe N. C. Munteanu și Emil Hurezeanu în concedii și, adaugă ea, îi înarmase cu pistoale cu gaz, fiind informați despre posibile atentate asupra lor. E o informație pe care, notează autoarea, Shafir nu o știa, iar prospectul agresiunilor asupra celor doi e imediat legat de memoria atentatului asupra ei însăși, din 1977 și de atentatul, dejucat în 1983, împotriva lui Virgil Ierunca.

Constatăm că ne aflăm deja în prezența unei replici dure, pentru că asocierea operată de Monica Lovinescu condamnă cum nu se poate mai drastic articolul lui Păunescu. Implicit, însemnarea nu face diferență între o agresiune fizică, plănuită de organisme monstruoase Securități, și una de gazetă, de propagandă ieftină, în fond. Dimpotrivă, aceeași mentalitate resentimentară și vindicativă, aceeași pornire criminală (chiar dacă una în sens fizic, iar alta în sens moral) le provoacă pe amândouă. Mai mult, atacul textual e interpretat ca un posibil semn al unui atentat fizic, ceea ce sporește gravitatea responsabilității morale a autorului lui. E maniera subtilă și eficientă de a răspunde agresiunii cu care Monica Lovinescu ne-a obișnuit.

„Nu numai că i-am răspuns, scrie ea explicativ, *Mibnea și cu mine, la atacul precedent, arătând cum îmi atribuisese mie ce spusese Mibnea despre bătălia de la Călugăreni, nu numai că ilustrasem muzical un comentariu despre cartea lui Veronique Soule Avoir 20 ans a L'Est cu un foarte ceaușist poem al lui, cântat la Festivalul Flacăra (extrem de rișibil, penibil de lozincard), dar în plus Virgil îi negase și titlul de „poet”. Orice suportă românul, numai asta nu.*”⁵ Recapitularea e terapeutică, se pare, un exercițiu de umor și maliție rafinată. De altfel, ar părea că atacul păunescian era previzibil și așteptat, provocat chiar, ceea ce nu e cu nimic mai dezonorant pentru autorul lui, care, în plus, apare ca rudimentar în reacții. Marea problemă e, se înțelege imediat, asocierea judecății etice cu cea estetică. Acea negare a titlului de „poet” de către Virgil Ierunca presupune, probabil corect, diarista, că ar sta la originea articolului. Ea este adevăratul atentat la „onoarea” „intelectualului public” în comunismul românesc. „Valoarea”, cu tot orgoliul pe care-l presupune și întreține, mai corect zis recunoașterea ei, e supremă. De orice ai putea suporta să fi acuzat, câtă vreme valoarea îți e mai presus de discuție. Lovind taman acolo, ieruncii trebuie devin inevitabil inamicii personali numărul 1.

E simptomatic modul în care Monica Lovinescu discută aici, chiar dacă în trecut, implicațiile asocierii eticului cu esteticul. Rezultă, credem, că acest binom se poate dovedi, în scriitura ei, o armă devastatoare. Est-etica nu e concepută ca un instrument comprehensiv, deși este, în bună măsură, și un barometru în acest sens. În primul rând însă, conceptul acționează mai ales depreciativ în dispute. Toleranța, ca să spunem astfel, pentru vina morală e variabilă, funcție de calitatea esteticii. Mai radicale sunt negațiile provenite, în scrisul Monicăi Lovinescu, din coincidența demisiei etice cu impostura estetică. Atunci, binomul est-etic e pur și simplu exterminator, iar înspre o asemenea ipostază a lui își împing, de această dată, rândurile confesive ale scriitoarei, „victima”.

„Așa că se războie și el cum poate. Vrea ca „scufundarea” (a mea și a lui V.) să fie cât mai grabnică: „și să rămâneți gingie pe gingie”. După ce ne-a scos dinții (în ce mă privește, o făcuse mai demult Lăncrănjan), imaginează chinuri mai subtile”. Deconstrucția articolului e veselă și cumva relaxată. În orice caz, îi lipsește orice încrâncenare, ceea ce dovedește imunitatea conștiinței autoarei la atacuri de acest tip. Nu știm în ce măsură atitudinea aceasta detașată, calmă, e studiată, proiectată să impună în cadrul lecturii. O asemenea presupunere nu ar putea fi eliminată pe de-a-tregul. Există și poză, există o oarecare retorică, inevitabilă, a dârzeniei elegante, de neconturbat, pe care o afișează Monica Lovinescu. Mai ales faptul că există o strategie de a-și nota propria reacție în termeni cât mai calmi cu putință, în opoziție cu panica celor din jur, ne-ar putea sugera că nota de jurnal e „manevrată” în sensul creării unui avantaj propriu, al unui ascendent, suplimentar celui moral pe care scriitoarea îl detine implicit și constant.

Ne susține această impresie chiar fraza finală a notei de jurnal, când scriitoarea mărturisește: „Mă mir și eu de ce m-am oprit atât de mult – e vorba de o jumătate din pagină din *Unde scurte – la acest delir spumegând. Probabil fiindcă m-a luat destul timp până am calmat sperietura lui Șafir și a lui Gelu. Păunescu ucide (crede el) verbal și pe cont personal, nu e primejdios, e doar dezgustător*”. Trecem peste atributele deloc onorante cu care se alege poetul la capătul comentariului Monicăi Lovinescu și sesizăm reiterată mecanica autoprotectoare, prin dispensarea de orice posibilă umbră de afect, pe care o utilizează aici diarista. Ea se asigură că se exclude de la orice posibilă suspiciune de a fi suferit pe urma atacului și, în mod caracteristic, își explică „stăruința” asupra episodului prin „ceilalți”. Așadar, de vină pentru că și-a irosit un paragraf de jurnal pe ceva ne semnificativ ar fi Șafir și Gelu Ionescu, niște alarmiști cărora a trebuit să li se facă această concesie indirectă. Fiind obligată să îi liniștească pe ei, scriitoarea și-a călcat pe inimă și a notat în jurnal episodul.

E un alt exemplu revelator despre cum lucrează identitatea Monicăi Lovinescu în propria favoare, nu atât pentru a câștiga vreun capital de imagine ci pentru a se pune la adăpost, pentru a-și construi refugii și soluții alternative. E o identitate care nu-și îngăduie să fie conturbată de la rectitudinea ei neînduplecată, refugiindu-se într-un discurs ce argumente ce și exemplifică autodisciplina.

S-a întâmpnat să ne referim la intertextualitatea fundamentală a scrisului Monicăi Lovinescu, configurat autoreferențial ca o serie de scriituri suprapuse aceluiași eveniment esențial, oferind căi de acces din poziții diferite către acestea și permițând judecarea lor prin mutarea perspectivelor (am adăuga acum și faptul că evenimentul e de regulă comprehensibil pe de-a-tregul dacă se reușește recompunerea tuturor perspectivelor din care e relatat). Ei bine, tot despre intertextualitate vorbește ea însăși, însă într-un comentariu dedicat romanului lui Daniel Vighi *Însemnare despre anii din urmă*. E unul dintre textele critice de greutate ale volumului V din *Unde scurte*. Analiza e aplicată și exactă, remarcând, pe rând, apropierea scriitorului de Musil (semnalată și de alți comentatori, după cum Monica Lovinescu precizează), respectiv intertextualismul, pe care autoarea îl consideră neesențial, relevant „doar în măsura în care, la urma urmei, Cervantes însuși a fost un fel de intertextualist avant la lettre, polemizând cu romanele de cavalerie ale timpului”⁶. Dimpotrivă,

valoarea cărții se află în altă parte, întrucât aceasta „*nu pare a fi un roman cu program, pornit din teoretizările optzeciste*”⁷.

Până în acest punct, cronica romanului lui Vighi a fost un conspect de finețe al pozițiilor exprimate de criticii din țară, față de care Monica e solidară însă cu măsură, mai degrabă reținută și condescendentă. Orice cronică e, pentru ea, pretextul unei reorientări în spațiul discursului public al criticii românești, un fel de actualizare cu sensuri și efecte identitare a propriei autorități. Scriind din exil, ea are acest privilegiu al viziunii de ansamblu, dar și atu-ul de a avea, uneori, ultimul cuvânt. Poate nu un cuvânt care să răstoarne total imaginea unui scriitor, așa cum s-a compus ea în receptarea imediată a criticii românești, dar în orice caz unul esențializant, atent la nuanțe și permițându-și libertatea de a indica implicații subversive. Dincolo de toate, e un cuvânt în care intervine criteriul etic, cel care individualizează de fapt autoritatea Monicăi Lovinescu între celelalte discursuri dominante ale criticii românești.

În cazul de față, Monica Lovinescu preferă o perspectivă comparativă, alăturând lui Daniel Vighi un (tânăr) romancier francez, apropiat ca vârstă: Jean-Philippe Toussaint, format pe filiera noului roman francez din anii 50 și asemănător, în ceea ce privește numește „*descrierea minuțioasă, obiectală*” care „*predomină*” lui Alain Robbe-Grillet. Prin comparație, și Vighi i se pare Monicăi că „*obosește realitatea*”, cu amendamentul că „*el o face pentru a putea trece dincolo, în timp ce Toussaint se complăte, până la capătul fiecăreia dintre cele trei cărți ale sale, în explorarea nesemnificativului, a unui fel de zone marginale ale vieții, asemenea zonelor ce înconjoară marile orașe*”⁸. Diferența e explicabilă, iar autoarea o recunoaște imediat „*E drept că acești doi scriitori aparțin unor spații – nu numai livresc - diferite*”⁹. Dacă „*spațiul*” lui Toussaint putem bănuși cum este, să vedem în schimb în ce mod îi apare spațiul românesc scriitoarei: „*Și al României într-atât de suprasaturate de istorie – și ce istorie! – încât te-ai putea aștepta ca toate personajele din toate romanele să fie prezentate în starea-limită în care se află și locuitorii țării*”¹⁰. Tocmai pentru că înlocuiește reușește prin sugestii ceea ce nu își poate permite prin directețe, pentru că, așa cum scrie Monica Lovinescu, „*învăluie textul cu o culoare de umbră, de „n-a fost să fie”*”, care e „*uneori mai pregnantă decât țipătul declaral*”, literatura lui Vighi e „*de cea mai vădită calitate*”¹¹.

Structura estetică a cronicii, aceea care trebuie să raporteze despre validitatea literară a cărții, e încheiată. De altfel, cu un palmares semnificativ de expresii fericite, de sintagme remarcabile, care încadrează corect romanul într-o direcție a prozei europene (franceze, în acest caz, pentru că e cea mai la îndemână). Remarcându-i originalitatea, filiera, descendențele și înregistrând liniile majore ale receptării lui în țară. Urmează, desigur, proba etică, cea care măsoară relația controversată și incomodă dintre literatură și realitatea socială a României. Daniel Vighi e citat cu un articol din *Caiete Critice* în care amendează interesul literaturii pentru „*temele vieții banal cotidiene*” în detrimentul „*marilor frământări*”. Poziția din articol e corectă, etică, și aplaudată pe măsură de scriitoare. Numai că rostul citatului e, de fapt, o recomandare implicită, aceea de a acorda această poziție teoretică la propria literatură. Romanul, rezultă cumva indirect, face exact pe dos: adică se lasă sedus de prospectul refugiului în cotidian. Indirect, acuza de „*fugă*” din fața

problemelor reale, a dramelor autentice ale lumii românești, e direcționată asupra textualismului generației optzeci, în vreme ce Daniel Vighi „scapă” cu un tratament încurajator: „În ce-l privește pe Daniel Vighi, care n-a aparținut, din câte știm, la modul declarativ curentului textualist, s-ar putea ca Don Quijote să-i fi slujit și ca un sprijin în primii pași spre o astfel de revenire, nu neapărat spre un model sau altul, ci, cum singur o spune, spre „marile probleme”. Deocamdată, ni se pare a fi încă la stadiul marilor tristeți”¹².

Un moment-cheie pe care îl consemnează, în septembrie 1989, inserturile de jurnal din *Pragul* e venirea la Paris a lui Mircea Iorgulescu, pentru a cere azil politic. Monica Lovinescu mai are un prilej de a se sustrage temporar tensiunii acumulate în preajma Revoluției și își notează cum demarează de îndată procedura-standard de primire a noilor exilați – o emisiune la „Radio Europa Liberă” și un interviu care cade în responsabilitatea Veronicăi Soule. Ne interesează, în consemnarea acestui eveniment, același tip de intertextualitate – pentru că jurnalul Monicăi amintește imediat textul de protest al lui Iorgulescu difuzat sub anonim la Europa Liberă, acum fiind momentul de a-i deconspira identitatea (cea ce nu putuse autoarea face la rugămintea deja dispărutului Vlad Georgescu).

Clipa de refugiu în rutina autoprotectoare a primirii noilor-veniți e printre ultimele ipostaze de acest gen pe care Monica Lovinescu le trăiește și le consemnează. De altfel, discuția din *Teze și Antiteze* cu Mircea Iorgulescu e reflectată și de o altă notă de jurnal, iar una din ultimele cronici care reiau instrumentele protestului public față de oprimarea disidenței din țară e cea din 29 septembrie 1989, când un lung text al Monicăi Lovinescu enumeră cu patetism numele celor persecutați pentru proteste. Obiectivele includ acum erodarea imaginii regimului Ceaușescu, sau a ceea ce a mai rămas neatins din ea în ochii Occidentului. Sintaxa scriitoarei e premonitorie și apasă, într-un ritm sacadat, clapele acelorași argumente radicale în favoarea răsturnării regimului. Decredibilizarea lui a atins cote fără precedent, iar intelectualii arestați la domiciliu, ca și protestele lor trimise la organele mass-media din Occident sunt argumente pe care emisiunea mizează. „*Dacă vocile opoziției, crede Monica Lovinescu, ar fi cu totul reduse la tăcere, se știe îndeajuns în Occident pentru ca imaginea regimului să continue mai departe a fi descrisă și înfierată în mass-media de aici, ca numele – și uneori operele – celor care au grăit o dată să fie mereu auzite*”¹³. Pentru analiza noastră, ne pare semnificativă încărcătura persuasivă atent administrată a discursului, strădania de a crea o imagine a unei Români în care cazurile de disidență sunt copleșitor de numeroase iar regimul începe, treptat, să piardă controlul.

E un text cu dublă finalitate și cu dublu orizont de așteptare. Pe de-o parte e difuzat din Occident pentru Occident, iar din această directivă de lucru obiectivele lui sunt operaționalizate în sensul unei recapitulări retorice a ceea ce am putea numi, sperăm nu abuziv, o „imagologie” occidentală a disidenței românești. De cealaltă parte e orizontul publicului românesc, căruia emisiunea trebuie să-i confirme că protestul intelectualilor români are efect, că e decisiv în ochii străinătații. Mai trebuie să îi sugereze și imperativitatea coalizării cu protestatarii, motiv pentru care disidenții sunt numiți punctual, accentuându-se detaliul că regimul încearcă să-i controleze și înfrângă prin

izolare. Aici, discursul public al Monicăi se luptă cu spaima de a lua o inițiativă în colectiv, organizat, a unei societăți în care, paradoxal, sub mascarada retoricii comuniste a proprietății colective și a traiului în comun, conștiințele au fost forțate să refuze comunitatea, să se refugieze în interioritate, să se autoizoleze.

La fel de relevant ni se pare modul în care Monica Lovinescu uzează aici de exemplaritate. Am remarcat mai devreme retorica persuasivă a discursului. Ea provine din rostirea aproape mistică a numelor disidenților, punctându-se cu exaltare reperele protestelor lor și ecourile acestora. Astfel, Mircea Dinescu „se află mai departe într-un fel de stare de arest la domiciliu. Cu trei echipe de schimb pentru a supraveghea puterea verbului său”¹⁴. Scriitoarea se grăbește să adauge, convingător și încurajator: „În tot acest timp, verbul se răspândește mai departe”¹⁵. Momentul de criză e unul când evanescența aparentă a verbului îi reprezintă adevărata putere. Neavând unde să rămână, „verba volant” și își înfăptuiesc misiunea protestatară. Deși poemele lui protestatate sunt traduse numai în Germania și Budapesta, cronicara se grăbește să declame amenințător: „se anunță traduceri și în alte capitale”¹⁶.

O altă figură „emblematică”, așa cum Monica Lovinescu însăși o numește, pentru disidența românească, Doina Cornea, e evocată la fel de patetic și persuasiv: „Cine, de pildă, din Occident, după ce a zărit-o pe Doina Cornea, filmată de Televiziunea Belgiană, mai poate uita imaginea acestei femei, în privirea căreia se putea citi o pasiune neînduplecată pentru adevăr?”¹⁷ Cât despre Andrei Pleșu, „Să ni-l închipuim în exilul lui de la Tescani. Cultura noastră are în el pe filosoful prin excelență al artei, și pe unul din cei mai plini de har scriitori. Cultura noastră, da. Regimul, nu.”¹⁸. Și, puțin mai departe, „”Burniana” Pleșu a fost smulsă din grădina București, pentru a fi aruncată la Tescani, unde să întâlnească umbra unui alt mare exilat, George Enescu. [...] Surghiunul lui Pleșu continuă să fie un scandal”¹⁹

Scandalul e generalizat, de altfel, prin fiecare caz de protest. Dan Petrescu, de la Iași, cu scrisoarea lui deschisă către Occident, universitarii ieșeni Luca Pițu și Al. Călinescu, Gabriel Andreescu sau Ștefan Aug. Doinaș, ajuns, cum spune Monica Lovinescu, să „retrăiască obsedantul deceniu în obsedantul prezent (e a doua oară când i se ia dreptul de semnătură: prima oară în timpul realismului socialist, a doua în era multilateral dezvoltatului umanism ceaușist)”²⁰

Ne-am permite să subliniem că Monica Lovinescu uzează aici de un argument favorit al ei, această echivalare a cenzurii de la sfârșitul deceniului opt cu cea din era proletcultistă. E o modalitate eficientă de a indica inconsecvența cu sine și labilitatea regimului, ajuns de ani buni să își contrazică promisiunile de „dezgheț” și „libertate estetică” lansate în jurul lui 1965 o dată cu succesiunea lui Gheorghiu Dej prin Ceaușescu.

21

Dan Hăulică, Octavian Paler, Mihai Șora sau Alexandru Paleologu completează ritualul de parole magice prin care textul Monicăi Lovinescu denunță falimentul regimului ceaușist. Ei sunt opuși, în aceeași dialectică exemplară și persuasivă, „marii enigme a alunecărilor de conștiință”²² care, adaugă ea, „riscă să nu mai lase dintr-un om și dintr-o operă decât niște ruine”.

Pentru că încercam să aproximăm câteva pagini mai devreme funcționarea binomului est-etic în scriitura Monicăi Lovinescu, putem să conchidem din acest ultim pasaj redat din *Unde scurte V* că scriitoarea îl invocă în fiecare ocazie ca pe un marker infailibil al corectitudinii, în acest caz particular el separând eroii în pozitivi și negativi. Pentru cei buni, mărturia se configurează de la sine iar gesturile lor își asigură perenitatea în memorie (lucru care ne-am dori să fi fost în totalitate confirmat de anii de după Revoluție). Pentru ceilalți, urmează Judecata de Apoi a posterității, când vor trebui să răspundă în fața conștiinței publice pentru actele lor, pentru demisiile morale. E o proiecție idealistă a viitorului, pe care, din păcate, evoluția postcomunistă a lumii și a culturii românești a infirmat-o.

Rămâne aproape un mister cum Monica Lovinescu reușește să ia pulsul, dar și întreaga cardiogramă și tomografia, României ce dă în clocot în ultimele două luni ale lui 1989. O face cu o precizie extatică, am spune, atentă însă, instinctiv, să evite implicarea afectivă directă. Jurnalul spiralat din *Pragul* consemnează telefoane primite (de la Mihnea Berindei, Mihai Dinu Gheorghiu, BBC etc.), numeroase scrisori și misive, dar putem numai să presupunem complicatele circuite prin care informațiile ajungeau la sursele ei. O zvonerie care azi, în lumea Internetului, ar părea incredibilă, își arată eficacitatea colosală de fiecare dată.

Jurnalul și cronicile din *Unde scurte* au, din această pricină, și rolul unei arhive dinamice, al unei baze de date simbolice: aceste două scriituri ordonează și cataloghează, pentru acces ulterior rapid, avalanșa de informații și cronologia lor, ca și sursele – întotdeauna sursele fiind foarte atent reținute.²³

Am început incursiunea în jocul identităților Monicăi Lovinescu din volumul V al *Undelor scurte* cu observarea unui paradox: acela că desfășurarea Revoluției din 1989 e tratată mult sub nivelul afectiv la care ne-am fi așteptat, din partea unui intelectual care a făcut un apostolat impresionant timp de o jumătate de secol tocmai acestui eveniment. Presupunem, totodată, că putem intui în această evidență a reținerii și a evaziunii textuale, a inhibiției instinctive. Această retractilitate ne pare că provine nu doar din luciditatea sceptică a scriitoarei, ci mai degrabă dintr-o nevoie psihică de protecție a propriei identități.

Ne întrebăm acum: care erau reperele identității Monicăi Lovinescu pe care scriitura din *Pragul* se străduia să le conserve, asigurându-le o securitate vremelnică pe măsură ce disidența din România făcea întocmai exact ceea ce ea îi prescrisese că trebuie să facă din urmă cu cel puțin treizeci de ani? Ce elemente definitorii ale acestei identități se retrăgeau în vechile lor reflexe și habititudini, în gesturile exersate o viață întreagă de militanta de-a dreptul fanatică împotriva comunismului și a ceaușismului retrograd, din calea avalanșei de informații ce anunțau iminentul sfârșit al regimului?

Convingerea noastră e că textele din *Pragul* mărturisesc o subconștientă dezarmare, o perplexitate a conștiinței scriitoarei în fața evenimentelor. E o stare de scurtă durată, din care psihicul ei robust și raționalitatea elastică, adaptabilă, își revin repede. Dar cu atât mai mult semnificativă și dramatică. Asistăm în unele pasaje din carte – în special în acelea

care consemnează desfășurarea Revoluției, la un seism identitar: o conștiință e programată să lupte într-un război de uzură, să ducă lupte de gherilă cu un adversar monstruos, studiat cu metodă de clinician și cartografiat în teritoriile subterane ale terorii pe care se consolidează, subminat prin cele mai eficiente instrumente mediatice, destructurat metodic prin discurs public, radiofonic. Aceea e conștiința Monicăi Lovinescu. Ei bine, în 22 decembrie 1989 acea conștiință e martora prăbușirii adversarului. Din interior, într-un mod puțin probabil, care a suprins majoritatea opiniei publice occidentale, comunismul românesc se năruie, o implozie care culmină cu fuga, arestarea și executarea dictatorului.

Vorbim în abordarea noastră despre o conștiință de războinic, călită în lupta mediatică, în ciocnirile discursurilor (al ei, acuzator și demistificant, deconspirator și al regimului – propagandist și falsificator), care a știut administra mici victorii de imagine și a jubilat nu o dată văzând cum armele ei produc panică, agitație, conduc la represalii. Cum tonalitatea oraculară a sentințelor ei poate schimba destine: destui intelectuali români au putut pleca în Occident datorită emisiunilor ei. Scriitura, textul, literatura erau, pentru Monica Lovinescu, substanța, materia primă și mediul, simultan, pentru confruntare. Păreau să nu aibă sens în afara ei.

Or, decembrie 1989 aduce, spuneam, dispariția Adversarului. Chiar dacă nu totală, căci fragmentele lui persistă și își mențin natura diabolică, comunismul pe care Monica Lovinescu îl vede răpus din interior în 1989 nu e un balaur cu mai multe capete, căruia i s-au tăiat numai o parte iar celelalte își continuă nestingherite viața, ținând în continuare pe picioare trupul greu al fiarei. Mai degrabă, comunismul e dezmembrat, într-o asemenea manieră și într-un asemenea grad încât dispare, din percepție, aproape total, inițial. De fapt, bucăți supraviețuitoare, articulații și membre descompuse ale imensei caracatițe se confundă cu substanța pestriță a lumii pe care o lasă în urmă. În care se amestecă de fapt, în moarte, până la a fi indefinibil. De aici începe suspiciunea și alarma conștiinței Monicăi Lovinescu, starea fobică de îndoială și tensiune în care scriitura ei se va retransa după 1989. Bântuită de posibilitatea ca balaurul să renască, să se recompună cumva din substanța acestei lumi românești care îl conține, în fiziologia și genetica ei.

Repere bibliografice:

Monica Lovinescu, *Pragul. Unde scurte V.*, Editura Humanitas, București, 1996

Monica Lovinescu, *Jurnal 1985-1988*, Editura Humanitas, București, 2002

Iulian Boldea, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005

Al. Cistelean, *Diacritice, Aide-Memoire (aspecte ale memorialisticii românești)*, Editura Aula, Brașov, 2007

Virgil Nemoianu, *Postmodernism and Cultural Identities. Conflicts and coexistence*, CUA Press, 2010

Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie(esen despre exil)*, Editura Aula, Brașov, 2003

Note:

1 Monica Lovinescu, Pragul. Unde scurte V, Editura Humanitas, București, 1995, p. 243

2 Idem, ibidem

3 Monica Lovinescu, op. cit., p. 172

4 Monica Lovinescu, op. cit., p. 178

5 Monica Lovinescu, op. cit., p. 200

6 Monica Lovinescu, op. cit., p. 203

7 Idem, p. 204

8 Monica Lovinescu, op. cit., p. 204

9 Idem, ibidem

10 Idem, ibidem

11 Idem, p. 205

12 Monica Lovinescu, op. cit., p. 205

13 Monica Lovinescu, op. cit., p. 216

14 idem., p. 217

15 Idem, ibidem

16 Monica Lovinescu, op cit., p. 217

17 Idem, ibidem

18 Idem, p. 218

19 Idem, ibidem

20 Ideb, ibidem

21 De altfel, Monica Lovinescu și-a menținut, chiar și în timpul „dezghețului” cultural șaizecist, scepticismul și atitudinea critică neconcesivă față de persistența cenzurii și a concesiilor sistematice reclamate literaturii de către acesta (v. Unde scurte vol I-II, La apa Vavilonului)

22 Monica Lovinescu, op. cit., p. 220

23 Am adăuga aici că „arhiva” e un adevărat model identitar pentru soții Ierunca, aceștia subliniind, nu o dată, că existența lor depinde în mod inseparabil de exhaustivitatea documentară și exigența sistematică a arhivelor personale.

ROLURI NARATIVE ÎN *POVESTEA PORCULUI* DE ION CREANGĂ

Maria Laura RUS

Abstract

Our paper is centred upon an important subject in the story grammars, that is the narrative roles. We adopted Claude Bremond's terminology and tried to apply his principles to one of Ion Creangă's fairy tales, namely *Povestea porcului*. We identified some of the main narrative roles, such as the patient and the agent, together with their sub-categories and we underlined the relations between these different narrative roles, their importance in the narrative thread and the consequences that come from the instauration of the couples inside the story.

Keywords: patient, agent, narrative role, narrative couple

Claude Bremond prezintă sistematic în *Logica povestirii* componentele tehnicii povestirii. Tabloul principalelor roluri narrative, cu unele variante ale lor particulare sunt: pacientul, cu: beneficiarul și victima; agentul, cu: agentul voluntar, agentul voluntar în acțiune, rezultatele obținute de agentul voluntar, agentul involuntar; influențatorul, cu: influențatorul tinzând să convingă sau să disuadeze un agent voluntar, tipurile de influențatori; amelioratorul (și protectorul), degradatorul (și frustratorul), cu: amelioratorul și rolurile asociate, degradatorul și rolurile asociate; dobânditorul de merit și retributorul, cu: beneficiarul unui merit, victima unei vinovății, beneficiarul răsplății, victima pedepsei, retributorul. Am redat toate aceste roluri, întrucât vom încerca să punctăm aspectele definitorii ale rolurilor narrative tocmai pe baza acestora într-una din poveștile lui Ion Creangă *Povestea porcului*. Bremond merge chiar dincolo de simplul rol narativ într-o povestire, întrucât el afirmă că „ar fi de neconceput să existe două logici ale rolurilor, una determinând universul referențial al aventurilor «în sine», cealaltă universul semnat de aceste aventuri, devenite de nepovestit. În consecință, ceea ce spunem despre organizarea rolurilor în povestire este valabil pentru organizarea rolurilor în viața reală și viceversa”¹.

Dincolo de importanța funcțiilor pentru mesajul narativ, trebuie avută în vedere gruparea acestora în secvențe în cadrul unui proces care implică virtualitatea, actualizarea și finalizarea. Acestea, la rândul lor pot fi marcate pozitiv sau negativ, implicând sau neimplicând, ca atare, o anumită acțiune. Cu alte cuvinte, se deschid alternative: „virtualitatea poate să evolueze în actualizare sau să rămână virtualitate; actualizarea poate ajunge sau nu la finalizare”². Este, în fond, un joc de opțiuni, după cum mărturisește Bremond.

Bremond vorbește despre două tipuri de roluri: pacienții și agenții. Întrucât majoritatea actanților unei povestiri au alternativ un rol de pacient și un rol de agent, vom urmări succesiv aceste roluri. Pacientul este un agent virtual în situația în care este supus unor influențe care pot motiva actualizarea, sub forma unei reacții față de situația în care se află, iar agentul este, la rândul lui, un pacient virtual dacă procesul pe care îl declanșează modifică situația în care se află, conferind o stare nouă propriei persoane.

Să vedem cum stau exact lucrurile în Povestea porcului. Cei doi bătrâni, în calitate de pacienți, sunt prezentați la începutul povestirii ca fiind afectați de o stare relativ stabilă: „nu avea copii”, motiv pentru care erau „posomorâți ca vremea cea rea”. Starea aceasta inițială în care se află ei este susceptibilă de a suferi o evoluție care o transformă. Virtualitatea poate să fie actualizată sau nu, de unde finalizarea sau non-finalizarea modificării. În cazul nostru, prin aducerea acasă a obiectului dorinței – un purcel „ogârjit” și „răpciugos” – procesul modificator, considerat ca o virtualitate, se actualizează și odată actualizat, se va finaliza. Se aplică, astfel, schema următoare:

Pacient afectat de o stare A



Pacient virtual al unui proces actualizat tinzând să modifice această stare



Pacient afectat de o stare non A, rezultând din modificare finalizată a stării inițiale

Precizarea care se impune este că moșneagul va fi și agentul care determină finalizarea procesului actualizat.

Având în vedere cuplul agent-pacient din această stare inițială, respectiv Făt-Frumos-cei doi bătrâni, se impun mai multe precizări. Făt-Frumos are calitatea de agent voluntar, întrucât el este cel care intervine în modificarea esențială a stării de lucruri și cel care trece la acțiune pentru a o finaliza; vorbim desigur despre construirea podului de aur și căsătoria cu fata împăratului:

Însărcinare susceptibilă de a fi asumată

(„du-te la împăratul de-i spune că eu îi fac podul”; „el poate să vă facă podul)



Abținere



Îndeplinire a însărcinării = actualizare

(„suflând o dată din nări, s-au făcut ca două suluri de foc”)



Însărcinare neîndeplinită = eșec



Însărcinare îndeplinită =

succes

(„podul era acum gata”)

Agentul voluntar (Făt-Frumos) este înzestrat cu o informație (posedă calități deosebite) care îl face să creadă că poate trece la acțiune și o poate duce la finalizare. Astfel, el devine motivat să întreprindă însărcinarea. Rezultatul acestei finalizări este căsătoria cu fata împăratului. În alți termeni, Făt-Frumos ne apare drept un modificator care va determina o ameliorare a stării sale (opusă celei de degradare).

Prin aceasta, putem vorbi de un al doilea cuplu: fata împăratului-Făt-Frumos. În acest caz, agentul devine fata împăratului. Este tot un agent voluntar virtual, care nu

numai că va concepe însărcinarea, ci se va simți motivată să vrea acest lucru (ca în cazul precedent, Făt-Frumos). Îndeplinirea acestei însărcinări (a arunca pielea de porc a soțului său în foc) i se pare capabilă de a-i procura, ca pacient afectându-se ea însăși prin acțiunea ei, o ameliorare a propriului destin (va trăi fericită cu soțul ei). Este ceea ce Bremond numește „agent virtual al unei însărcinări; motivat de dorință și calcul favorabil să întreprindă această însărcinare; întreprinzând executarea acestei însărcinări”. Fata de împărat nu mai are prezentă în minte interdicția tatălui său, a împăratului:

- Draga tatei! Să nu cumva să te împingă păcatul să-i faci vreun neajuns, ca să nu pățești vreo nenorocire.

Încălcarea interdicției are, fără îndoială, consecințele ei. Practic, de la intenția de a-și ameliora soarta, ea va ajunge la polul opus, în sensul în care rezultatul însărcinării va determina o stare de degradare:

Când voiu pune eu mâna mea cea dreaptă pe mijlocul tău, atunci să plesnească cercul acesta, și numai atunci să se nască pruncul din tine, pentru că ai ascultat de sfaturile altora, de ai nenorocit și căzăturile ieste de bătrâni, m-ai nenorocit și pe mine și pe tine deodată!

Implicația este mai mare decât se credea, întrucât degradarea afectează nu numai actantul care săvârșește acțiunea, ci toți actanții prezenți în povestire, într-un fel sau altul: palatul în care locuiau bătrânii se transformă în bordeiul sărăcăcios de la început, împăratul este, cu siguranță, furios pe fiica sa pentru încălcarea interdicției, iar împărăteasa, dezamăgită pentru eșecul întreprinderii pe care o sugerase.

Să privim acum și cuplul actanțial împărăteasă-fiică, unul important în povestire, căci de la acesta se vor declanșa degradările. Aspectul care ne interesează este aici prezența influențatorului în persoana primului actant din cuplu. Împărăteasa, ca influențator, o convinge pe fiica sa (agentul virtual) să treacă voluntar la actualizarea sarcinii (să arunce în foc pielea de porc). Ea se va strădui să o motiveze prin prezentarea mobilurilor favorabile acestei sarcini și să le anihileze pe cele defavorabile:

Influențator (împărăteasa)

↓

- Suscită la agentul virtual speranța unor satisfacții viitoare datorate îndeplinirii sarcinii (o viață mai bună în lipsa pieii de porc)

- Suscită la agentul virtual teama de insatisfacții viitoare datorate abținerii de la sarcină („ce fel de viață ai să mai duci tu dacă nu poți ieși în lume cu bărbatul tău?”)

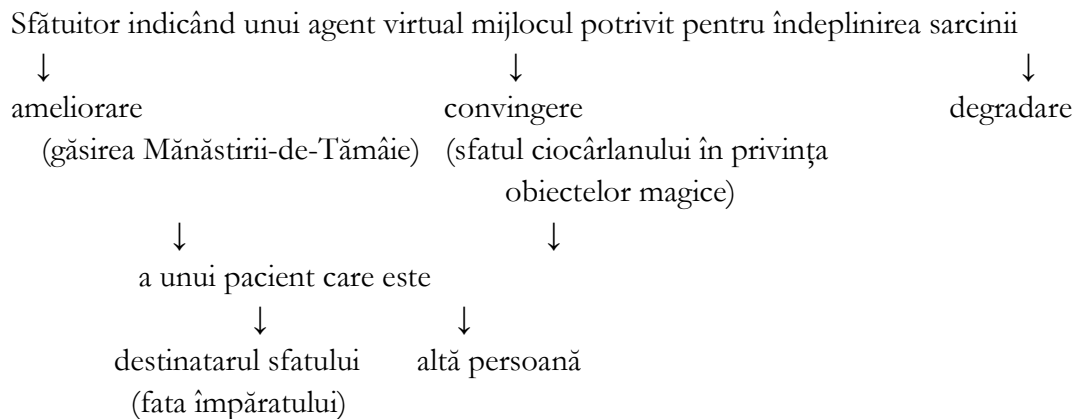
↓

Anihilează la agentul virtual teama de insatisfacții viitoare

(„să fie foc zdravăn în sobă”; „Când a adormi bărbatu-tău ...”)

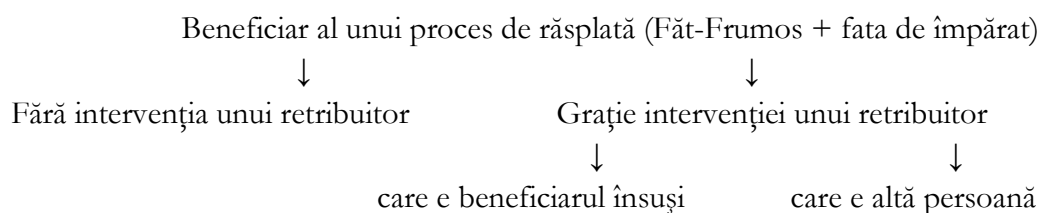
Împărăteasa acționează, astfel, ca un informator voluntar.

Revenind la fata de împărat, odată cu plecarea ei către Mănăstirea-de-Tămâie, putem vorbi de alte relații în care va intra. În felul acesta apar cele trei sfinte: Miercuri, Vineri și Duminică, ce își vor asuma rolul de sfătuitoare, alături de ciocârlanul cel șchiop. Vom avea rețeaua următoarelor dezvoltări:



În același context, celor patru actanți menționați li se va atribui rolul de amelioratori, așa cum vrăjitoarei din ultima secvență i se va atribui rolul de frustrator. Frustrator, nu degradator, întrucât e o formă mai vicleană a degradării, căci „Talpa-iadului” (cum mai e numit acest actant malefic) vrea să o mențină pe fata împăratului, susceptibilă să beneficieze de o ameliorare a destinului său (i.e. să fie iertată de Făt-Frumos și să poată naște copilul), în starea deficitară în care se găsește (însărcinată de patru ani). Bremond vorbește aici de cuplul frustrator-victimă de frustrare. Însă actualizarea nu va fi finalizată, datorită apariției protectorului.

Într-adevăr, ultima situație prezentă în povestire vizează relația dintre fata de împărat (agent virtual) și slujitorul credincios al lui Făt-Frumos (protector). Acesta din urmă va împiedica acțiunea vrăjitoarei, făcând posibilă întâlnirea dintre Făt-Frumos și soția sa. În felul acesta vom ajunge la dobândirea unui merit de către pacient, care îl va califica pentru primirea unei răsplăți. Două sunt situațiile de acest tip: respectiv, fata de împărat va putea naște copilul, iar Făt-Frumos va scăpa de vraja aruncată asupra lui. La rândul ei, vrăjitoarea va avea parte de opusul sortii celor doi: vinovăția descoperită va duce la pedeapsă. În felul acesta sunt concretizate schemele următoare:



Note

¹ Claude Bremond, *Logica povestirii*, Editura Univers, București, 1981, p. 401.

² Idem, p. 166.

³ Idem, p. 375.

⁴ Idem, p. 396.

PIERRE LOTI AU MAROC. IMPRESSIONS DE VOYAGE.

Samira ETOUIL

Abstract

This paper is a study of the impression, its functions and interpretations in Pierre Loti's *Au Maroc*. The impression is considered as an occurrence in some figures of speech as comparison, metaphor or allegory. The objective is to demonstrate how it overpowers the relation with others and influences the description. In this sense, it is related to the traveler's perspective while representing otherness. Its main function is to ensure the presence of the occidental collective imaginary in representations of otherness and referential reality. Thereby, the traveler's relationship with the visited world is translated by discursive attitudes and dynamics of representation. It is by exploring this perspective that we can reach the fundamentals of Loti's discursive attitudes. These fundamentals are of epistemological and psychological nature. Far from being neutral, knowledge is in this context an intimate relationship with the traveler's emotional fluctuations.

Keywords: impression, Other, Loti, Morocco, traveler, figure of speech, collective imaginary, reality.

Introduction

Pierre Loti voyage au Maroc en 1889. Il est invité à participer à la mission diplomatique du ministre français Patenôtre.¹ Pour l'ancien officier de marine qu'il est, Loti est habitué aux voyages. Mais l'expérience marocaine demeure unique et exceptionnelle. Elle est traduite dans un récit impressionnant où le charme exotique coordonne ses effets avec la splendeur dépaysante du pays. Le récit porte le nom d'*Au Maroc*.

La valeur éponymique du titre révèle l'importance du cadre spatial dans le voyage. Elle traduit la rage insidieuse qui prend Loti pour la découverte du pays. Fièvre de découvertes mais aussi d'expressions. La panoplie est à peine à la mesure de ce Maroc riche, multiple, étrange et fugace. Loti s'adonne corps et âme à ce qu'il décrit. Il aime vivre son voyage jusqu'au bout. Mais le Maroc ne cède pas ses réseaux de sens. Il détourne l'expression directe, fuie les résonances objectives sans pour autant se soumettre totalement aux lubies du cliché et du stéréotype.

Face à la singularité de l'objet à décrire, Loti se sent désarmé. Il cherche des stratégies nouvelles pour dompter la singularité. C'est ainsi que les impressions se multiplient pour dompter le sens et saisir l'élément fugace, mais aussi pour contourner la faillite qui menace l'expression de l'insaisissable.

Manifestations de l'impression

Parmi les membres de la mission diplomatique, Loti quitte Tanger pour Fès. Il programme un retour par la ville de Meknès. Dans cette première étape du voyage, les sensations dominent la description. C'est ainsi que « Vue de large, elle [la ville de Tanger] semble presque riante, avec ses villas alentour » (1).

Dans cette phase initiale du voyage, le rapport à l'ailleurs est fondé sur l'impression d'ensemble qui se dégage *a fortiori* d'un regard ciblant les panoramas lointains. Dans le parcours visuel, l'impression est exprimée par le verbe « sembler ». La sensibilité impresse dirige la description de la ville comme espace du voyage. Elle exerce un pouvoir qui influence le mouvement descriptif qui prend en charge l'individu marocain :

Nous allons passer devant une musique qui fait la haie, elle aussi, encadrée dans les rangs de l'infanterie écarlate. Elle est bien étrange de costume et d'aspect. Des figures nègres, et de longues robes jusqu'à terre, tombant droit, faisant ressembler ces hommes à d'immenses vieilles femmes en peignoir ; leur couleurs sont extravagantes, sans le moindre voile pour les atténuer, et rangées au contraire comme à dessein pour s'aviver encore les unes par les autres (65).

L'Autre marocain est décrit à partir d'un ensemble de manifestations extérieures : musique, infanterie et costumes. Le spectacle de parade est un rituel social où l'étrangeté et l'extravagance semblent être des qualificatifs essentiels et incontournables de l'espèce. Le mode représentatif adopté enrichit les impressions d'ensemble et récapitule l'image extérieure. La description s'accroche ainsi au *paraître* et néglige l'*être*. L'excuse en est la fougue du premier contact, la pression exercée par la passion d'englober et de dominer l'étrangeté marocaine.

De ce premier survol, les descriptions par impressions² envahissent la représentation tout en gardant un semblant d'objectivité, avantageant la référence à la réalité marocaine. Les formes, les couleurs et les lignes suscitent le réel. Elles sont autant de configurations pour apporter une touche concrète à l'impression dominante.

Les évocations ne sont pas essentiellement abstraites. Elles sont fondées sur un monde de relations et de qualités; un monde où l'impression est un moyen pour rendre le Maroc imaginé par le voyageur. Le sens extrême de cette entreprise correspond à la capacité de créer l'illusion de l'objectivité et de l'impartialité. Vu ainsi, les impressions sont un subterfuge permettant de camoufler la prédominance de la subjectivité du regard. Elles introduisent les descriptions qui se veulent réalistes tout en avantageant les éléments de l'imaginaire du voyageur.

L'impression de voyage traduit les sentiments du voyageur. Elle conditionne son sens critique. Les traces de la vision impresse sont remarquables dans les éléments du discours. À ce titre, le sémantisme des mots et expressions soulignés est révélateur de l'importance de l'impression. L'itération du concept *impression* et de ses équivalents sémantiques est une preuve irréfutable de la dominance.

Vue du large, elle [Tanger] semble presque riante [...]. C'est curieux même comme l'impression d'arrivée est ici plus saisissante que dans aucun des autres ports africains de la Méditerranée (13).

C'est tout une petite ville nomade [en parlant du campement] [...] ; on dirait une tribu quelconque, un douar [...]. [...] au-delà encore [de la ville] [...] se dessine l'Espagne, l'Europe, une proche voisine avec laquelle ce pays, paraît-il, fraye le moins possible(13).

Il me fait frissonner [le son de la musette arabe], et j'éprouve alors une très vive, très saisissante impression d'Afrique ; une de ces impressions des jours d'arrivée [...] (15). [C'est nous qui soulignons]

Dans *Au Maroc*, l'impression est surtout rattachée aux premières découvertes de l'Autre et de son espace de sorte qu'elle réapparaît à chaque nouvelle étape de l'expérience du voyage. À propos du premier coup d'œil jeté sur la ville de Tanger, de la première appréciation (dans le sens d'évaluation) du campement monté en faveur de la délégation de voyage et finalement de la première expérience du plein air ; la nuit passée à l'extérieur des murs de Tanger.

L'attrait du premier contact avec le Maroc semble derrière la hâte du voyageur à rendre ses impressions dans l'immédiat de la découverte. L'urgence de la situation du voyage exige et explique le recours à des expressions impresses. Ces expressions servent à contenir et puis à révéler les différentes sensations de la rencontre initiale avec l'étrangeté et la différence.

L'impression de voyage réapparaît dans d'autres étapes du parcours viatique. Elle exprime le sentiment d'impatience du voyageur lorsqu'il se rend compte que le but ultime de son voyage est sur le point d'être atteint : visiter Fez, la capitale du Royaume Chérifien. À ce stade du voyage, quand même la narration semble libérée des attraits du premier contact avec l'ailleurs, l'écriture file ses réseaux de sens autour de l'impression :

Encore deux lieux de route dans cette plaine, et tout à coup, sortant de derrière un pan de montagne qui se recule comme un portant de décor au théâtre, la ville sainte lentement nous apparaît...

Ce n'est d'abord qu'une ligne blanche, blanche comme la neige de l'Atlas, que des mirages incessants déforment et agitent comme une chose sans consistance : les aqueducs, nous dit-on, les grands aqueducs blanchis à la chaux, qui amènent l'eau dans les jardins du sultan.

Puis, le même pan de montagne, s'écartant toujours, commence à nous découvrir de grands remparts gris, surmontés de grandes tours grises. Et c'est une surprise pour nous de voir Fez d'une teinte si sombre au milieu d'une plaine si verte, quand nous nous l'étions imaginée toute blanche au milieu des sables (61).

La rencontre avec la ville de Fez – une rencontre tant attendue – ne se produit pas dans la hâte et l'émerveillement escomptés. Contre le vœu de Loti, les retrouvailles se réalisent progressivement, suivant trois étapes :

La première étape est définie par une petite référence à l'impatience du voyageur. À la fin du parcours, cette impatience n'est pas récompensée par la joie et l'euphorie d'une découverte extraordinaire. Un instant avant la découverte de la ville, le grandiose et le spectaculaire sont atténués. Le constat du caractère évanescent de la ville est frappant. Comme dans un rêve (Dugas 363),³ la métonymie des aqueducs présente Fez en tant que « ligne blanche », un ensemble de « mirages » ou une « chose sans consistance ». La figure de style métonymique introduit les composantes architecturales de la ville en tant que facteurs de distanciation par rapport à une vision concrète de l'espace. La rencontre avec la ville est différée à travers un processus de désillusion graduelle. Fez oppose la sobriété chromatique de son architecture aux tons clairs de la prévision euphorique du voyageur.

Tanger. La ville frontière

Dans *Au Maroc*, l'impression traduit la profusion des couleurs d'un ailleurs aux nuances ensorcelantes. L'impression évoque aussi les espaces frontières. Elle explicite l'indétermination de la ville marocaine à cheval entre la modernité et l'archaïsme.

À cause du cosmopolitisme croissant, Tanger⁴ est une zone marocaine abandonnée par le sultan (Loti 13). L'ouverture cosmopolite est assurée par la présence de plus en plus importante des Européens. Pourtant, l'image de foisonnement et de dynamique incontrôlables ne favorise pas automatiquement l'accès à la modernité. Le déchaînement de la ville provoque une réaction de cloisonnement.

Malgré la présence accrue des Européens, Tanger s'enferme derrière ses remparts. L'enfermement est synonyme de la volonté de conserver l'aspect traditionnel. Dès la préface, Loti n'affirme-t-il pas savoir gré à Sa majesté le Sultan « de ne vouloir ni parlement ni presse, ni chemin de fer ni route ; de monter des chevaux superbes »? (12) Ne conseille-t-il pas qu'il vaut mieux garder « la tradition de nos pères, qui semble un peu nous prolonger nous-mêmes en nous liant plus intimement aux hommes passés et aux hommes à venir »? (12)

Pourtant, quelques lignes plus loin, le discours laudatif de l'enfermement n'est pas inconditionnel et le panégyrique du conservatisme tangerois demeure l'apanage d'un point de vue circonstanciel. Le voyageur se montre réticent à débrider complètement sa satisfaction vis-à-vis de l'effort de la ville à se prémunir contre le cosmopolitisme. Il conclut que Tanger est distante, car ancrée dans son appartenance musulmane et arabe archaïque. Dans *Au Maroc*, la modernité est une image de façade. Elle est relative à un ensemble d'impressions :

C'est curieux même comme l'impression d'arrivée est ici plus saisissante que dans aucun des autres ports africains de la Méditerranée. Malgré les touristes qui débarquent avec moi, malgré les quelques enseignes françaises qui s'étalent çà et là devant des hôtels ou des bazars, – en mettant pied à terre aujourd'hui sur ce quai de Tanger au beau soleil de midi, – j'ai le sentiment

d'un recule subit [...] à travers les temps antérieurs... Comme c'est loin tout à coup, l'Espagne où l'on était ce matin, le chemin de fer, le paquebot rapide et confortable, l'époque où l'on croyait vivre !... (13)

Dans la citation, l'impression est nommément désignée par « impression d'arrivée » ou par des variantes périphrastiques « la tradition (...) qui semble (...) nous prolonger » et « j'ai le sentiment ».

Le voyageur admire la ville « presque riante » car développant une activité et favorisant une présence européennes particulières. Dès l'arrivée alors jusqu'au nouveau départ, le voyage au Maroc se déploie en sentiments fluctuants vis-à-vis de l'actualité de Tanger. C'est une position perturbatrice du moment qu'elle véhicule l'idée imprécise d'une ville condamnée à appartenir à un passé archaïque et soumise à la tutelle européenne.⁵ Certes, l'indécision comporte cette idée d'ouverture et de fermeture révélatrice de la position inconstante de la ville marocaine. Elle développe le trouble des situations indéterminées des lieux frontières.

En effet, la ville du détroit est un centre à la lisière de deux mondes opposés par leurs cultures, leurs valeurs et leurs imaginaires: l'Occident et l'Orient⁶ (Dans l'imaginaire occidental, les villes africaines se perdent dans une localisation géographique imprécise de telle sorte qu'elles sont souvent confondues avec les villes de l'Orient). Tanger est ce lieu indéfini et insaisissable qui échappe aux règles du compartimentage et de la classification.

Dans ces circonstances, l'impression est fortement présente pour rendre la position frontière de la ville marocaine. Elle traduit la relativité des sentiments du voyageur vis-à-vis des idées de modernité et d'archaïsme et supprime les règles de sélection figées. L'impression évoque l'ailleurs étrange et inhabituel dont l'image n'admet pas la clarté d'une définition directe.

Le voyage de Loti au Maroc fait partie d'une période historique (début du XIXe siècle) distinguée par un essor économique et scientifique remarquable. Dans le contexte de modernité épanouissante, le pronostic du développement est contenu dans les rapports avec l'ailleurs. Pour rendre ces rapports, l'impression codifie les idées controversées à propos du développement. Elle révèle au lecteur la situation ambiguë et instable d'une ville marocaine symbolisant la frontière entre l'Occident et l'Orient. Ainsi, cette frontière est susceptible des bienfaits de l'archaïsme que de ceux de la modernité.

C'est pourquoi il n'est pas étonnant de constater que c'est à la tombée de la nuit et au coucher du soleil,⁷ des moments imposant l'ambiguïté du regard, que Loti cherche à décrire la ville et à rendre l'ambiance de son campement de voyage :

Le soir de ce même jour d'arrivée, au coucher du soleil, je vais faire ma première visite à notre campement de route, qui se prépare là-bas, en dehors des murs, sur une hauteur assez solitaire dominant Tanger (14).

Ou encore :

La nuit qui vient, le vent froid qui se lève au crépuscule, accentuent – comme il arrive toujours – l'impression de dépaysement que ce Maroc m'a causé dès l'abord (14).

Les moments décrits amplifient l'appréhension de la solitude et augmentent l'illusion⁸ du dépaysement. Durant la nuit, dans l'obscurité, le regard du voyageur se complait à voguer dans les incertitudes des réalités fluctuantes de l'ailleurs marocain. Il compose une idée fluide d'un espace qui grouille de mouvement, que ce soit celui de l'activité des Européens dans le quartier moderne ou celui de l'affairement de quelques Marocains dans les différents espaces de la ville.

Fez. La ville africaine

La ville de Fez constitue l'objectif du voyage. Elle passe en avant-scène par rapport à Tanger considérée comme ville de passage. Le voyageur est intéressé par les aspects extérieurs de Fez,⁹ ceux constituant son africanité :

Après dix minutes de route, la ville [Fez], dont nous n'avions encore vu qu'une partie, nous apparaît tout entière. Elle est vraiment bien grande et bien solennelle derrière ses très hautes murailles noirâtres que dépassent toutes les vieilles tours de ses mosquées. Le voile des nuages obscurs est déchiré au-dessus ; il laisse voir les neiges de l'Atlas auxquelles ce ciel d'orage donne des teintes changeantes, tantôt cuivrées, tantôt livides (62).

La présence de l'impression dépasse la référence directe à un champ lexical explicite. Cette présence est signifiée par ce regard projeté de loin, sensible au changement des couleurs et des tons chromatiques. La modulation chromatique contribue à souligner les aspects les plus africains de la ville et de son entourage. Le jeu des couleurs rehausse l'appartenance à une zone géographique et humaine bien précise. L'aspect africain du décor est accentué par l'impression du vide¹⁰ qui entoure la ville de Fez.

Dans l'étape de voyage précédant l'entrée à la ville de Fez, le paysage s'offrant au regard est nu. La nudité est accompagnée d'une sensation de chaleur torride. Elle accentue le caractère de vacuité caractérisant l'ailleurs marocain. Nous sommes en présence d'un ensemble de traits et de qualificatifs constituant autant de références à un univers profondément africain :

Remontés à cheval à huit heures, nous nous engageons dans des montagnes qui, tout de suite, changent d'aspect, deviennent très africaines cette fois, tourmentées, déchiquetées, avec des tons ardents, des jaunes d'ocre, des

bruns dorés, des bruns rouges. De grandes landes, chaudes et désertes, défilent lentement, tapissées de jujubiers épineux, de broussailles maigres (60).

À travers ce passage, l'impression du vide met en relief les aspects d'un décor intentionnellement africain. Dans le choix stylistique, la volonté concerne ce travail de sélection glanant les adjectifs de couleurs susceptibles de rendre l'impression escomptée : « tons ardents », « des jaunes d'ocre », « des bruns dorés », « des bruns rouges ».

Dans *Au Maroc*, l'image qui résulte de ce glanage conceptuel exige la représentation d'un ailleurs caractéristique et ressemblant avec son entourage géographique immédiat. Dans l'image de l'ailleurs africain vide et torride, cette représentation est assurée par l'impression. Celle-ci permet au voyageur de reprendre les composantes de l'espace marocain répondant aux éléments de l'imaginaire du voyageur. Suivant une vision exotique bien déterminée, l'impression retenue de la ville et de son entourage reprend implicitement les aspects d'un ailleurs dont l'idée est préconçue. C'est l'idée d'un ailleurs africain vide et caniculaire.

Par ailleurs, l'image de Fez et de son entourage immédiat est changeante : « nous nous engageons dans des montagnes qui, tout de suite, changent d'aspect ». Lorsqu'elle est exprimée à l'aide du pronom personnel pluriel « nous », l'image impresse acquiert la valeur d'un constat global. Elle procure la valeur d'un pluriel impersonnel, général et universel aux différents points de vue jugés personnels. Aussi, autant la représentation de l'ailleurs marocain prend des allures de distance vis-à-vis de l'expression personnelle immédiate, autant la description de l'Autre acquiert la notoriété propre à la vision impersonnelle, détachée et impartiale.

Dans *Au Maroc*, lorsque la ville est représentée à travers une image impresse changeante, les traits de la subjectivité sont estompés par une valeur de neutralité. Ainsi, Loti semble préférer s'en tenir à cette neutralité apparente mais combien loquace de la présence de son individualité dans la représentation. C'est une présence qui exprime son point de vue, en filigrane, à propos de la polyvalence des valeurs et des sens que revêt l'Autre dans l'imaginaire occidental.¹¹

Impressions et figure de style

Les descriptions charpentées à partir des impressions de voyage sont construites autour d'un ensemble de figures de style telles les allégories,¹² les métaphores et les comparaisons. Dans *Au Maroc*, l'étude de ces figures et de l'ensemble des impressions qu'elles traduisent révèle la dimension polyvalente du regard du voyageur. Pour présenter une évaluation d'ensemble du pays, les impressions de voyage trahissent la présence du jugement de valeur :

Ici, il y a quelque chose comme un suaïre blanc qui tombe, éteignant les bruits d'ailleurs, arrêtant toutes les modernes agitations de la vie : le vieux suaïre de l'Islam, qui sans doute va beaucoup s'épaissir autour de nous

dans quelques jours quand nous nous serons enfoncés plus avant dans ce pays sombre (13).

La métaphore du « *suaire* » de l'islam,¹³ identifiée par Abdeljlil Lahjomri dans son étude *Le Maroc des heures françaises* (45-61), fonde souvent la description de l'univers marocain. Chez Loti, cette métaphore est une composante essentielle de la description de l'aspect lugubre du pays. Malgré les tendances de modernité, des tendances concrétisées par la présence européenne à Tanger,¹⁴ la ville marocaine est aculée à l'atavisme.

Dans *Au Maroc*, l'impression fonctionne à partir d'un rapport d'analogie mettant en relation la réalité référentielle et l'idée (ou l'image) qui s'en dégage. Gille Deleuze parle de réalité « emphatically 'real' » (emphatiquement « réelle ») (MILLER 135). En prenant en considération l'idée de réalité emphatique, le récit de voyage favorise la figure stylistique qui se prête à rendre l'image de la réalité plutôt que (re)présenter la réalité elle-même. Dans ce fonctionnement particulier, l'impression joue le rôle de médiateur à la subjectivité du narrateur et à l'image préconçue. Ce double exercice favorise le remaniement de la réalité sans que la représentation perde les attaches avec le réel. Aussi, l'impression est-elle source de style imagé, un style favorisant la circulation entre les manifestations de la subjectivité de Loti, l'imaginaire occidental et la réalité marocaine.

Dans *Au Maroc*, la multiplicité des voix (voies ?) qu'emprunte l'impression — médiateur entre le référentiel et son « imagerie » (imagerie dans le sens d'image approximative et analogique de la réalité observée) — relève d'un rapport très particulier à la réalité marocaine et à sa représentation. Ce rapport est la conséquence de l'entrecroisement de la réalité référentielle de l'Autre et d'une redondance maquillée des éléments les plus communément partagés (la subjectivité et l'imaginaire du voyageur). Le rôle de l'impression et de l'image entraîne des positions particulières vis-à-vis de l'individualité du voyageur et de l'imaginaire collectif occidental. En prenant en considération ces deux facteurs (individualité et imaginaire), le récit favorise l'impression. C'est certainement ce choix qui tolère la présence du cliché et de l'image préconçue dans la définition des grandes lignes du Marocain.¹⁵

L'emploi de l'impression annule les distances entre, d'une part, la réalité et son référent et, d'autre part, entre la réalité et son modelage ou sa mise en images. Cet emploi admet la présence d'un fonds imaginaire occidental s'exprimant à travers le cliché et l'image préconçue. L'impression est le moyen pour brasser les contenus du point de vue objectif et subjectif définissant les règles de représentation de l'Autre. Le brassage des contenus objectif et subjectif dans le récit de voyage est un dépassement qui favorise la pluralité et la diversité des images de la réalité marocaine.

Grâce aux impressions de voyage, la représentation de l'Autre aspire à l'objectivité. Toutefois, cette objectivité est souvent remise en question par la présence de l'individualité et de la subjectivité du voyageur, de ses idées et de ses points de vue personnels. Le récit de voyage détruit toutes les limites entre le contenu à valeur objective et/ou subjective pour réussir une relation dépouillée au réel. Dans cette relation,

impressions de voyage, réalité, image et référent sont retravaillés ensemble pour favoriser l'idée d'un récit qui réalise sa perfection dans le dépassement de l'antagonisme entre toutes ses composantes. Aussi, *Au Maroc* est un récit concevant l'Autre à travers la prise en compte de différents composants, c'est-à-dire la réalité référentielle et ses différentes représentations.

Valeurs de l'impression

Dans *Au Maroc*, l'impression est un outil permettant l'atténuation des contradictions des trois fondements de la représentation : la réalité de l'Autre, la subjectivité du voyageur et l'imaginaire occidental. L'interaction de ces trois éléments est à la base de l'hésitation de Loti à valoriser l'ailleurs dans sa différence ou, au contraire, à le rejeter à cause de cette différence même. C'est un dilemme où le rapport à l'Autre et à l'ailleurs marocains s'organise autour de ce que Lili Selden résume par « the ambivalence » (l'ambivalence) des textes envers le statut de l'Autre, *from injustice of discrimination to the high price of assimilation* (de l'injustice de discrimination jusqu'au prix coûteux de l'assimilation).¹⁶

Dans *Au Maroc*, la sensibilité du voyageur aux valeurs de l'archaïsme et de la modernité explique les difficultés d'assimilation de la différence et de la particularité de l'Autre marocain. Lorsque l'espace de l'Autre est identifié comme un ailleurs distant, étranger et lointain, ces valeurs accentuent l'ambivalence se rattachant à l'idée de l'Autre. Dans ce cas, l'impression fonctionne de manière à accumuler les conditions d'une expérience viatique homogène. En dépassant les idées antagoniques qui déterminent la représentation de l'Autre, l'impression fonctionne de manière à valoriser le point de vue personnel de Loti, à accepter la réalité de l'Autre dans l'image de son référent et à réfléchir sur l'image préconçue.

À travers le regard du visiteur, l'ailleurs marocain se métamorphose. Il n'est pas considéré comme un lieu incarnant des valeurs négatives ou positives figées. Il n'est pas pris comme un espace où se réactivent les composantes d'un imaginaire saturé de clichés. L'ailleurs marocain devient le lieu fondamental pour dynamiser l'idée de l'Autre. Le travail de perfectionnement des rapports avec l'Autre marocain s'effectue à travers cette adaptation subtile de l'imaginaire et de l'image préconçue avec les éléments descriptifs de la référence au réel.

Dans *Au Maroc*, l'espace de l'Autre, qu'il soit de valeur négative ou positive, n'est pas perçu dans ce qu'il a de constant et de persistant, dans ce qu'il a de ressemblant ou de différent, dans ce qu'il a d'objectif ou de subjectif vis-à-vis du monde du voyageur. L'espace de l'Autre est conçu, fabriqué et inventé en tant que vecteur fondamental d'un regard dynamique. En concevant l'ailleurs marocain dans une logique de mouvement, Loti installe un nouveau rapport à l'Autre; un rapport assez particulier et original qui tente non seulement de schématiser, de symboliser ou même de reproduire, mais aussi de maintenir l'équivoque des images, celles du réel, de ses impressions et de ses effets. Cette équivoque assume la pluralité des significations et des notions qui se rattachent à l'Autre.

Conclusion

En modelant les points de vue personnels du voyageur, en agençant l'idée préconçue avec la réalité référentielle, l'impression assure l'équilibre qui régénère le regard du voyageur et dynamise la représentation de l'Autre. De ce fait, ce ne sont plus seulement des notions comme l'archaïsme ou la modernité de la ville marocaine par exemple qui déterminent la représentation de l'Autre. Ce sont les réseaux de rapports qui se tissent entre la réalité (le référent) et sa représentation (sa symbolisation) ou son image. Dans ces rapports – des rapports contenant la valeur essentielle du récit –, la subjectivité du voyageur a un impact réel. Dans cette logique interactive, le voyage ne se présente plus comme une chronique d'étapes reprenant les schémas préétablis de l'imaginaire collectif occidental. Il est un mode représentatif qui se forme au fur et à mesure que les réalités marocaines se dédoublent par leurs différents avatars. Pour Loti, le point fort de la représentation se comprend dans la valorisation de la réalité par ses différents symboles.

Bibliographie

- BERCHET, Jean – Claude (2004). Le Maroc de Loti, In *Représentations du Maroc et regards croisés franco –marocains* (actes du colloque tenu à Paris au Palais de Luxembourg, les 13 et 14 octobre 1999). Paris: l'Harmattan (Col. Histoire et Perspectives Méditerranéennes).
- BOURGET, Carine (2002). *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Paris: Karthala.
- BRAHIMI, Denise (1982). *Arabes des lumières et bédouins romantiques*. Paris: Le Sycomore.
- _____ (1987). Décrire Marrak(e)ch, peindre ou déchiffrer, In *Cultures et Peuples de la Méditerranée: Visions du Maghreb* (actes du colloque tenu les 18 et 23 novembre 1985, à Montpellier). Aix-en-provence: Edisud (Col. La Calade).
- BROWN, Llewellyn (2003). Le simulacre du cérémonial : Les Nègres de Jean Genet, In *Littérature : Masques, intertextes* (131).
- BRYSON, J. Scott (2004). Los Angeles literature: exiles, natives and (mis)representation, In *American literary history*. Oxford University Press (16:4).
- DE FERRARI, Guillermina (1996). Representing absence: the power of metafiction in Jacques Roubaud's "Le Grand Incendie de Londres", In *Sumposium* (49:4).
- DUGAS, Guy (1988). Pierre Loti devant Meknès : Récit de voyage ou récit de rêves ?, In *Grand Meknès*. Meknès: Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines.
- EL HOUSSEI, Majid (1994). *L'Image du Maghreb dans les lettres françaises au XIXe siècle, Eugène Fromentin et Guy de Maupassant*. Italie: Ed.Clua Edizioni Ancona.
- LAHJOMRI, Abdeljlil (1996). *Le Maroc des heures françaises*. Rabat: Ed. Marsam.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1955). *Tristes Tropiques*. Paris: Plon (Col. Terre Humaine/Poche).
- LOTI, Pierre (1996). *Au Maroc*. Paris: Ed. Omnibus.
- LUCKEN, Christopher (2003). Le Moyen Age ou la fin des Temps. Avenirs d'un refoulé, In *Littérature, Altérité du Moyen Age*. Paris: Larousse (130).

- MILLER L., Christopher (2003). We shouldn't judge Deleuze and Guattari: a response to Eugène Holland, In *Research in Africa literatures* (34:3).
- SAIGH BOUSTA, Rachida (2000). Imaginaire de Tanger, In *L'imaginaire méditerranéen: L'imaginaire des lieux* (textes réunis et présentés par Pierrette Renard et Nicole de Pontcharra), Paris: Ed. Maisonneuve et Larose.
- SELDEN, Lili, et WELCH, Patricia. Constructing identity in narratives of Asian America, accessible à: <http://www.excas.org/resources/constructing-identity-asian-america.html>
- ZLITNI, Hichem (1999). AU MAROC de Pierre Loti: Réalité, clichés et fantasmes, In *Trajectoires interculturelles : Représentation et image de l'autre dans le domaine francophone* (actes du colloque organisé les 24, 25 et 26 novembre 1999). El Jadida: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines (Série Colloques et Séminaires) (1).

Notes

¹ « La démarche de Patenôte lui offre [à Loti] une occasion inespérée de se changer les idées. Il accepte donc sans hésiter cette proposition inattendue. La soudaineté de cette décision (il parle dans son livre de « brusque départ ») a au moins un avantage: elle ne lui laisse pas le temps de « préparer » son ouvrage, ni de se composer ce bagage de préjugés qu'on emporte en général avec soi lorsqu'on se destine à visiter un pays inconnu. Grâce à Dieu, Loti aborde le Maroc sans idée préconçue, ni exigence particulière: disons qu'il se confie à son étoile» (BERCHET 180).

² Nous sommes sensibles à l'importance de l'impression dans le récit de voyage du moment que nous avons remarqué que certains voyageurs occidentaux ont privilégié de la mentionner dans les intitulés de leurs récits de voyages en Orient. L'exemple d'Alexandre Dumas, *Impressions de Voyage. Le Véloce ou Tanger, Alger et Tunis* est significatif (EL HOUSSEI 45).

³ Guy Dugas constate chez Loti un balancement en permanence entre le récit de voyage et « le récit de rêve ».

⁴ Tanger est nommée la « ville infidèle » (LOTI 13).

⁵ Nous retrouvons l'idée de l'impératif d'intervention et de substitution européennes face à la décadence et à la défaillance de l'institution économique, politique et gouvernementale chez l'Autre (BRAHIMI 1982, 177 – 213).

⁶ « Dans la tradition littéraire et iconographique française, le Maghreb, comme part de l'Orient, est essentiellement objet de description » (BRAHIMI 1985, 94).

⁷ Claude Lévi-Strauss rattache le coucher du soleil à la « *fantaisie* » :

« Il y a deux phases bien distinctes dans un coucher de soleil. Au début, l'astre est architecte. Ensuite seulement (quand ses rayons parviennent réfléchis et non plus directs) il se transforme en peinture. Dès qu'il s'efface derrière l'horizon, la lumière faiblit et fait apparaître des plans à chaque instant plus complexes. La pleine lumière est l'ennemi de la perspective, mais, entre le jour et la nuit, il y a place pour une architecture aussi fantaisiste que temporaire. Avec l'obscurité, tout s'aplatit de nouveau comme un jouet japonais merveilleusement coloré» (LEVI-STRAUSS 70-71).

⁸ Nous avons été particulièrement sensibles à la réflexion de l'ethnologue :

« Je comprends alors la passion, la folie, la duperie des récits de voyage. Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échappions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire sont joués» (LEVI-STRAUSS 36).

⁹ En approchant la ville de l'extérieur, l'auteur exprime son incapacité à la décrire de manière « authentique » et « profonde » (BRYSON 710).

¹⁰ « Representing absence » (DE FERRARI 4). (Représenter le vide)

¹¹ Brown parle de valeur du Noir et du Blanc dans le monde des altérités : « (...) il s'agit de poser la qualité du « noir », non seulement dans son opposition aux valeurs de la couleur blanche – son statut de déchet à l'égard de l'étalon universel – mais comme relevant fondamentalement de ce qui est hors couleur et hors représentation langagière » (86).

¹² Dans la culture occidentale, l'importance de l'allégorie est incontestable pour l'exégèse médiévale (LUCKEN 19).

¹³ De nombreux auteurs tentent d'analyser l'Islam non seulement comme discours religieux ou origine culturelle mais également comme mode de production de la signification. Voir BOURGET, 192.

¹⁴ «Par sa situation géopolitique, la ville de Tanger est probablement vouée à s'accomplir dans un double défi. Par rapport au continent africain où elle s'inscrit, et face à l'Occident dont elle est si proche. Au seuil et aux limites de la méditerranée, elle est virtuellement entre deux univers» (SAIGH BOUSTA 86).

¹⁵ Dans ce paragraphe, nous développons la réflexion de Zlitni qui affirme que: «Loti décrit certes la réalité marocaine, mais son texte contient beaucoup de clichés, si bien qu'on peut se demander si l'écrivain ne cherche pas surtout à traduire ses impressions personnelles et à communiquer sa vision du monde» (89).

¹⁶ «The narratings subjects in many of the included texts [Pierre Loti's *A Ball in Edo* notably] suggest their ambivalence regarding their status as Others, commenting on toppics ranging from injustice of discrimination to the high price of assimilation» (SELDEN et WELCH 2).

(Les sujets de critiques à propos de plusieurs textes cités [*A Ball in Edo* de Pierre Loti notamment] suggèrent l'ambivalence de ceux-ci à propos de leur statut comme Autres, commentant des topos allant de l'injustice de la discrimination au prix de l'assimilation.)

DICTATURE ET GÉNOCIDE : LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE EN MISSION

Vladimir FLOREA

Abstract

The paper deals with the construction of *Une petite flamme dans la nuit* (A Little Flame in the Night) by F. David, comparing it with *Mille et Une Nuits* (A Thousand and One Nights), as well as the educational and moral impact of literature on childhood and youth. *Une petite flamme dans la nuit* strikes by its re-use of sources and motifs placed in a new net, by their construction balance, by the noble touch of their aims.

Keywords: dictatorship, genocide, Ethics, Aesthetics, education

Il était une fois une jeune femme qui, pour survivre elle, pour faire survivre sa plus jeune sœur qui partageait presque sa couche nuptiale, pour faire survivre beaucoup d'autres jeunes femmes de son pays, racontait des histoires. Elle s'appelait, n'est-ce pas, Schéhérazade.

Il était une fois une jeune femme qui, pour faire survivre une jeune fille qui partageait son lit-planche, se mit à lui raconter des histoires. Elle s'appelait Moune.

Le lecteur avisé a reconnu, dans le premier texte, un titre - les *Mille et Une Nuits*, un type - le récit à tiroirs, une mission - la lutte contre la décision de mise à mort ; il se souvient que Schéhérazade a pris le parti de sauver les femmes de son pays en se proposant comme nouvelle épouse ; des centaines étaient mortes avant elle (combien ?), des milliers d'autres partagent la même crainte que leur tour ne vienne dès le lendemain. Ce lendemain n'arrivera jamais parce que le roi, captivé par la conteuse, finit par croire que la fidélité peut exister, et renonce au pouvoir de vie et surtout de mort qu'il avait : un geste, un signe, un mot suffisait pour donner la mort à n'importe lequel de ses sujets, même issu du milieu proche et privilégié ; le tout sans procès, sans discussion, sans défense.

Le même lecteur avisé peut ne pas avoir reconnu, dans le deuxième texte, *Une petite flamme dans la nuit* de F. David, dont la construction emprunte beaucoup au premier :

- le système narratif à emboîtement (récit encadrant / encadré)
- le choix très particulier de la temporalité première : nuit et seulement nuit, ce que disent de manière directe et transparente les titres des deux œuvres

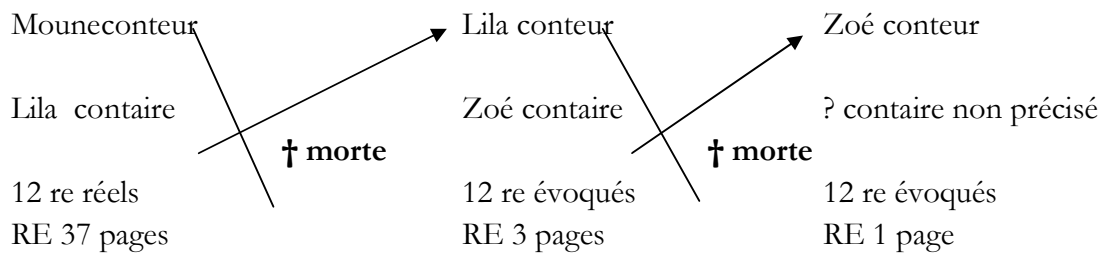
- le récit encadré (re) donne souvent lieu à commentaire dans le récit encadrant (RE : le conteur et le contaire¹ discutent du contenu d'autre chose) : il y a polyphonie complexe, assurée sur la dimension verticale (passage de RE à re) comme dans celle horizontale (à l'intérieur de RE, il y a des échanges qui ne sont pas de la simple politesse), et il arrive même que la vraie fin de re soit énoncée en RE

La partie RE a déjà fait l'objet d'une communication²; je vais quand même, très rapidement, évoquer ses grandes lignes : nous sommes en présence d'un récit « en

feuilletage », qui a pour mission première la survie (soi-même plus les autres) ; elle a comme outil principal la parole (je parle, donc je vis³) ; les outils autres (féminité/maternalité) sont présents également, mais trop subtils pour être abordés, je les abandonne pour l'instant. Le RE a donc pour cadre spatial une pièce de baraquement (dont le silence soumis est surveillé – une transgression aurait pu mal finir), et pour cadre temporel la nuit (maigre espace de repos, pourtant « gaspillé » de manière peu compréhensible au départ par Moune, qui, en privilégiant Lila, semble s'oublier).

Il était une fois une jeune femme qui, pour faire survivre une jeune fille qui partageait son lit-planche, se mit à lui raconter des histoires. Elle s'appelait Moune. L'autre s'appelait Lila. Après des nuits et des nuits (mille et une, peut-être ?) Moune a disparu (n'est plus venue dans le lit) ; Zoé l'a remplacée en tant qu'occupante de la place sur le lit-planche, mais c'est Lila qui l'a remplacée en fonction de conteur (majoration de niveau, de contaire elle devient conteur) ; enfin, Zoé, qui a été contaire de Lila, deviendra conteur pour on ne sait qui, après la libération du camp.

Derrière le simple mouvement mécanique des groupes nominaux, il y a des vies qui s'effacent et disparaissent : Moune n'est pas partie pour changer Epéda contre Simmons, elle a été tuée par les nazis, dans le camp de l'horreur ; Lila contaire première, devient conteur second mais toujours en RE auprès de Zoé⁴ ; enfin, Zoé contaire de Lila (devenue on ne sait qui ni quoi : vraisemblablement un peu de cendre et un peu de fumée), devient conteur des histoires dont elle était dépositaire, après sa libération (évoquée clairement par la dernière page du livre, qui n'a qu'un paragraphe, lequel est fait d'une seule phrase : *Beaucoup plus tard, lorsqu'elle fut libérée, Zoé conta à son tour les histoires que Lila lui avait contées.* p. 105).



Le silence non-silencieux qui accompagne le devenir des deux personnages « oubliés » n'est pas sans rappeler des formes désespérées de fabriquer/accompagner/débloquer le souvenir – je pense à des entreprises qui peuvent sembler loufoques ou capricieuses, comme les pierres tombales à mouvement descendant⁵.

Mouna meurt, Zoé aussi ; leur mort est non pas passée sous silence, mais le silence que devient leur parole évoque avec force leur mort, ainsi que la mort de millions d'êtres qui n'avaient rien fait pour être mis à mort. Le génocide a été rendu possible par deux éléments, l'installation d'une dictature et la désignation d'un ennemi collectif à soumettre

ou à abattre. Les douze histoires qui font la partie re du texte vont décrire diverses facettes de ces deux processus, que je vais essayer de reprendre.

Le bon dictateur doit tout d'abord se donner un nom, repris et amplifié religieusement par une cour nombreuse, puis, en pyramide descendante jusqu'à l'homme de la rue : pour *UPFN*, ce sera *le Suprême*, simple, rapide, définitif, aussi parlant que Führer, Duce, et plus que Conducator ou Timonier. Il est entouré d'un Très Grand Conseil, Très Illustre Conseil, composé de Grands Conseillers, mais les Finances se contentent d'un Conseiller simple. *Le Suprême* est donc le terme unique, sans synonymes, employé de nombreuses fois dans le texte⁶. Cette modestie apparente est en réalité l'affirmation de l'unicité irréductible et immarcescible⁷ du chef, qui crée autour de lui la grandeur que les grands lui renvoient humblement : les formules d'apostrophe sont Votre Magnificence et Votre Majesté. Une première approche quantitative le confirme : Très Grand Conseil 2 occurrences, Grand(s) Conseiller(s) 9, Très Illustre Conseil 1, Votre Magnificence 10, le Suprême 136⁸ ! Le Suprême est partout, sait tout, contrôle tout. Les Roumains se souviennent sans doute de certains jours où ils éteignaient la télé parce qu'il n'y avait qu'un seul personnage à voir, expert du blé, des hauts fourneaux, des centrales électriques, d'alimentation saine et équilibrée (celle des autres, ses sujets, pas la sienne, évidemment)...

L'autorité du Suprême va de soi, sur quoi qu'elle porte, ce qui fait que *les demandes du Suprême étaient des ordres : ses hommes se ruèrent dans les villages. Ils repèrent les foyers où il y avait des chiens vigoureux et de jeunes enfants. Les parents hurlaient et essayaient de résister, mais ils succombaient sous le nombre. Ils étaient maîtrisés, bâillonnés, attachés et ne recouvraient la liberté que lorsque les hommes du Suprême repartaient pour une destination secrète avec les enfants et leurs chiens.* (p. 72) Cette destination est un lieu d'entraînement, d'entraînement sans mollesse coupable :

Une fois capturés, les enfants subissaient une redoutable éducation. Ils étaient à la merci des gardiens qui les soumettaient à des exercices épuisants pour qu'ils aillent toujours plus vite sur leurs chiens. Quand les enfants tombaient de chien, ils recevaient des coups. Quand ils étaient trop fatigués pour s'entraîner, ils recevaient des coups. Quand ils étaient trop lents, ils recevaient des coups. Tout ceci entre dans la logique indiscutable d'un monde dont le Suprême aime les courses de chiens, surtout quand son écurie gagne :

Les seuls moments où les enfants étaient bien traités, c'était lors des courses de chiens. On aurait dit ces jours-là que le Suprême les adorait. Il avait un petit mot aimable pour tous les concurrents et il leur caressait les cheveux avant qu'ils montent sur leurs bêtes. Les courtisans affichaient de grands sourires et s'extasiaient de la chance qu'avaient les enfants d'être présentés au Suprême. Et lorsqu'un des enfants gagnait la course, il avait droit aux accolades et aux bravos⁹. Le soir, il pouvait même manger à sa faim. (p. 74)

Le monde conduit par le Suprême est très simple d'organisation : tout en haut, lui et les siens ; il peut arriver que le pouvoir soit transmis du Suprême qui disparaît au nouveau Suprême son frère, comme si l'auteur avait prévu la succession Fidel – Raul... Le Suprême monte sur le trône, insigne fort du pouvoir, qui suggère la transmission de type dynastique. Le fils du Suprême a presque tous les droits, y compris d'être cruel avec

son âne : [il] *le frappait avec son bâton sur les flancs [...] le tapait sur l'échine [...] corrigeait son âne à grands coups de pied dans le ventre* (p. 67) Sous les coups, l'âne s'enfuit ; le fils du Suprême est une émanation du Suprême, donc tout-puissant : *Le fils du Suprême convoqua les officiers de l'armée de son père. Ils envoyèrent des centaines d'hommes à sa poursuite. Ils déployèrent des moyens considérables.* (p. 69) Les Roumains, une fois de plus, reconnaissent, derrière Nicolae, son émanation Nicu (diminutif de Nicolae), fils violent et impulsif nommé ministre. Le Suprême peut décider que *tout ce qui était vrai devenait faux* ; il n'a pas besoin d'expliquer sa décision, elle vaut par son existence même, jusque dans les conséquences les plus lourdes : *ceux qui défendirent le contraire furent exécutés sur-le-champ. [...] Car le nouveau Suprême traitait immédiatement de menteurs ceux qui ne mentaient pas. Et il les faisait tuer. Le témoin sincère qui décrivait le crime qu'il avait vu était exécuté pour faux témoignage et l'homme franc qui tenait son serment était mis à mort sous prétexte de fourberie.* (p. 18) Il s'agit de mises à mort pratiquées au nom de la recherche de vérité, même si elle est fausse. Un autre Suprême considère que sa volonté suffit, et il n'a même pas besoin de chercher une justification : *En ce temps-là, le Suprême faisait couper toutes les têtes qui ne lui revenaient plus.* (p. 43) Un seul geste de son petit doigt suffit pour que le garde abatte son cimenterre ! Notre Bon Plaisir est une affirmation auto-suffisante. Le Suprême n'aime pas la lumière ? eh bien, il ne faut plus qu'il y en ait ! Les flèches tirées par des milliers d'archers vont faire écran au soleil, et gare aux sujets qui oseraient faire un feu :

S'ils trouvaient une lampe allumée, les soldats du Suprême l'éteignaient et massacraient les villageois qui l'avaient laissé brûler¹⁰. (p. 96)

L'armée régulière sert tantôt à mettre la main sur l'exemplaire rare d'enfant doué pour la course de chiens, tantôt pour éteindre la flamme d'une simple lampe destinée à éclairer un peu les ténèbres auxquelles mène le régime de dictature ; les soldats obéissent... de toute façon, il y va de leur vie aussi ! La conduite strictement inverse existe aussi, pourtant : dans *Il faut désobéir*, D. Daeninckx & Pef montrent l'exemple d'un policier messin qui se range parmi les justes en refusant d'appliquer les lois terribles de Vichy : *Les consignes étaient très claires, vous savez. Mais moi, je pensais autrement. Qu'il faut parfois désobéir pour rester un homme. [...] Mon métier, c'est d'arrêter les voleurs [...], pas d'éteindre les étoiles¹¹.*

Et il se trouve donc que le Suprême est unique, mais il y a besoin que ses sujets puissent exprimer leur dévotion-soumission ; si les rois de France sont réputés thaumaturges, avec le pouvoir de guérir certains malades par simple contact, l'inverse va se produire aussi: des objets matériels qui ont été à son contact deviennent sacrés et méritent les mêmes actes d'adoration que s'ils étaient la personne même du Suprême :

En ce temps-là, le Suprême était vénéré comme une divinité. Ce qui lui appartenait faisait l'objet d'un véritable culte et les roues de son carrosse étaient presque aussi adorées que sa personne. Les deux grandes roues étaient particulièrement révérees. Les courtisanes attendaient de longs moments pour avoir l'honneur de s'incliner, l'un après l'autre, devant elles. Ils se mettaient à genoux devant la première et embrassaient le bois de ses rayons. Ils passaient ensuite derrière le carrosse et allaient vénérer l'autre grande roue. Mais les deux roues plus petites n'étaient pas non plus négligées. Les courtisanes les caressaient avec ferveur et s'appliquaient à parcourir, les mains nues, leur circonférence. (p. 48)

Pourquoi tout cela ? pour rester en vie, ne pas être l'objet du signe du petit doigt du Suprême qui entraîne le coup de cimeterre du garde, pour bénéficier d'avantages matériels, puisque *tout était réservé au Suprême et aux hommes du Suprême* (p. 85), pour être conseiller, peut-être même Grand Conseiller, ou, espoir ultime, Très Grand Conseiller !

Les sujets sont donc soumis par la force – voici enfin une vraie mission pour l'armée ! - ou par le philtre d'obéissance – voici enfin une vraie mission pour la médecine ! Arrive enfin un autre moyen très utilisé par les dictatures, le livre. *Mein Kampf* déjà cité et *Le Petit Livre Rouge* sont des exemples de très gros tirages avec lecture et citation imposées ; on peut ajouter, pour le contexte roumain, les œuvres du président - secrétaire général – commandant suprême. Tirage important aussi, lecture et commentaires en situation scolaire et au-delà, tout acte public qui voulait aboutir devait prendre comme référence tel discours au congrès du parti, ou à telle conférence plénière du Comité Central. La légitimité et l'acceptabilité d'une demande ou d'une démarche ne venait pas du fait qu'elle était prévue dans les textes de la loi connue de tous – elle ne l'était pas, puisque l'équivalent du Dalloz n'était pas accessible au citoyen et devait rester dans l'ombre et le silence du prétoire -, mais de l'existence de passage de discours évoquant une situation semblable ; la jurisprudence n'est pas le fait d'une assemblée de sages statuant par écrit, et sur la durée longue, mais des paroles d'un seul ; seul, oui, mais doté d'un nom qui dit l'absolue supériorité, et de surnoms caudataires dont l'anthologie critique mériterait d'être faite.

L'école est le lieu parfait pour que la pensée du Suprême pénètre de manière monopolistique l'esprit des futurs sujets ; ce sera plus brutal que dans le monde si bon d'Aldous Huxley :

En ce temps-là, les enfants devaient apprendre par cœur le livre du Suprême. Le livre avait 200 000 pages réparties sur 400 volumes. Aussi, dès leur plus jeune âge, les enfants passaient-ils toutes leurs journées à travailler pour le connaître. Avant même qu'ils sachent lire, le maître, au service du Suprême, leur faisait répéter et répéter des pages et des pages et des pages. C'était ensuite sur le livre qu'ils apprenaient la lecture, puis l'écriture en recopiant des lignes et des passages entiers. Ensuite, lorsqu'ils avaient sept ans, leurs journées étaient partagées en trois : six heures pour lire le livre, six heures pour recopier le livre, six heures pour apprendre le livre. Entre ces trois temps, les enfants avaient le droit de manger de la soupe et, deux fois par semaine, des pommes de terre. (p.55)

La Pensée Unique est donc toute-puissante et omniprésente, les enfants sont punis au fouet, et les pleurs sont punis aussi. *Un jour par an, cependant, on mangeait mieux : les enfants avaient le droit de manger des navets, des carottes et une noisette de beurre. (p. 57)* C'est évidemment un jour exceptionnel, celui où le Suprême passe en visite ; une fois encore, le rapprochement avec l'histoire récente des Roumains est possible : les boucheries étaient vides tout au long de l'année, à l'exception de deux jours, l'un fixe, la Fête Nationale du 23 août, et l'autre, mobile et incertain, correspondant au passage du secrétaire général dans la ville ; rétrospectivement, on peut se mettre à rêver à la logistique bouchère, peut-être que des courtisans existaient qui avaient pour principale mission de faire précéder le convoi officiel par un autre, moins prestigieux, de simple ravitaillement, pour que le chef

puisse voir des magasins offrant de la nourriture ; j'ai, pour ma part, le souvenir de magasins d'alimentation dont les rayonnages proposaient en tout et pour tout, tout au long de l'année, sur des mètres et des mètres, des pots en verre contenant les uns des petits pois, les autres des prunes au sirop !

L'asservissement systématique d'État, parvenu à un parfait degré d'achèvement dans la perversion, tel que l'auteur le présente ici dans *UPFN* a connu une variante, dans un texte qui précède le nôtre d'une dizaine d'années et qui porte un titre qui occupe une bonne place sur la couverture mais n'arrive pas à tenir sur la longueur du dos : *Josette, l'animatrice vedette, la petite Émilie qui l'aime beaucoup, beaucoup et sa sœur qui la trouve vraiment trop bête*¹². La petite Émilie est en admiration devant Josette, animatrice d'une émission de télévision pour enfants : ses cheveux, ses yeux, ses plaisanteries, les activités qu'elle propose, le ton léger qu'elle emploie, l'impression de liberté qu'elle donne :

Et vous n'avez pas envie de manger avec moi un joli gâteau ? Il est bon , il a de la crème, regardez Louise, et José, et Louis, ils ont déjà de la crème sur la figure. Vous n'avez pas envie de venir leur mettre aussi de la crème sur la figure ? Ici, on a tous les droits. C'est vraiment la chaîne des enfants.

Si vous voulez venir avec nous, les enfants, c'est très facile. Il suffit de faire une petite promesse et c'est tout. Il faut simplement jurer. Vous jurez quand même ?
- *Oui, oui, crie la Petite Émilie.*

- *Il faut jurer que vous viendrez toujours me voir quand je vous le demanderai, même si vous êtes malade, même si vous avez des devoirs, même si vos parents ne veulent pas, même si vos sœurs ou vos frères ou vos camarades ne sont pas d'accord, même s'il y a du soleil... parce que je m'ennuierais trop si vous n'étiez pas là. J'aime tellement les enfants, moi. Vous voudriez que je m'ennuie ?*

Émilie rejoint Josette, mais l'accueil est beaucoup plus froid que l'invitation ! c'est simple, on est hors antenne !

- *Comme tu es jolie, dit la Petite Émilie, plus encore que de l'autre côté.*
- *Ne me regarde pas comme ça, dit Josette. Ne t'approche pas. Attention, tu vas salir ma robe. [...]*
Encore une vraie sangsue, c'est ma chance ! Reste là, ne bouge pas et ne m'adresse plus la parole.

- *Alors, tu veux que je reparte, Josette ?*

- *Partir ? Ça ne va pas dans ta petite tête. Pourquoi tu crois que je t'ai fait jurer ? On a besoin d'enfants, pour montrer à la télé. On n'a pas que ça à faire, de vous convoquer et de vous expliquer, et de vous dire quand il faut rire, et quand il faut applaudir. Alors maintenant, on vous garde en réserve. Comme des conserves. Toi, tu resteras toujours ici dorénavant.*

- *Toujours jusqu'à quand ?*

- *Toujours ! Tu ne sais pas ce que ça veut dire ? Toujours ! Même quand tu seras vieille. On a besoin de tous les âges à l'écran.*

La gentillesse dégoulinante de Josette était donc un piège, ses beaux cheveux ne sont qu'une perruque, elle est laide et vieille, et son émission a besoin d'un public aux ordres. Heureusement, la grande sœur d'Émilie arrive et la délivre. Les Français parents dans les années quatre-vingt ont peut-être reconnu une animatrice blonde très présente sur deux chaînes successivement... Présente dans la boîte allumée, qu'on peut éventuellement éteindre, mais aussi dans l'esprit des enfants, qu'elle contrôlait trop.

Mais il est temps de quitter le détour par le club Théodora pour revenir au monde sombre d'UPFN. L'entreprise d'investissement de la pensée, pourtant si réussie en tant que projet, va échouer un jour, tout simplement parce que les objets, oui, les objets se lasseront d'être véhicule d'invasion : le papier des volumes du très grand penseur se vident de leur encre, les lettres pourtant présentes, imprimées fondent, la réécriture ne marche pas mieux, et la mémoire refuse de fonctionner... Le maître qui a consciencieusement battu ses élèves leur conseille soudain de rire, de se comporter en enfants, de profiter de la vie ! Le médecin personnel forcé d'inventer un philtre d'obéissance le fait, mais une erreur se produit, et le philtre n'est efficace qu'un certain temps : après, il donne le fou-rire. L'âne très doux du fils du Suprême (donc presque suprême lui aussi) se sauve, et ses successeurs auront bien un caractère d'âne... Si les histoires de Moune ont une fin plutôt positive, ce n'est pas parce les rois et les reines se trouvent en bonne entente avec les fées, et qu'il n'y a plus qu'à programmer le mariage des princes et princesses : le monde des contes de Moune ressemble très fortement à celui que Lila et elle, ont connu, et duquel elles ont été chassées pour arriver dans le camp où elles partagent la même planche à dormir. Ce monde est sombre, peuplé de méchants qui souvent réussissent et fleurissent ; mais les actions de refus, qu'elles soient individuelles ou collectives, dues aux humains ou aux animaux, ou carrément aux choses peuvent faire cesser le cercle parfait de la reproduction infinie de la méchanceté, du mensonge, de la cruauté. Ce monde à la merci du tout-puissant dont la passion mue souvent en obsession pathologique ou en caprice délirant est décrit de façon neutre, sans révolte, la voix qui parle ne prend pas position, même devant l'absurde et l'horrible. Nous sommes en présence d'une vraie performance d'écriture, qui n'est pas sans rappeler celle de Voltaire¹³. Nous allons, pour mieux entendre le grain de cette voix, écouter le premier des douze contes qui font l'année d'UPFN.

Le premier conte est intitulé « Les Rats » ; très court (il tient en 86 vraies lignes, quatre pages aérées), il commence par la formule *En ce temps-là*, qui remplace le très connu et attendu *Il était une fois* ; Moune se place donc clairement dans le contexte historique et non dans le fictionnel ; cette formule sera reprise en ouverture de chacun de ses contes, ainsi que l'ont montré quelques exemples ; pour aider Lila à s'endormir, Moune ne procède pas par appel au merveilleux dans un univers spatio-temporel très lointain, mais par l'évocation de la réalité très proche, dans laquelle toutefois des manifestations merveilleuses pourront éventuellement se produire, pour amener un dénouement propre à calmer la petite Lila. En ce temps-là donc, une loi très sage avait établi une ligne de partage entre les êtres humains et ceux qui le sont un peu moins – on reconnaît le concept de sous-homme de l'idéologie nazie. Cette loi est fondée sur une observation scientifique : le lundi est, étymologiquement¹⁴, le jour de la lune, son nom dans plusieurs langues l'indique clairement, or la lune est un astre changeant, rarement à plénitude, donc les enfants nés ce jour-là sont des humains non-pleins¹⁵, tout juste bons à servir d'esclaves aux autres. Pour que la société puisse fonctionner efficacement, il faut que cette distinction soit perceptible facilement : il est donc normal que les êtres du lundi portent

un insigne qui le montre ; c'eût pu être une lune, n'est-ce pas, mais ce fut un rat. Oui, un rat. Par un glissement que rien ne justifie, si ce n'est la manipulation, de la simple distinction informative on passe à l'infamante¹⁶ ; les autorités s'appuient sur la peur pour fabriquer l'exclusion et la haine :

En ce temps-là, tous les enfants nés un lundi étaient maudits¹⁷. Une loi l'avait ordonné: ceux qui venaient au monde le lundi, jour de la lune, cet astre changeant, devaient être mis à part. Ils travaillaient toute leur vie pour les autres, qui naissaient les jours suivants. Et ils portaient un rat peint dans leur dos afin qu'on les reconnaisse de loin.

Les gens avaient peur des rats. Pour eux, un rat n'était qu'un animal répugnant qui donnait des maladies. Ils avaient donc peur des hommes qui avaient cette bête sur leur dos. Et ils les appelaient des « Rats » pareillement.

Malheureusement, l'appellation « rat » n'est pas une fantaisie, mais une réalité historique : les Juifs ont été désignés ainsi par les notables nazis, Hitler en tête : le terme se trouve plusieurs fois dans *Mein Kampf*. C'est ce même mot qui va fournir à Art Spiegelman le titre et l'orientation graphique générale de son *Maus*, où les Juifs sont représentés comme des souris (l'allemand ne distingue pas « rat » et « souris »). Nous sommes donc en présence d'un triple abus : dans l'ordre social d'abord, où l'on crée non des classes mais des castes sur raison de naissance, non de mérite et d'acquisition¹⁸ ; dans l'ordre scientifique ensuite, puisque la naissance un lundi ne peut en aucun cas causer des insuffisances dans l'accomplissement de l'être humain ; dans l'ordre argumentatif enfin, puisque la conséquence abusive est présentée comme cause première et explicative : *ils portaient un rat peint dans leur dos / les gens avaient peur des rats*. C'est, typiquement, un acte de propagande, dont l'efficacité redoutable est confirmée par le comportement des gens : ils ont peur des rats, transmetteurs (et non pas donneurs !) de maladies, soit, mais il n'y a pas lieu d'avoir peur des gens qui ont un signe de rat sur leur dos. Par métonymie, les gens appliquent pourtant le faux raisonnement (enthymème) employé par la propagande. La peur engendre l'éloignement, lequel engendre le rejet... la haine et la mort suivent !

La démonstration (fausse, mais qui emporte pourtant l'adhésion) va s'appuyer sur des procédés rythmiques et sémantiques bien efficaces aussi :

- la rime : /ba/ /Ra/ : *A bas les Rats !* et même la rime équivoquée *aux Rats/aura*

- l'homonymie par recomposition de mots en calembour : *Les Rats passent* (les rapaces), *fermez les volets !* pour ne pas les voir, mais aussi pour qu'il n'y ait pas d'ouverture suggérée au vol, ni de contamination

- l'assonance appuyée par début consonantique identique (contre-asonance): /Ra/ /Ras/ /Rat/ ou différent : /sal/ /Ra/, /sal/ /Ras/

- la répétition *sale – sale*

- homonymie *rate / rate*, l'organe censé être l'un des sièges de l'effort / le féminin : *Sale Rat, sale race, on va vous défoncer la rate*. violence ou viol ? les SA (sections d'assaut, *Sturmabteilungen*) sont connues et redoutées pour leur violence

- l'isométrie 3/3 et 2/2 : *à bas les rats, sale rat, sale race* et utilisation de formules métriques éprouvées comme l'octosyllabe et l'alexandrin

- paronymie *rat peint / rabbin* (ce mot n'est pas présent dans le texte)

C'est un monde où l'ordre règne, l'ordre nouveau fait d'obligations et d'interdictions, ce que peut illustrer la liste suivante, extraite, ne l'oublions pas, d'un texte de 86 lignes :

une loi l'avait ordonné

devaient

fallait

interdit

lois

Ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

ils n'avaient pas le droit

n'avaient aucun droit

ne devait pas

Tu n'as pas le droit

Personne jamais n'a désobéi à la loi

Presque toutes ces interdictions sont formulées de manière qui fait qu'elles n'ont pas d'agent identifiable : le sujet grammatical sera *une loi* (elle existe, oui, mais elle est normalement la production d'un pouvoir, ici non nommé explicitement), *ils* (qui renvoie aux victimes-Rats, pas aux auteurs des lois indignes) ; c'est vague, personne ne peut être déclaré responsable, il n'y a eu que simple exécution des ordres et application de la loi venue de plus haut. Cette logique va être appliquée plus loin par l'emploi du passif, toujours sans complément d'agent : *être mis, étaient épiés, était emmené...* Le même effet est

obtenu par l'emploi massif de *on*, 11 fois en trente lignes ! On, ce n'est ni moi ni toi ni Dupont, c'est les gens, quelqu'un, mais pas quelqu'un de précis et identifiable. Ce fut, n'est-ce pas, exactement l'axe de défense des nazis au procès de Nuremberg, très finement repris par l'auteur.

Dans la culture allemande, les rats sont liés à un épisode historique qui a donné naissance à une légende médiévale retravaillée par les frères Grimm, c'est le conte du joueur de flûte de Hameln. Les rats y sont des êtres nocturnes, qui se nourrissent d'aliments dérobés aux humains, et qui vivent en groupes nombreux et qui sont symbole de mort. Un joueur de flûte réussira quand même à en débarrasser la ville.

C'est donc un monde où les êtres humains normaux ont pouvoir sur les Rats, enfants maudis nés un lundi. Ou un dimanche, ou même un mardi, parce qu'une simple dénonciation suffit pour faire déchoir : le soupçon que la mère a fait retarder ou avancer son accouchement par des exercices provoque la réaction redoutable : une queue de rat est clouée sur sa façade, et son enfant est déclaré rat. C'est un monde où l'ordre règne, la loi et les interdits sont efficaces et ne laissent pas d'interstice. A mi-texte, pourtant, une femme va réagir, brave les lois qu'on est en train justement de lui rappeler, récupère le nouveau-né et s'enfuit. L'armée, qu'on a déjà vue mobilisée pour chercher un âne, se met en chasse ; on soupçonne, oui encore *on*, sa présence dans une maison abandonnée ; trois soldats l'approchent, mais elle est armée d'un fusil ! courageusement, les trois se retirent et vont chercher des renforts, qui arrivent, plusieurs centaines ! Le chef donne l'ordre d'attaquer ; mais la troupe est gênée par des Rats, arrivés pour voir la *femme qui était prête à mourir pour un Rat semblable à eux*. L'armée tire sur ces êtres qui n'ont pas d'armes, une fois, et d'autres fois encore : *Les soldats tiraient, tiraient sans s'arrêter, et les Rats tombaient. Lorsqu'ils furent tous à terre, le chef des soldats dit qu'il fallait à présent punir la mère et l'enfant*. L'armée, convoquée pour une femme, a tiré sans sommation, et veut punir ; la mère a certes désobéi à la loi existante, et peut être punie (après jugement), mais l'enfant de trois jours n'a rien fait, on ne peut pas le punir¹⁹. Pour défendre ce droit, un miracle va alors se produire : les rats peints sur le dos des Rats-presque-hommes et qui faisaient peur aux hommes comme s'ils étaient réels, vont se détacher, les images deviennent réalité, les rats attaquent les soldats. Par un retournement de situation que souligne brillamment une grammaire bien pensée (l'emploi du passif refait son apparition : *D'où viennent ces rats ? demanda le chef. Tuez-les ! Il fut mordu cruellement à son tour avant d'avoir pu comprendre*. Les méchants étaient actants transparents de tous les passifs précédents, les voilà maintenant patients.). La mère et le bébé peuvent alors sortir de leur abri, et cheminer vers un pays où le lundi est un jour comme les autres. Quant aux rats, ils suivent leur destin de rat, ils vont aux champs, parfois certains se risquent un peu à la ville. Le texte, qui s'est déroulé tout entier sur le repère temporel du passé simple passe au présent pour sa fin, comme dans les formulettes conclusives de beaucoup de contes :

Ils sont retournés dans les champs. Parfois ils entrent dans les caves. Parfois ils pénètrent dans les basses-cours. Mais plus jamais on ne voit de rat peint sur le dos des gens. Plus jamais.

Le retournement Rat – rat, homme – animal rappelle le texte de Grimm déjà cité, puisque le joueur de flûte, mal payé de sa peine après avoir sorti et perdu la théorie de rats, va se venger, et procéder de manière strictement identique, sauf que cette fois les victimes ne seront pas des rats, mais des enfants de la ville. Il est vraisemblable de penser qu'un deuxième texte a nourri notre conte ; il est un peu moins connu que celui des Grimm, mais son auteur l'est beaucoup plus. Il s'agit de V. Hugo écrivain de voyage.

Il y a eu malveillance et maltraitance : les gens sont privés du pain que pourtant ils ont produit, et cela enrichit un autre, l'évêque Hatto ; il y a bien déclassement, acte de rejet vers le bas d'êtres qui sont pourtant semblables aux autres (épisode commun entre « Les Rats » et le texte de V.H.). Poussés par la faim, ils se rassemblent (épisode commun) et réclament du pain ; celui qui détient le pouvoir (Hatto / le commandant) les met à mort par le feu (feu tout court, feu des armes à feu) ; les êtres humains sont considérés comme des êtres inférieurs, tout juste dignes de moquerie, rabaissés par l'appellation « rats » :

Le peuple affamé ne se dispersait pas et entourait le palais de l'archevêque en gémissant. Hatto, ennuyé, fit cerner ces pauvres gens par ses archers, qui saisirent les hommes et les femmes, les vieillards et les enfants, et enfermèrent cette foule dans une grange à laquelle ils mirent le feu. Ce fut, ajoutait la bonne vieille, un spectacle dont les pierres eussent pleuré. Hatto n'en fit que rire ; et comme les misérables, expirant dans les flammes, poussaient des cris lamentables, il se prit à dire : entendez-vous siffler les rats ? le lendemain, la grange fatale était en cendre ; il n'y avait plus de peuple dans Mayence

Celui de qui la parole au Ciel était voisine, qui avait le pouvoir de donner la vie et la mort, la faim et l'abondance, d'être un presque Créateur, capable de transformer la réalité en la rabaissant par une image ironique (homme -> rat) va d'un coup être pris au piège inverse, l'image engendre la réalité, la figure rat devient vrai animal rat, avec les caractéristiques de sa nouvelle existence – appétit illimité, nombre considérable, grégarité du presque continu ; c'est, encore une fois, un épisode commun :

la ville semblait morte et déserte, quand tout à coup une multitude de rats, pullulant dans la grange brûlée comme les vers dans les ulcères d'Assuérus, sortant de dessous terre, surgissant d'entre les pavés, se faisant jour aux fentes des murs, renaissant sous le pied qui les écrasait, se multipliant sous les pierres et sous les massues, inondèrent les rues, la citadelle, le palais, les caves, les chambres et les alcôves. C'était un fléau, c'était une plaie, c'était un fourmillement hideux. Hatto éperdu quitta Mayence et s'enfuit dans la plaine, les rats le suivirent ; il courut s'enfermer dans Bingen, qui avait de hautes murailles ; les rats passèrent par-dessus les murailles et entrèrent dans Bingen. Alors l'archevêque fit bâtir une tour au milieu du Rhin et s'y réfugia à l'aide d'une barque autour de laquelle dix archers battaient l'eau ; les rats se jetèrent à la nage, traversèrent le Rhin, grimpèrent sur la tour, rongèrent les portes, le toit, les fenêtres, les planchers et les plafonds, et, arrivés enfin jusqu'à la basse-fosse où s'était caché le misérable archevêque, l'y dévorèrent tout vivant.²⁰

Le texte de V. Hugo se remarque aussi par un autre épisode particulier, peu présent dans « Les Rats », mais présent malheureusement dans la stratégie de combat des nazis, pour qui toutes les armes sont bonnes, y compris enfermer des civils – hommes,

femmes, enfants - dans un lieu public et théoriquement protecteur, puis mettre le feu sans se soucier des cris de souffrance, pas plus que s'ils étaient de simples bruits de la nature.

Longtemps, la visée de la littérature pour l'enfance et la jeunesse a été essentiellement éducative et morale, au détriment parfois de la composante esthétique ; elle connaît aussi des dérives de pur divertissement sans ambition, mais aujourd'hui comme hier des œuvres sortent qui étonnent par le réemploi des sources et motifs placés en réseaux nouveaux, par l'équilibre souverain de leur construction, par la noblesse touchante de leur propos. *Une petite flamme dans la nuit* est de celles-là.

Notes

¹ Au couple narrateur vs narrataire, bien établi, je propose en alternative conteur vs contaïre, avec à peu près les mêmes caractéristiques, sauf que le deuxième permet d'intégrer les dimensions de l'oralité qui manquent au premier. Inconvénients : si narrateur a un féminin déjà existant (mais est-on bien sûr que narratrice est strictement le féminin de narrateur ?), si narrataire peut accepter masculin et féminin, conteur offre conteuse (mais c'est, me semble-t-il, un féminin réducteur) et difficilement contraïre (construction virtuelle à partir de ce qu'offre narrateur/narratrice) ; le conté est la masse de ce qui s'offre au contage.

² *Le don de Shahrazad : la mémoire des Mille et Une Nuits dans la littérature contemporaine*, Encrage éd. 2008.

³ Violette Jacquet-Silberstein, Juive hongroise née en Roumanie, devenue française avant la guerre, déportée et rescapée d'Auschwitz, se souvient : « Heureusement, l'une des nôtres, qui avait beaucoup lu, nous racontait des romans entiers » *Les sanglots longs des violons...* Oskar jeunesse, partie entretien, p. 57.

⁴ La complexité de la structure des *1001N* est déplacée : de la profondeur verticale, on passe au bifide alterné horizontal, le conteur de l'instant T était contaïre à l'instant T₁.

⁵ Jochen et Esther Gerz, colonne de Harburg : une colonne de 12 mètres est proposée aux réactions écrites et/ou iconiques des passants, pour servir de témoin, avec enfoncement progressif réalisé à chaque fois que telle section serait totalement couverte par les contributions. Belle façon de définir le passé à la fois comme absent (du regard) et présent (dans la mémoire, celle des humains ou celle de la terre).

⁶ Et contrairement donc à l'usage qui s'est installé en Roumanie, où poètes et ministres se disputaient l'honneur d'inventer des hyperboles dont l'accumulation finissait par devenir source de plaisanteries (« bancuri ») : le « Danube de la pensée » était-il plus fort que le « génie des Carpates » ?

⁷ Les successions en dictature sont rarement affaire d'élections ; la gérontocratie est un monde de fonctionnement très massif, on meurt en poste, et les exceptions sont rares (C. Honnecker, N. Ceausescu, qui sont morts déçus, et non pas non réélus).

⁸ Je rappelle que le volume fait 105 pages, certaines sans texte (illustration plein page) d'autres très aérées (une seule phrase), et que ce total inclut les passages de RE (pratiquement la moitié des pages, 48) : linguistiquement, le Suprême est bel et bien partout !

⁹ Une gymnaste de 14 ans championne olympique se voit décerner le titre de « Erou al Muncii Socialiste », appellation qui, on s'en aperçoit aujourd'hui, ne veut rien dire (Héros du Travail Socialiste), mais qui est faite de fragments qui appartiennent au discours politique officiel, ici dans son orientation valorisante. Le même titre est absent (mais faut-il s'en étonner ?) du cursus de personnes qui sont mortes d'épuisement au long des dizaines d'années du Travail Socialiste, mortes anonymement et oubliusement...

¹⁰ Triste rappel : pour financer les travaux du Palais du Peuple, N.C. a par exemple décidé de supprimer l'éclairage nocturne, et placer à 14° (Celsius) le seuil de confort thermique du chauffage intérieur...

¹¹ D. Daeninx, Pef, *Il faut désobéir*, Rue du monde 2002

¹² Ed. môtus, 1992, illustré par Consuelo de Mont-Marin.

¹³ J'avais pour projet de proposer aussi un parcours de *Matin brun*, de F. Pavloff, éd. Cheyne 1998 ; le temps, malheureusement, me manque, je contenterai donc d'un très bref aperçu relégué en note (mais je sais qu'une des participantes commence toujours sa lecture par les notes, cette place est donc peut-être enviable...). Le texte est écrit avec la même indifférence inconsciente feinte : deux amis constatent que le monde qui les entoure est en

train de changer, ce que semble montrer une modification des données scientifiques admises ; en effet, les scientifiques de l'État national déclarent un jour que seuls les chats bruns méritent de vivre ; puis que tout propriétaire de chat non-brun est hors-la-loi, puis la même chose à propos des chiens non-bruns. Puis un jour, avoir fait piquer son chien non-brun ne suffit plus, puisqu'on peut être puni non seulement d'être propriétaire, mais même de l'avoir été ! cela vaut donc pour les infractions commises après la publication de l'acte, mais aussi avant... Ce qui fait, évidemment, que chaque citoyen (excusez-moi, le terme est venu trop vite sous mes doigts) vit avec la peur que la milice brune défonce sa porte au petit matin ; avec la rétroactivité des lois, on est tous forcément coupables, d'une chose ou d'une autre, à un moment ou un autre.

¹⁴ L'étymologie étant supposée science du vrai, « comme son nom l'indique », n'est-ce pas...

¹⁵ On aura reconnu l'argument de départ de l'extraordinaire roman de Vercors, publié au début des années cinquante, *Les animaux dénaturés*.

¹⁶ La lune est bien évidemment une image de remplacement de l'étoile, l'étoile jaune bien réelle ; le glissement entre lune et rat peut trouver une petite explication dans une association d'idées : le rat ouvre le calendrier chinois (premier mois de l'année), comme le lundi (jour de la lune) ouvre la semaine ; le mois chinois débute toujours au moment de la nouvelle lune, le rapprochement existe donc bel et bien, mais pas dans l'Europe du début du siècle... Ce qui est certain, en revanche, est que le symbole du rat est bien plus difficile à porter que la lune ou l'étoile, ce que disent bien les mots du deuxième paragraphe. L'illustration reprend d'ailleurs les procédés de la propagande avec le juif au grand nez, omniprésent, en montrant un rat immense qui couvre de son corps tout un village dont il semble, par sa taille, le maître absolu. Les réactions de rejet et de violence sont donc prévisibles et normales...

¹⁷ J'extraits du volume déjà cité de Violette Jacquet-Silberstein, qui est restée en vie grâce à la musique, la première strophe d'une chanson de 1970 : L'automne embrumait les Carpates / Ce jour de novembre maudit / Ce jour de novembre maudit / Ce maudit jour où je naquis. En quatre vers, maudit est présent trois fois, parce que naître avant la guerre, naître de parents juifs ne peut être perçu que d'une seule façon, la malédiction. La chanson s'intitule « La jonquille », titre qui se sert du procédé de « recyclage » des images déjà constaté et mis en lumière (à propos des étoiles), puisque jonquille évoque étoile ; étoile a pu être positif pendant un bon moment, puis il ne l'a plus été, pour devenir carrément négatif, et enfin il se transcende en jonquille, graphiquement et chromatiquement très proche.

¹⁸ Nous devons G.Dumézil la démonstration de structures ternaires dès la fin de la préhistoire ; d'autres chercheurs ont mis en lumière le maintien de cette division jusqu'aux temps modernes.

¹⁹ En ce moment même, vingt ans après avoir donné l'ordre de tirer sur les manifestants, le général Stanculescu est toujours en liberté ; reconnu coupable, il fait le parcours des appels successifs, mais reste en liberté et espère bénéficier d'avantages liés à son (grand) âge. La France a connu un épisode juridique semblable il y a quelques années.

²⁰ V. Hugo *Bligger le Fléau – Légendes du Rhin*, Gallimard 1981 pp. 43-48 ; le texte est accompagné de discussions étymologiques intéressantes. On peut le retrouver aussi en format électronique à la BNF : <http://expositions.bnf.fr/hugo/pedago/dossiers/voya/textes/29.htm>

Cependant je faisais à peine attention à ce paysage et à ces souvenirs. Depuis que le jour déclinait, je n'avais plus qu'une pensée. Je savais qu'avant d'arriver à Bingen, un peu en deçà du confluent de la Nahe, je rencontrerais un étrange édifice, une lugubre mesure debout dans les roseaux au milieu du fleuve entre deux hautes montagnes. Cette mesure, c'est la Maüsethurm.

Dans mon enfance, j'avais au-dessus de mon lit un petit tableau entouré d'un cadre noir que je ne sais quelle servante allemande avait accroché au mur. Il représentait une vieille tour isolée, moisie, délabrée, entourée d'eaux profondes et noires, qui la couvraient de vapeurs, et de montagnes qui la couvraient d'ombre. Le ciel de cette tour était morne et plein de nuées hideuses. Le soir, après avoir prié Dieu et avant de m'endormir, je regardais toujours ce tableau. La nuit je le revoyais dans mes rêves, et je l'y revoyais terrible. La tour grandissait, l'eau bouillonnait, un éclair tombait des nuées, le vent sifflait dans les montagnes et semblait par moments jeter des clameurs. Un jour, je demandai à la servante comment s'appelait cette tour. Elle me répondit, en faisant un signe de croix, la Maüsethurm.

Et puis elle me raconta une histoire. Qu'autrefois à Mayence, dans son pays, il y avait eu un méchant archevêque nommé Hatto, qui était aussi abbé de Fuld, prêtre avare, disait-elle, *ouvrant plutôt la main pour bénir que pour*

donner. que dans une année mauvaise il acheta tout le blé pour le revendre fort cher au peuple, car ce prêtre voulait être riche. Que la famine devint si grande, que les paysans mouraient de faim dans les villages du Rhin. Qu'alors le peuple s'assembla autour du burg de Mayence, pleurant et demandant du pain. Que l'archevêque refusa. Ici l'histoire devient horrible. Le peuple affamé ne se dispersait pas et entourait le palais de l'archevêque en gémissant. Hatto, ennuyé, fit cerner ces pauvres gens par ses archers, qui saisirent les hommes et les femmes, les vieillards et les enfants, et enfermèrent cette foule dans une grange à laquelle ils mirent le feu. Ce fut, ajoutait la bonne vieille, *un spectacle dont les pierres eussent pleuré.* Hatto n'en fit que rire ; et comme les misérables, expirant dans les flammes, poussaient des cris lamentables, il se prit à dire : *entendez-vous siffler les rats ?* le lendemain, la grange fatale était en cendre ; il n'y avait plus de peuple dans Mayence ; la ville semblait morte et déserte, quand tout à coup une multitude de rats, pullulant dans la grange brûlée comme les vers dans les ulcères d'Assuérus, sortant de dessous terre, surgissant d'entre les pavés, se faisant jour aux fentes des murs, renaissant sous le pied qui les écrasait, se multipliant sous les pierres et sous les massues, inondèrent les rues, la citadelle, le palais, les caves, les chambres et les alcôves. C'était un fléau, c'était une plaie, c'était un fourmillement hideux. Hatto éperdu quitta Mayence et s'enfuit dans la plaine, les rats le suivirent ; il courut s'enfermer dans Bingen, qui avait de hautes murailles ; les rats passèrent par-dessus les murailles et entrèrent dans Bingen. Alors l'archevêque fit bâtir une tour au milieu du Rhin et s'y réfugia à l'aide d'une barque autour de laquelle dix archers battaient l'eau ; les rats se jetèrent à la nage, traversèrent le Rhin, grimpèrent sur la tour, rongèrent les portes, le toit, les fenêtres, les planchers et les plafonds, et, arrivés enfin jusqu'à la basse-fosse où s'était caché le misérable archevêque, l'y dévorèrent tout vivant. -maintenant la malédiction du ciel et l'horreur des hommes sont sur cette tour, qui s'appelle la Mäüsethurm. Elle est déserte ; elle tombe en ruine au milieu du fleuve ; et quelquefois, la nuit, on en voit sortir une étrange vapeur rougeâtre, qui ressemble à la fumée d'une fournaise, c'est l'âme de Hatto qui revient.

Victor Hugo *Le Rhin lettres à un ami* Lettre XX

LES DIABOLIQUES : ENTRE TEXTE ET IMAGE

Eugenia ENACHE

Abstract

What is the relation between the two manifestations of the human spirit, the novel and the canvas which imply different lecture systems and are not far in time one from another? We would like to outline that which is common both to the novel and the painting, keeping in mind the fact that each art represents a specific language, a distinct manner of combining the sign and form values of expression.

Keywords: life, death, woman, vice, victim

L'ouverture de la littérature aux autres arts et notamment aux arts plastiques caractérise la fin du XIXe siècle. Le lien entre écrivains et peintres devient plus fort par une sorte de nécessité car rejetant les canons esthétiques classiques, ils se voient incompris par le grand public. Les écrivains et les artistes veulent défendre leurs nouvelles esthétiques communes et cherchent à retranscrire les mêmes sensations en utilisant des systèmes de signes différents.

La peinture ou le dessin ne se veulent pas une illustration de la littérature mais un complément, un dialogue entre les images et les mots. Dans le cas de Barbey d'Aurevilly et de Félicien Rops il ne s'agit pas d'un ouvrage à deux mains mais une rencontre fortuite ; les thèmes tirés de la littérature n'intéressent pas l'artiste que dans la mesure où ils permettent d'aborder des préoccupations personnelles sous forme de thèmes universels.

DU TEXTE...

L'œuvre de Barbey d'Aurevilly la plus célèbre aujourd'hui est le recueil tardif de nouvelles *Les Diaboliques* dans lesquelles l'insolite et la transgression, qui plonge le lecteur dans un univers ambigu, a valu à son auteur d'être accusé d'immoralisme. Et pourtant, dans une des préfaces, l'auteur précise qu'en dépit de sa hardiesse ce livre est avant tout l'œuvre d'un moraliste chrétien : « Toute peinture étant toujours assez morale quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace ».

Volupté et horreur s'entrelacent au cours des six nouvelles qui se concentrent sur le thème du mal, lié toujours à la femme, étudié et analysé du point de vue d'un « moraliste chrétien », comme Barbey se définissait lui-même. Dans la vision de Germain Souchet, le mal « fascinant » qui constitue le fil rouge des *Diaboliques* est présenté sous plusieurs aspects : la débauche, le blasphème, le sacrilège, mais aussi la parodie, la duplicité et l'idolâtrie. La conséquence immédiate ou indirecte de tous les comportements diaboliques peints par Barbey d'Aurevilly est la mort et la damnation.

Pourquoi *Les Diaboliques* ? Parce que le recueil est plein d'histoires effrayantes, d'étrangeté et de passion ; parce que l'esprit du mal s'incarne toujours dans une femme dont la séduction est toute puissante et destructrice, car la femme est un mélange d'innocence et de sensualité elle est attirante et fatale, voire perverse ; car tout, le mal ou le bien est vécu avec intensité et le mot *diabolique* ou *divin*, pourrait être appliqué à l'intensité des jouissances, aux sensations qui vont jusqu'au surnaturel. Dans la préface à l'édition de 1874 Barbey d'Aurevilly écrivait : « L'auteur de ceci, qui croit au Diable et à ses influences dans le monde, n'en rit pas, et il ne les raconte aux âmes pures que pour les en épouvanter. »

La première nouvelle du recueil *Le rideau cramoisi* confirme que le nom de diaboliques s'applique aussi bien aux « histoires » qu'aux « femmes de ces histoires », comme l'indiquait, d'ailleurs, l'auteur. « Qu'y avait-il donc derrière ces rideaux ? » c'est la question qui tourmente les personnages masculins. Dans le récit, derrière le rideau, il y a toujours des intimités, des secrets et des silences et un drame dont la victime est une jeune fille, Alberte, « diaboliquement provocante » par sa conduite, faussement innocente, à l'égard du comte de Brassard.

L'épigraphe de la nouvelle *Le plus bel amour de don Juan* : « Le meilleur régal du diable c'est une innocence » est significatif pour l'histoire qui privilégie la conquête qui flatte le plus l'orgueil d'un homme : une jeune fille explique qu'elle était tombée enceinte en s'asseyant sur le fauteuil d'un homme.

Le titre *Le Bonheur dans le crime* suggère la volupté du péché, la jouissance dans l'association de l'innocence et de la cruauté. C'est l'histoire d'amour de Hauteclaire Stassin et du comte Serlon de Savigny. Au nom de l'amour qu'elle lui porte, elle renonce à son métier de maître d'armes et devient la femme de chambre de comtesse de Savigny qu'elle allait empoisonner. Le crime accompli les deux amants vont vivre heureux et jouir de tous les plaisirs du monde sans remords et sans que personne les accuse.

« Quel aimable dessous de cartes ont vos parties de whist ! », on cache des passions, le bonheur disait un des personnages de la nouvelle *Le Dessous des cartes d'une partie de whist*. Les personnages, « des moralistes supérieurs, des praticiens, à divers degrés, de la passion et de la vie », sont obsédés du jeu, ou de leurs passions au point de tuer. La comtesse de Stasseville, une femme spirituelle, mystérieuse et froide, devient la maîtresse d'un certain Mermor de Kerkoël. Jalouse de sa fille elle décide de l'empoisonner de telle manière qu'on puisse croire à une maladie de langueur. Et tout se passe dans le plus grand secret.

A un diner d'athées c'est l'histoire de Pudica, la maîtresse du major Ydow dont le visage évoque la Vierge de Raphaël, (mais l'intérieur est tout autre) ; elle est « la plus corrompue des femmes corrompues – dans le mal une perfection ». Bien qu'elle soit devenue l'idole du régiment, le major garde les apparences mais devient fou de rage lorsqu'il apprend de la bouche même de Pudica qu'il était de tous ses amants celui qu'elle avait le moins aimé. La punition du major est terrible : il lui barbouille le sexe avec de la cire à cacheter et scelle le tout avec le pommeau de son épée.

La dernière nouvelle *La Vengeance d'une femme* retrace l'histoire d'une femme, la duchesse de Sierre-Leone qui, faussement soupçonnée d'adultère, choisit de se venger d'une manière effroyable en mettant en jeu sa propre personne. Elle se fait fille publique car c'est de cette façon qu'elle peut « déshonorer, au lieu de tuer, cet homme pour qui l'honneur, comme le monde l'entend, était plus que la vie ».

Par ses nouvelles, Barbey d'Aurevilly voulait témoigner d'un diabolisme qui ne relèverait plus des diableries du romantisme noir. Rien que « des histoires réelles de ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et si divine que, quand on s'avise de les écrire, il semble toujours que ce soit le Diable qui les ait dictées ! »

À L'IMAGE

Le contexte artistique « fin de siècle » encourage le mélange et le rapprochement des arts, même si l'on ne peut pas parler d'une transcription de l'écriture dans le discours du peintre. L'étude des rapports entre art et littérature devrait pouvoir bénéficier de la levée d'une hypothèque, celle de la condamnation de la « confusion des arts » généralisée à partir du tournant du siècle.

Tout comme Barbey d'Aurevilly, Félicien Rops (1833-1898) vivait dans une société bloquée, où les bourgeois, habillés comme il faut, prônaient les valeurs convenues qui confortaient leurs principes dont le paraître et la propriété. Quand on dit qu'un peintre doit être de son temps, il doit peindre surtout le caractère, le sentiment moral, les passions et l'impression psychologique de ce temps, avant de peindre les coutumes et les accessoires.

Les créations les plus originales de Rops sont peut-être celles où il illustre de façon libre des œuvres littéraires. Dans cette lignée, les dessins pour *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, réalisés en 1879, témoignent d'une inspiration plus raffinée, où l'on retrouve les meilleures tendances symbolistes de l'époque. Ce qu'il veut c'est dévoiler les forces qui soutendent le spectacle de la vie moderne. Selon les critiques, Rops renouvelle la catégorie du Sublime et se mue en poète tragique pour rendre compte de ce qui se trame sous l'apparence.

Ses dessins transcendent l'anecdote du récit et passent de la réalité vécue dans la sensation à son interprétation philosophique et psychologique. Pourtant, dans chaque dessin, on pourrait retrouver des indices qui renvoient au contenu de la nouvelle portant le même titre.

Dans *Le Rideau cramoisi*, le corps de la femme est mis en évidence dans l'univers fantasmagorique de désir et de la pulsion sexuelle. Le rideau transparent cache en partie la nudité de la femme, dans une attitude théâtrale, et laisse entrevoir l'homme.



Dans la vision de l'écrivain le rideau destiné, d'habitude à intercepter ou tamiser la lumière, a le rôle de cacher l'impudeur et l'impudence de la jeune fille et même son imprudence assumée en traversant la chambre de ses parents pour rejoindre son amant.



Dans le dessin de Rops *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, l'homme qui raconte, le Don Juan, se résume à un visage tourné vers l'horizon. Par la déclinaison de ses gris, Rops lie le corps nubile de la jeune fille aux traits fatigués de l'homme dont les traits sont indéfinis. Le contraste entre les deux corps agrandit la densité érotique de l'atmosphère.

Dans *Le Bonheur dans le crime*, Rops a voulu incarner sur le plan de l'idée ces pulsions secrètes qui conduisent l'homme à la sauvagerie.



La femme mourante, le serpent, la tête morte sont autant d'éléments qui suscitent l'angoisse et l'inquiétude et suggèrent la descente de l'homme dans le tréfonds le plus obscur de la vie. Et malgré l'impression terrifiante qui se dégage de l'image, il y a une lueur de bonheur : les deux amants qui jouissent du plaisir de la vie.



L'œuvre *Le Dessous des cartes d'une partie de whist* privilégie l'expressivité de cette figure tragique plantée dans le néant de sa folie. La femme dont la bouche est cadenassée, pour ne pas dévoiler des secrets de sa vie, repose sur un cadavre d'un enfant.



Pour *A un diner d'athées* Rops s'est inspiré du passage précis du récit où Barbey décrit l'opération monstrueuse par laquelle le major cache la Pudica. L'artiste ne montre rien du drame. Il choisit l'instant qui lui succède pour mettre en scène les acteurs du récit : la femme, la bougie, la porte ouverte sur le néant et le corps du major qui gît sous la table.



La Vengeance d'une femme est ici une synthèse de la nouvelle dans l'apparition d'une de ces prostituées qui, se faisaient appeler orientalement des « panthères ». Les armoiries qui rappellent l'origine noble du mari contrastent avec l'attitude arrogante et impudique de la femme. Le cercueil renvoie directement à la conclusion de l'histoire.

Dans ses illustrations pour *Les Diaboliques*, Rops, l'artiste représentatif du mouvement décadent, peint la cruauté d'aspect de la femme, image de la luxure et de la mort. Ses femmes réunissent corruption, péché originel, vie, vice et fin du monde. Mais le but de Rops n'était pas de choquer mais de montrer les régions sombres et lumineuses de leur âme, le désir, le plaisir, l'amour, la mort.



Outrepassant le texte de Barbey, Rops crée un frontispice pour *Les Diaboliques*, *Le Sphinx*, œuvre qui apparaît indépendante du récit, et qui associe le triple symbole : du diable, qui incarne la ruse et la destruction et qui domine l'ensemble d'un air pensif ; de la femme, victime de ses émotions, ses passions ou ses obsessions ; et du sphinx, incarnation des puissances naturelles et spirituelles, symbole du silence énigmatique.

POUR CONCLURE

Ouvertes à plusieurs interprétations les nouvelles des *Diaboliques* illustrent un univers où le crime est sans punition et sans remords, où la femme se meut dans un monde de violence et perversion morale. Elle est « la plus fascinante cristallisation de tous les vices » mais aussi leur victime. Quand on lui reproche l'immoralité de son livre, Barbey d'Aureville se défend en affirmant que la moralité de l'artiste est « dans la force et la vérité de sa peinture » : en étant vrai, l'artiste est suffisamment moral.

Dans les œuvres de Félicien Rops l'anecdote est repoussée car l'artiste traite des problèmes fondamentaux, la vie et la mort ; la figure de la femme domine parce qu'elle symbolise l'ambivalence du désir et de la mort. Par ses dessins Rops a voulu mettre en cause non seulement la morale mais la modestie, la pudeur, la décence, dont les antonymes sont la honte, la vergogne. Il déshabillait la femme non pour la souiller, mais pour exalter son pouvoir de vie face au pouvoir de mort.

Que pourrait transmettre une toile qui porte le nom du texte sinon un savoir humain, une accumulation et un prolongement des expériences de celui qui regarde la peinture ? En fait, le texte et l'image sont une réponse déguisée à un questionnement qui concerne le faire, le vivre, l'être.

BIBLIOGRAPHIE

Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « folio classique », édition de Jacques Petit

Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques*, Paris Booking International, 1994, coll. « Classiques français »

Denis, Guy, *Le nu impertinent de Félicien Rops*, Bruxelles, Bernard Gilson Éditeur, 2006

Draguet, Michel, *Rops*, Paris, Flammarion, coll. « Le cabinet des dessins », 1998

Peylet, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Paris, Librairie Vuibert, 1994, coll. « Thémathèque/Lettres »

Praz, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, coll. « tel Gallimard »

<http://stalker.hautetfort.com/archive/2006/07/15/l-etrange-fascination-pour-le-mal-les-diaboliques-par-germai.html> : Souchet, Germain

LE RÉCIT POÉTIQUE

Alexandru LUCA

Abstract

The poetic story is a particular type of literary form that appeared at the end of the 19th century, originating from the innovative efforts of some poets like Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé. The poetic story gets beyond the frame of poetry, placing characters in a specified or an unspecified period of time and in a space that can be defined or not. Jean-Yves Tadié's work, "Le récit poétique", admirably treated the problematics of this hybrid literary form.

Keywords: verse, poem, story, space, time, character

Les artistes symbolistes de la fin du XIX^{ème} siècle nourrissaient, ouvertement, le désir de créer une œuvre totale, œuvre qui prenait pour Mallarmé le nom de « Livre », ou de « roman poétique », de « roman lyrique » ou même de « poème en prose » pour la plupart de ses contemporains. Ce désir procède avant tout d'une volonté de ressembler, de réunir plusieurs éléments des trois genres sous le signe du lyrisme, voire de celle, encore plus ambitieuse, de faire fusionner les diverses manifestations de l'art en estompant leurs frontières.

On sait que Mallarmé, bien qu'il ne l'ait mis en œuvre, faisait l'apologie d'une nouvelle forme de vers qui allait bouleverser les rapports de la poésie et de la prose : le vers libre. A la suite de Verlaine qui rompait déjà avec les structures métriques classiques en prônant les formes impaires, de Baudelaire, suivis de Rimbaud qui nommaient « poèmes » de courts textes en prose, deux courants se détachent à l'intérieur du mouvement symboliste. Le premier est plutôt empirique, il met en œuvre le « vers libéré » sans le théoriser. Ce type de vers se trouve libéré, comme son nom l'indique, d'un certain nombre de contraintes traditionnelles : il conserve le même mètre (c'est-à-dire un nombre de syllabes fixe pour chaque vers d'un même poème) ainsi que l'homophonie finale, mais s'autorise quelques libertés par rapport aux lois de la versification, notamment l'abandon des règles de décompte à l'intérieur du vers – la prise en compte du *e* caduc, des hiatus et de la position de la césure. La rime du vers libéré devient approximative ou se voit remplacée par des assonances et des allitérations dont les règles d'alternance ne sont guère plus systématiquement respectées. En guise d'exemple, Rimbaud, qui fut un révolutionnaire. Il faut dire qu'il n'innove pas tout, car il a subi, lui aussi, des influences, surtout celle de Baudelaire. Le renouvellement qu'il apporte est pourtant, d'une importance sans conteste et de nombreux poètes se réclameront de lui : un Paul Claudel, un André Breton.

Le second courant, qui fera école, instaure la notion de « vers libre » qui rend plus souples les règles de la versification en rapprochant le vers de la prose. Niant le vers classique, le vers libre abandonne en effet tout principe métrique (décompte des syllabes et rime). Les vers ne sont alors plus obligatoirement reliés entre eux de façon verticale

(paradigmatique) par le principe de la rime mais possèdent surtout des jeux d'homophonies internes. Ils abandonnent parfois leur majuscule initiale et rompent ainsi avec l'idée traditionnelle considérant le vers comme une unité poétique. Ainsi, l'unité poétique devient le poème dans son entier, non plus le vers à lui seul. Par ailleurs, ces deux théoriciens du rythme constatent que les vers libres se regroupent parfois sur la page en ensembles librement constitués qu'on peut nommer « versets » et qui peuvent représenter de sortes de vers libres élargis ou de séries de vers libres s'associant afin d'édifier des unités typographiques, rythmiques et parfois syntaxiques. A la suite des précurseurs de la modernité et des symbolistes, la poésie demeure versifiée, même si les détracteurs du vers libre reprochaient à celui-ci de n'être pas un vers en raison de son opposition au système métrique, mais l'on peut désormais concevoir que le champ de la poésie s'étende et qu'il existe d'une part une poésie en prose (les poèmes en prose), d'autre part que l'épanouissement du vers libre tend à rapprocher la poésie versifiée de la prose. L'idée même de poésie s'élargit alors et se dissocie du vers, pour, reprendre son sens étymologique de création.

Le mélange des genres, déjà bien amorcé par les tendances rencontrées par le lyrisme dès la fin du XIX^{ème} siècle, se poursuivra au début du XX^{ème} siècle avec la naissance de nouvelles formes littéraires parmi lesquelles il faut compter le récit poétique. Jean-Yves Tadié a, pour la première fois, tenté en 1978 de définir ce type d'œuvres comme des variantes du récit en donnant ainsi la possibilité à la critique de les placer dans la typologie des genres littéraires grâce au recensement d'un certain nombre de particularités communes à plusieurs d'entre elles. Les travaux de Jean-Yves Tadié ont engendrés un renouveau dont bénéficie l'étude de la question des genres au sein de la critique des dernières années, critique qui s'intéresse particulièrement au genre indéfinissable du lyrisme ainsi qu'à la forme hybride et problématique du récit poétique.

On trouve, dans *Le Récit Poétique*, l'ouvrage de J.-Y. Tadié, deux approches différentes du phénomène littéraire de ce type de récit.

La première, présentée au tout début de l'ouvrage, est purement théorique et propose une hypothèse : elle décrit le genre comme relevant d'un « phénomène de transition entre le roman et le poème » et se base sur la simple opposition dans le récit poétique de la fonction référentielle du langage romanesque à la fonction poétique du langage.

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message (*Le Récit Poétique*, p. 7-8).

L'autre approche est pragmatique, empirique, et découle d'une constatation à la lecture de points communs entre un certain nombre d'œuvres. C'est la définition du récit poétique au sens large, avec toutes ses nuances, que livre J.-Y. Tadié dans l'ensemble de son étude.

Les points communs [des récits poétiques] seraient les suivants : l'espace romanesque s'affranchit des contraintes réalistes du décor pour devenir lieu de l'enchantement et du mythe ; la description des paysages prend dès lors une importance nouvelle par rapport aux seules contraintes du récit. Le temps se concentre en instants magiques qui délinéarisent la trame chronologique, ou bien se dilate, devient pure attente ; la structure narrative prend ainsi, volontiers, la forme de la spirale ou du cercle. Les personnages obéissent au même mouvement d'allégement, et ne requièrent plus nécessairement un état civil complet. Gardant une part d'ombre, ils peuvent servir de symboles, de figures allégoriques, permettant au lecteur de s'identifier autrement avec l'esquisse d'une silhouette. Privilégiant le flou ou la demi-teinte, ce type de récit s'ouvre à une écriture plus ouvertement poétique, cherchant à structurer musicalement ses motifs, recourant abondamment aux prestiges de la métaphore.

J.-Y. Tadié divise son ouvrage en six parties dans lesquelles il examine successivement les différents aspects, qui se recoupent d'ailleurs souvent, du récit poétique concernant les personnages, l'espace, le temps, la structure, le mythe et le style.

Les personnages du récit poétique sont pour lui moins contradictoires et moins complexes que dans le roman ; ils bénéficient d'une autonomie réduite ne leur permettant que de constituer « un vide empli par le monde ». Ces « héros disloqués [qui] laissent le plus souvent la place à un moi tyrannique, d'autant plus despotique qu'il a perdu la plupart de ses privilèges » font penser à des doubles de la figure du poète moderne. Ceci amène à constater que les récits poétiques sont pour la plupart écrits à la première personne, tout comme les récits autobiographiques. Mais J.-Y. Tadié ne se soucie guère d'une telle approche de la problématique dans le récit poétique, ce qui importe étant non le personnage et sa « personnalité » de fiction, mais uniquement sa fonction :

Ce qui compte, c'est la solitude d'un héros dont la masse, sous la forme d'une répétition pronomiale obsessionnelle [...] a pour caractéristique essentielle d'être une forme vide, le support d'une expérience, non plus agent mais patient. [...] Le protagoniste ne construit pas le monde, il le subit (p. 18).

Selon J.-Y. Tadié, le personnage n'est donc qu'un support, qu'une « structure verbale » permettant le renoncement du récit poétique à l'illusion référentielle et attirant par là même l'attention du lecteur sur la structure poétique de l'œuvre. Ainsi, « le vide sémantique du personnage fait le plein du texte »

L'espace du récit poétique ne tient pas compte de « l'organisation des blancs et des noirs » sur la page dont il laisse le privilège aux poèmes lyriques en acceptant une certaine « monotonie de la typographie ». En revanche, J.-Y. Tadié accorde une grande importance aux « signes qui produisent un effet de représentation ». Ces « signes » sont tout simplement les descriptions qui ont un statut et une fonction particuliers dans les récits

poétiques. En effet, elles ne constituent plus comme dans le roman un simple « cadre » à l'intérieur duquel se jouent des intrigues, mais participent de cette intrigue comme le ferait un personnage à part entière : dans un récit poétique, « l'espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction ». Quand un récit poétique décrit, il raconte dans le même temps – la description est la « narration du visible », en conséquence, la structure fondamentale et traditionnelle du récit qui faisait alterner narration et description se trouve dans une certaine mesure remise en cause, les descriptions et les paysages participant tous deux de la narration, même si le lecteur peut toujours distinguer un lieu d'un événement. Par ailleurs, l'espace du récit poétique est souvent binaire, l'œuvre construisant un espace idéal, « bénéfique », qui s'oppose alors à tout ce qui ne s'accorde pas avec lui pour générer ainsi un deuxième lieu « négatif » : « Le lieu privilégié, dans le texte, est construit contre tout ce qui n'est pas lui ».

Le traitement du temps dans le récit poétique est semblable à celui de l'espace et il est discontinu. Pourtant, le discours du récit poétique est continu, « la narration est linéaire et progressive, sans bouleversements ni interpolations » au point que l'on peut ressentir un véritable sentiment d'ennui à sa lecture : on a l'impression qu'il ne se passe rien en dehors des quelques événements formant l'essentiel de la trame narrative. Mais c'est justement cette ordonnance linéaire de la narration qui permet au lecteur de percevoir des ruptures dans la fiction constituant autant de surgissements d'« instants poétiques ». De même, il y a dans les récits poétiques beaucoup de moments d'attente narrative (où le lecteur attend que quelque chose se produise) et de descriptions de l'attente des personnages si bien que l'auteur semble parfois préférer, à l'instar de son héros, la quête, l'évocation des moments d'attente, plutôt que celle du moment où se produit l'événement attendu. Sur le plan de la réception des récits poétiques, J.-Y. Tadié note l'impact de leur caractère poétique qui provoque une lecture plus « hachée » que celle d'un roman, « parce que les chocs des instants poétiques appellent, non seulement dans le récit, mais en nous, un prolongement, un temps qui les développe et pendant lequel nous les recréons ».

En somme, pour J.-Y. Tadié, le récit poétique *adapte* à la prose narrative les « moyens du poème ». Il s'agit d'un genre à la fois archaïque (car il relève pour une part du récit mythique, de la littérature médiévale) et moderne, car il transcende les mouvements, les écoles littéraires en se manifestant à partir du symbolisme de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à la période du « Nouveau Roman » dans les années 1950. Il n'évoque pas, contrairement au roman, la dissolution, la disparition du personnage individuel, du héros, à l'intérieur d'une société dégradée, mais reflète dans une visée ontologique ambitieuse les valeurs sacrées de la vie.

Bibliographie

MAINGUENEAU D., *Embrayeurs et repérages spatio-temporels*, Le français dans le monde, 182/1974.

TADIÉ, J.Y., *Le récit poétique*, Gallimard, collection « Tel Gallimard », Paris, 1994.

TODOROV, T., *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications*, 8, Ed. du Seuil, Paris, 1981.

TOPOS MINÉRAL ET PRÉSENCE AU MONDE

CHEZ HENRY BAUCHAU

Corina BOZEDEAN

Abstract

An incursion into the mineral landscapes that Henry Bauchau's fictional world is invested with highlights an internal direction that evolves from its reproofing to its appraising and internalizing. Always an ambivalent, the mineral transposes on the metaphorical level of the first creations the conscience of the tragic and the solitude, then, in the following works it is converted into the image of the remedy and of the possible refuge. Reversible in its substantiality, the décor's mineral aspect stands as an evidence for the gradual internalizing of the outer world and of its governing laws by the return to the elemental.

Keywords : imaginaire, minéral, matière, topos

Parmi les nombreuses fonctions remplies par le minéral dans l'œuvre d'Henry Bauchau, celle d'élément du topos est révélatrice pour la manière dont le sujet arrive à occuper progressivement le monde et à intérioriser ses lois. Si les journaux montrent dès la *Grande Muraille* le plaisir de se retrouver dans un milieu minéral révélé synesthésiquement (v. *Paysage suisse et imaginaire minéral chez Henry Bauchau*, in « Écriture à l'écoute, 3/2010), les images du topos minéral que les romans laissent percevoir disent une conversion progressive des valeurs du minéral en tant qu'espace à habiter.

Dans *La Déchirure* et *Le Régiment noir* le topos minéral est généralement en relation avec la froideur familiale et la guerre, d'où une connotation presque toujours négative. Ainsi peut-on voir l'image d'un « sol bouillant [...] dans un interminable pierrier » (*D*, p. 110) propre à la rue qui mène vers les Genêts ou on est amené à revivre avec le narrateur « la douleur des arbres et des pierres » (*D*, p. 31) lors de l'incendie de Sainpierre. Dans *Le Régiment noir*, le minéral qui fait de fond au récit est lié au désarroi et à la désolation produite par la guerre. La réalité minérale rend compte de l'apprêtu du monde guerrier : la route est parsemée « de grosses pierres » (*RN*, p. 223), « La chaleur se lève, la poussière couvre les visages, pénètre dans les narines, dessèche les gorges. On la mâche dès qu'on ouvre la bouche et elle crisse entre les dents » (*RN*, p. 49).

L'image de la poussière est complétée par celle du sable, signe de dispersion, de manque d'unité : « Ils sont tout près, leur ligne grise paraît mince, mouvante comme le sable humide et déjà taché d'écume qu'une nouvelle vague va recouvrir. » (*RN*, p. 51). Si une vague risque de recouvrir cette masse combattante, c'est parce qu'elle est dépourvue de consistance, ses certitudes étant érodées. A cela s'ajoute l'image de la boue, matière constituée de deux éléments fondamentaux mais dont la proportion injuste la rend amorphe. Par exemple, à la sortie des Genêt - la maison du grand-père paternel - le

chemin de terre est « toujours boueux » (*D*, p. 43), l'hiver virginien s'avère également « boueux » (*RN*, p. 83). Ce sont des descriptions circonstanciées, sans être structurées par des éléments topologiques, qui disent plutôt l'état que le vrai lieu.

L'identité semble succomber dans cette uniformisation dangereuse produite par la guerre, qui trouve son reflet dans la matière : « L'ennemi apparaît tout de suite comme un fleuve de béton, uniformément gris sous les casques. C'est cette uniformité surtout qui fait peur, par son aspect rigide, et cette appréhension d'une infinité d'années grises dans un monde devenu plus vieux et plus féroce » (*D*, p. 33). Souvent, l'homme qui habite cet espace est contaminé par sa minéralité « le visage de maman ressemble à une terre labourée par la guerre » (*D*, p. 49) et devient rocailleux (*RN*, p. 153) ou « boueux » (*D*, p. 67). Pour échapper à cet état brut, de dégradation, le sujet appelle toujours la matière complémentaire en vue de cristalliser son essence : « Tout son corps, altéré par la longue marche et couvert de sueur, demande l'eau » (*RN*, p. 45).

La guerre laisse fortement son empreinte dans la matière terrestre ; les soldats n'y voient plus une matière nourricière et protectrice mais l'associent parfois aux canons : « Il y a eu un orage, je ramasse un peu de poussière mouillée, je la roule dans mes mains, je la pétris et parviens à la forme grossière du canon » (*RN*, p. 42).

Le minéral, qui est une véritable toile de fond pour la guerre, est lié aussi à la symbolique de la mort car les pierres sont amenées à marquer le lieu où a été enterré le corps d'un défunt : « On ne s'étonne pas quand apparaît au bord du chemin le premier tas de pierres. On le fait dégager mais on sait que les hommes vont y trouver un squelette parfaitement nettoyé par les fourmis rouges ». La désolation suggérée par cette image renvoie à un autre motif qui s'inscrit dans ce topos du désarroi, la ruine ; il ne s'agit pas dans les écrits d'Henry Bauchau de ruines dues à l'action du temps, comme dans le cas des poètes romantiques, mais d'une action destructive exercée sur l'être humain et sur la matière du monde. La réalité qui se révèle à l'enfant Bauchau puis au jeune soldat, n'est pas idyllique, mais transfigurée par la violence de la guerre : Louvain (Sainpierre dans la fiction) s'effondre « avec ses milliers de poutres ou maisons » (*PC*, p. 99), d'un petit village, « n'en reste que des ruines », (*BP*, p. 71).

Comme on a pu le lire dans ces fragments, la déchirure de l'être est accompagnée par celle du monde et la loi qui gouverne est celle de la destruction, comme le remarquait la Sybille lors d'une séance : « Ce n'est pas seulement votre déchirure, c'est celle de la terre. La force de la terre s'en va. Tout se décolore : l'ancienne splendeur, la beauté, tout fout le camp, tout grouille et se fait innombrable. [...] ce n'est pas tant votre déchirure qui importe, vous savez bien que vous n'avez pas tant d'importance, c'est la déchirure du monde qui effraie » (*D*, p. 220). La dissolution et la déchirure sont les mots d'ordre dans cet univers où le destin de l'homme et du monde sont circonscrits par une même image, celle de la ruine.

La brique – matière par excellence de la construction – vient contrairement surenchérir chez Henry Bauchau, comme chez Yves Bonnefoy, sur la sensation de

destruction et d'effroi, sa couleur rouge étant associée à celle du sang: « Les briques rouges donnaient d'ailleurs le sentiment d'être dans un abattoir [...] le tas de briques qui avaient la couleur de la maison fausse et du sang de la femme » (*D*, p. 24).

Les relevés du topos minéral de ces premiers écrits montrent donc une réalité érodée et dépourvue de consistance dont les matières référentielles sont le sable, la poussière et la boue. La matérialité du paysage est sous-tendue par un système d'oppositions sémantiques. Tandis que la réalité s'avère « molle » et désaltérée, l'humain exige un besoin de transfiguration, de pétrification : « on voudrait saisir cette matière féminine, la pétrir, l'ouvrir » (*RN*, p. 51). L'exigence du dur, constamment appelé dans les écrits bauchaliens, correspond au désir du sujet de donner une consistance à sa matière, fuir à l'anarchie, tel que les séances d'analyse le révélaient : « Tout s'en allait dans ces matières devenues molles. Il fallait rebâtir en dur » (*D*, p. 55). Rappelons que lors de la rédaction des deux romans, Bauchau suit sa première et puis sa deuxième analyse, susceptibles d'apporter un équilibre à sa vie.

Si dans *La Déchirure* l'état flottant était envahissant et accablant, dans *Le Régiment noir* au topos aride s'oppose l'ampleur végétale de l'Amérique, sa fertilité lui faisant de contrepoids. Le végétal, si prégnant dans ce roman, correspond à un symbolisme de l'élan, du désir de liberté mais aussi de la vie, dans un monde qui se trouve à chaque instant sous la menace de la mort. Contrairement au minéral qui se révèle dispersé et dépourvu de consistance, le végétal est une réponse à l'exigence primaire, au « mouvement le plus nécessaire » qui est celui de « retrouver un sol » (*D*, p. 99), de s'enraciner. Car les racines du monde végétal disent la fixation dans le sol : « Les arbres tiennent la profondeur, nous n'occupons que des surfaces » (*RN*, p. 41). Ce retour à l'enracinement premier coïncide avec un retour au monde primitif, régi par l'exigence absolue de la complémentarité des matières. Ainsi, le fait que Johnson a vécu « comme un superbe lierre, étreignant tout ce qui l'aidait à grandir, mais sans pousser de racines d'arbres », le rend vulnérable devant Cheval rouge dans leur combat, qui y voit son point faible : « Instituteur John n'est plus un homme des canons, mais il n'a pas encore risqué sa semence dans la terre. [...] C'est Cheval rouge qui a recueilli la terre rouge que Johnson lui a confiée et qui contenait la semence. Il lui a donné forme, il l'a plantée et couverte au temps favorable. Elle est en terre, elle est là et, dès que Cheval rouge desserre sa prise, Instituteur John peut laisser agir la sève et se mettre à croître, à bruire et à danser de toutes ses feuilles » (*RN*, p. 372). Il s'ensuit que l'art de survivre réside dans le fait de savoir se nourrir de la matière pour développer son ampleur végétale, mais en même temps y mettre sa semence pour s'enraciner bien dans la matière.

En outre, la sauvagerie du règne végétal constamment convoquée dans les pages de ce roman, dit la capacité de se soustraire à l'organisation rationnelle et froide imposée par la famille à l'enfant Bauchau : « une grande famille de pierres froides, qui fait bloc et qui rejette » (*D*, p. 51).

Néanmoins, la connotation négative qui avait investi le topos minéral s'atténue vers la fin du roman. On pourrait évoquer à cet effet le changement de sens que revêt le geste de toucher le sol ; si au début du roman le contact avec le sol a lieu sous l'effet de l'épuisement « Je cours en aveugle et je me jette de tout mon long sur le sol asphyxié » (RN, p. 43) ou encore « deux hommes par terre, fauches » (RN, p. 50), un épisode de la fin du roman attribue au contact avec le sol une valeur révélatrice : « John se couche sur le sol, prend la position juste et se met à chercher le lieu. [...] Sa place dans la case, dans le village, dans le monde, ou bien sa place, avec Mademoiselle Mérence, dans la filiation de ce deuxième Granpé que l'on se met, pour tenter d'y voir plus clair, à nommer en soi : Monsieur Granpé » (RN, p. 315) La revalorisation du monde minéral coïncide avec celle de la réconciliation du corps avec la matière brute, de son intégration dans la matière du monde. Ce geste de toucher le sol contient en germe un motif qui sera déployé par la suite dans les romans du cycle thébain.

Quant aux écrits poétiques de cette période, il est à noter que le minéral est le plus souvent métaphorisé et remplit rarement la fonction de topos. Tout de même, un investissement affectif similaire aux romans est repérable au niveau de l'imaginaire : dans *l'Escalier bleu* le déracinement est suggéré par l'image de la « terre sans semelles » (PC, p. 65), des « enfants de terre incertaine » (PC, p. 97), « la matière d'enfance emmêlée de ciment » (PC, p. 73) dit la rigidité affective. Lorsqu'il est présent dans les poèmes, le paysage ne fait pas l'objet d'une description, mais s'avère plutôt le reflet d'un état d'âme, comme on peut le lire dans *La sourde oreille ou le rêve de Freud* : « Ah ! que la brume était légère, était sévère à l'horizon / et le soleil liquide. / Liquide aussi était ton cœur, était timide » (PC, p. 221).

Même si le topos évoqué dans *Œdipe sur la route* conserve encore l'aridité minérale (Œdipe gravit jour après jour « inutilement les collines et les rochers » - OSR, p. 61), une valorisation progressive du monde minéral est perceptible. Si dans *Le Régiment noir* les vertues médicinales étaient vouées exclusivement au monde végétal, à partir de ce roman le minéral acquiert aussi une faculté guérisseuse. L'opposition entre les règnes végétal et animal est atténuée par l'attribution d'une même fonction. Ainsi, lorsque Antigone soigne son père, elle applique sur sa blessure non seulement des feuilles, mais aussi de la terre argileuse (OSR, p. 35). Plus encore, le sol se fait le lieu du don que le vigneron fait à Œdipe suppliant : « Arrivé à une certaine distance, il dépose sur le sol un morceau de pain, une petite cruche et détail » (OSR, p. 22).

À la revalorisation de la matière minérale contribue son instrumentalisation par l'homme. La pierre se fait outil, matériau de construction et d'art, elle s'avère également l'expression de la nature et de la culture : Antigone moud avec des pierres plates les grains (OSR, p. 40), elle sait comme son père « modeler la terre et la sculpter » (OSR, p. 63), Clios bâtit un barrage de pierres qui fait une petite vasque au milieu du ruisseau, où Antigone pourra se baigner (OSR, p. 30) et « un petit foyer de terre et de pierre » (OSR, p.

38). L'interaction avec la matière qui se donne à voir dans *Œdipe sur la route*, le dialogue qui s'instaure avec elle permet de retrouver un certain sens de la réalité.

Quant à *Antigone*, la réinvention de l'espace mythique de Thèbes et de la guerre civile projette l'action (que ce soit intra/extra muros) dans un espace presque complètement minéralisé. On a affaire, dans le sens bachelardien, à une « reverie petrifiante » qui refuse les images de la vie végétale : « je ne vois pas le jardin [...], ici il n'y a que des pierres, les grandes pierres du palais d'où Œdipe a été chassé jadis. » (*A*, p. 240) ou bien : « nous voyons apparaître les murailles blanches de la cité, toutes les campagnes proches ont été dévastées [...], plus de puits, plus d'arbres » (*A*, p. 37). La pierre omniprésente traduit sur le plan symbolique la froideur et la sécheresse, spirituelles : « les statues de pierre sont fauves... Elles édictent les mots maîtres de la cité qui sont : orgueil argent et lois. » (*A*, p. 278). Face à cette réalité, la sensation de mollesse et implicitement l'exigence de durcir reviennent : « tu m'as rendu molle aujourd'hui. A Thèbes maintenant nous détestons ce qui est mou, il faut que je te déteste, que je te frappe pour que tu durcisses, toi aussi et qu'on ne t'écrase pas » (*A*, p. 54).

Ce nonobstant, tout comme dans *Œdipe sur la route*, une réversibilité des propriétés du minéral est perceptible. Il n'est plus seulement un champ de combat, mais la terre cultivée et la pierre qui sert à la construction : « Je ne suis pas seulement soldat. J'aime la terre. Nous bâtirons une maison, je cultiverai pour toi et nos enfants » (*A*, p. 110).

Les deux romans du cycle thébain évoqués ci-dessus mettent en scène une image d'une grande force suggestive pour ce qui est du rétablissement du contact avec la terre. La récurrence d'une scène évoquant le corps qui se jette par terre pour retrouver ses forces n'est pas sans rappeler le mythe d'Antée, terrible lutteur invincible qui reprenait des forces dès qu'il était en contact avec la terre (sa mère) : « L'odeur profonde de la terre pénètre dans mes narines et sa pesanteur envahit tout mon corps », « Alors je sens la terre, je la mords, je deviens la terre et c'est son cri que je pousse » (*A*, pp. 291-292) ou encore « Antigone d'Io se laisse tomber sur la terre pour retrouver des forces et elle y découvre l'inépuisable certitude qui lui permet de pousser mon cri. » (*A*, p. 312). Cette fusion de l'humain et du minéral équilibre les oppositions sémantiques entre eux qui régissaient les deux premiers romans. L'enjeu de cette scène est double: il suggère d'une part le pouvoir conditionné par le contact avec la mère d'où il extrait sa force et, implicitement, la vulnérabilité due au manque de contact avec le corps maternel ; mais aussi le tragisme de la rupture entre l'homme et la Terre / le monde. Retrouver la terre c'est, à l'instar d'Antée, retrouver à l'aide de la mère, des origines les forces vitales. C'est le nécessaire retour vers l'élémentaire, vers ce que la réalité nous offre. L'alliance de l'humain et du minéral qui relève de l'unité première dit l'enfance de l'homme et du monde, âge significatif pour Bauchau dans l'appréhension du réel.

Ce tournant perceptif vis-à-vis du minéral correspond à une prise de conscience de l'appartenance à la matière de l'univers. L'interaction avec le minéral de la réalité environnante s'avérera dans *Le Boulevard Périphérique* une manière de fuir à l'absurdité de la guerre. En effet, ce roman projette l'action dans deux cadres de prédilection : le boulevard

périphérique qui mène vers l'hôpital où la belle-fille du narrateur, atteinte par le cancer, vit ses derniers mois et la montagne, espace du ski et des escalades faites avec Stéphane, un ami de jeunesse. Toujours ambivalente chez Henry Bauchau, la matière minérale de ces deux espaces dit d'une part la froideur qui mène vers la mort (le périphérique) et une manière de lui fuir (la montagne). Les escalades sur les rochers sont l'occasion d'échapper à la réalité accablante de la guerre qui sous-tend par ailleurs l'évocation de l'amitié avec Stéphane. Face au rocher, l'homme se retrouve seul avec soi-même, dans un échange avec la matière du monde : « il est l'ombre comme tout à l'heure il sera le rocher » (*BP*, p. 56) ou bien « J'aime de passion la montagne l'hiver, le ski focalise toute l'attention sur le passage à franchir, les bosses, les virages, la vitesse à ne pas dépasser, et là, comme sur le rocher avec Stéphane, la matière profonde et indifférente du monde pénètre en nous. Il ne s'agit plus de gestes, de pentes, de risques mais de soleil et d'étoiles invisibles mais présents. Il s'agit de la neige et de s'identifier à elle, comme Stéphane, à quatre pattes sur le rocher, s'identifiait à lui » (*BP*, p. 31). On a affaire dans ce fragment à une expérience émotionnelle et sensorielle où le sujet et la matière fusionnent, une expérience qui permet au sujet de se redécouvrir dans l'expérience de la matière du monde, devenue porteuse de valeurs génératrices, qui rappellent les évocations synesthésiques des journaux.

La traversée du paysage minéral des romans d'Henry Bauchau laisse entrevoir une progressive valorisation du monde minéral qui fait de fond aux récits ; cela correspond à une progressive intériorisation et acceptation du monde extérieur qui va de la conscience du tragisme de l'histoire à la découverte des recours naturels, à la conquête d'un équilibre à travers le retour vers l'élémentarité.

La relation à la matière s'avère une manière de repenser la relation au monde. Ainsi, plus que des entités sociales, les personnages de Bauchau arrivent à se définir à travers leur relation avec la réalité minérale. Après un refus initial qui exclut toute participation affective au décor minéralisé, un investissement affectif progressif de ce décor mène les protagonistes qui l'habitent à l'intégrer d'une manière organique dans leur vécu. Ainsi, d'un sentiment tragique de solitude lié à un état de mollesse, ils arrivent progressivement à la solidité conférée par le contact intime avec les puissances naturelles. L'expérience du décor minéral c'est une manière de se donner pleinement le moyen de saisir la vie, de prendre possession des forces naturelles et retrouver un rapport régénéré au cosmos.

Les éléments du décor, loin d'être des représentations objectives, rassemblent les éléments des différentes expériences et se font le reflet d'un cheminement intérieur qui va du statut du spectateur face aux horreurs de la réalité à celui de protagoniste d'une réalité intime entre l'homme et le monde.

Bibliographie

BAUCHAU, Henry, *La Déchirure*, Arles, Actes Sud, 2003 [1966].

BAUCHAU, Henry, *Le Régiment noir*, Bruxelles, Labor, 1998 [1972].

BAUCHAU, Henry, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1992.

BAUCHAU, Henry, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.

BAUCHAU, Henry, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.

«Revue Internationale Henry Bauchau, L'Écriture à l'écoute», UCL Presses Universitaires de Louvain, no. 1, 2, 3.

POEZIA FEMININĂ RUSĂ – O ABORDARE PANORAMICĂ

Marinela Doina DOROBANȚU

Abstract

The idea of writing being exclusively for men, the positive discrimination and the hunt of collective and individual faults from certain standards, made it that the feminine touch a complex cultural subject, both powerful and complex, multiple and unique with every portraying, be considered a tabu issue for a long period of time. Out of the changing beauty of literature written by women, let us choose a special way that requires from us a sustained effort – the feminine poetry, showing that gender is not one that matters in literature, as is the originality of the writing, the author's imagination and his/her capacity to portray a large range of representations. After several centuries of this genre being "dropped out" at the edge of the masculine ruling, looked down upon, tolerated and hardly accepted without prejudice, during the XXth century this kind of literature got an increasing importance starting with the emergence of feminism, the evolution of both expectations and mentality changes proving, if still needed, that the "feminine" attribute is not a stigma, and that the author is actually an androgine paper – being for whom only the gift, the skills and the talent could make the difference.

Keywords: Russian poetry, feminine writing, prejudice, acceptance, androginity

Literatura feminină nu reprezintă literatura cu „tematică feminină”, ci literatura scrisă de o femeie, în care sunt ridicate „probleme feminine” - viziunea unei femei asupra lumii, a existenței și a tuturor celor ce decurg din ea. După ce veacuri la rând acest gen a stat „aruncat” la marginea canonului masculin, privit cu îngăduință, tolerat și foarte greu acceptat fără prejudecăți, în secolul al XX-lea acest tip de literatură a căpătat o importanță tot mai mare odată cu emanciparea femeii, a evoluției gustului și a schimbărilor de mentalitate demonstrând, dacă mai era nevoie, că atributul „feminin” nu este un stigmat.

Literatura clasică rusă a avut puține scriitoare, în schimb foarte multe eroine: Tatiana, Elena, Olga, Natașa, Anna, Katiușa, Nastasia, Grușenka - toate personaje feminine create de scriitori bărbați. Femeile erau adorate, înfățișate chiar ca ființe superioare mai obstinat decât în alte literaturi, dar numai bărbații erau capabili să le alcătuiască, căci, conform „Facerii”, femeia era făcută din bărbat: «și a zis Adam: „iată aceasta-i os din oasele mele și carne din carnea mea; ea se va numi femeie, pentru că este luată din bărbatul său”». ¹ În ciuda acestei păreri, noile tendințe la nivel european se vor impune și aici, cu timpul femeia rusă nedorind să rămână doar subiect al „temei feminine” în operele scrise de bărbați, ci avansând „pretenții” tot mai insistente la ocuparea unui loc onorabil în societate și, implicit, în literatură.

În fapt, tabloul literaturii ruse este mult mai complex decât pare la prima vedere, cercetătorii fenomenului deosebind trei etape: 1) secolul al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, 2) anii '60 – '90 ai secolului al XIX-lea și sfârșitul secolului al XIX-lea, 3) începutul secolului XX, etapa modernistă - postmodernism.

În planul literaturii feminine, până în secolul al XIX-lea nu putem vorbi despre realizări notabile; în secolul al XVIII-lea polii oscilează între canoanele și principiile estetice vechi, de care literatura se simțea legată prin tradiție și tentația occidentală care

începe să cuprindă inimile celor tineri. Urbanismul primează prin înmulțirea splendorilor arhitecturii, mai ales în orașul Sankt-Petersburg, în timp ce poezia se angajează mai degrabă în susținerea ideală a realității citadine înconjurătoare. Țarina Ecaterina a II-a, o mare iubitoare a artelor, aduce la curtea sa numeroși oameni de cultură: Voltaire, Diderot, d'Alambert, Leonard Euler și alții, înființează un cerc literar oficial intitulat *Общество, старающееся о переводах* (ea însăși scria piese de teatru și poezii) și ține chiar un salon literar – *Эрмитаж*. Tot țarinei i se datorează și numirea contesei Ecaterina Romanovna Dașkova ca Președintă a Academiei de Științe din Petersburg (între 1783 și 1794), fiind pentru prima dată în istoria Rusiei când un post de o asemenea importanță era ocupat de o femeie. Spre deosebire de „marea” Academie, această nouă Academie avea ca sarcină studierea problemelor limbii ruse și ei i se va datora editarea primului dicționar rus, proiect ambițios, realizat în numai șase ani, la finalizarea căruia un rol important i-a revenit chiar Dașkovei.

Abia în secolul al XIX-lea femeile își fac simțită prezența în cenaclurile din saloanele aristocrate² la început mai timid, apoi tot mai pregnant, prin creațiile lor contribuind la formarea „gustului general al vremii”. Începând cu 1833, anul apariției primei traduceri a romanului *Indiana* al lui G. Sand și până la începutul anilor '40, critica literară de diferite orientări ia poziție, numind-o pe scriitoarea franceză „reprezentanta romantismului virulent”, inadmisibil din punct de vedere etic și estetic pentru tradiția culturală rusească. Nuvela lui N. N. Verevkin – *Femeia scriitoare/Jenșcina – pisatelnița* (1837) este dovada cea mai clară a aprecierilor negative pe care autoarea franceză și implicit feminismul le înregistrează inițial în Rusia. Într-un capitol separat, autorul formulează un răspuns sever ca o reacție împotriva tuturor acelor care vor să obțină succesul în profesii considerate în mod tradițional masculine și așează pe același taler femeia scriitoare cu femeia care dansează pe sfoară, ridică greutăți ori cântă la vioară și cu femeia ce-și bate soțul, prin această nediferențiere dezvoltându-se insistent ideea inegalității intelectuale a sexelor. După părerea lui Verevkin numai bărbatul este capabil să gândească profund și să descopere înțelegeri; femeia dă dovadă doar de simțăminte puternice, prin emancipare pierzând și această unică mare calitate și fiind pusă în ipostaza unei soții insuportabile, a unei mame incapabile, a unui membru de temut al societății, care nu mai vrea să-și îndeplinească menirea cu care a venit pe lume.³

În pofida acestor opinii generale, scriitoarea franceză va avea o influență de netăgăduit asupra procesului literar din Rusia, aflat într-un dialog neîntrerupt cu literatura și cultura vest-europeană și, implicit, asupra literaturii feminine. Autoarea unei opere marcante și reprezentative pentru romantismul francez și nu numai, George Sand (pseudonimul literar al Amandinei Lucile Aurore Dupin, baroană Dudevant) va exercita o influență notabilă asupra întregului roman european. La moartea sa, V. Hugo scria: „George Sand va fi una dintre mândriile secolului și ale țării noastre. Nimic nu i-a lipsit acestei femei pline de glorie. A fost curajoasă ca Barbès, un spirit mare ca Balzac, un suflet mare ca Lamartine. Avea într-însa lira. În această epocă în care Garibaldi a făcut minuni, ea a făcut capodopere”.⁴ Într-adevăr, George Sand a lăsat în urma sa o operă remarcabilă,

scrierile sale pasionale, de formulă romantică, prin care propunea emanciparea femeii: *Indiana* (1832), *Valentine* (1832), *Lélia* (1833), *Jacques* (1834) sau *Mauprat* (1837), fiind considerate primele documente europene ale feminismului. „Cultul” pentru G. Sand va reprezenta o „modă” și în societatea rusă de la mijlocul secolului al XIX-lea, generând o influență covârșitoare în operele scrise de femei. Tot acestei influențe i se datorează, fără îndoială, și îmbogățirea „tematicii feminine” în creația unor scriitori celebri precum N. V. Gogol, L. N. Tostoi, F. M. Dostoievski și, mai ales I. S. Turgheniev.

De la mijlocul anului 1841 percepția critică se schimbă, în mare parte datorită lui V. G. Belinski care privea problema emancipării femeii ca pe o parte integrantă a problemei eliberării personalității. Criticul admite că Sand este o nouă Ioana D’Arc, un proroc al vremurilor viitoare și, indiscutabil, un talent de primă mărime în noua lume literară în care iubirea nu mai este privită ca o simplă temă, ci devine o noțiune socio-culturală. Belinski crede în interdependența dintre sexe pe care scriitoarea franceză o înfățișează ca fiind reală și este convins că odată cu trecerea vremii aceasta ar putea deveni o normă, întrucât a fost născută din necesitatea evoluției și a progresului social. Și Cernâșevski este de părere că femeia trebuie să fie egală în drepturi cu bărbatul, iar cu timpul și alți scriitori vor recunoaște geniul lui G. Sand. Nekrasov, Panaeva, Herțen, Turgheniev, Saltâkov-Șcedrin și chiar Dostoievski îi apreciază noutatea scrierilor, în ciuda altor voci, de pildă L. N. Tostoi, care continuau să considere numele autoarei drept semn al imoralității.⁵

În această nouă atmosferă se afirmă la Sankt Petersburg Anna Petrovna Bunina (1775-1829) considerată a fi „prima poetă rusă”. Bunina s-a făcut remarcată prin intermediul volumelor de versuri: *Muza lipsită de experiență/Neopîtnaia muza*, *Serile la țară/Selskie vecera*, *Culegere de versuri/Sobranie stihotvorenia*, al poemelor *Despre fericire/O sciastii* sau *Cântecul lui Alexandru cel Mare, învingătorul lui Napoleon și restauratorul imperiului/Pesn Alexandru Velikomu, pobediteliu Napoleona i vosstanoviteliu țarstv* și prin traduceri realizate din limbile franceză și engleză. Membru de onoare în cadrul *Dezbaterilor iubitorilor literaturii ruse/Besedî liubitelii russkoi slovesnosti*, fapt ce vine să sublinieze aprecierea și autoritatea de care se bucura în epocă, Bunina va fi recompensată de către împărăteasa Elisaveta Petrovna cu o liră de aur încrustată cu briliante și cu un ajutor bănesc lunar.

Cam în aceeași perioadă, dar în cercurile literare moscovite, se face auzită o altă voce feminină de excepție – cea a Karolinei Pavlova (1810-1894). Înzestrată cu o inteligență rară și având o pregătire deosebită, Pavlova era pasionată de literatură. Cunoștea limbile germană, franceză, engleză, italiană, spaniolă, latină, greacă veche și literaturile corespondente, fapt ce-i va permite să desfășoare o bogată activitate de traducător și să contribuie, astfel, la promovarea acestor literaturi în spațiul cultural rusesc, dar și a literaturii ruse în afara granițelor țării. Datorită ei, în anul 1833, vede lumina tiparului prima culegere de poezii ruse apărută în Germania (apreciată de însuși Goethe), ce cuprinde traduceri din creațiile poezilor A. S. Pușkin, N. M. Iazâkov, E. A. Baratânski și câteva cântece populare rusești. Anul următor apare, la Paris, culegerea intitulată *Preludii/Preludii*, care familiarizează publicul francez cu unele poezii ale lui V. A. Jukovski și A. S. Pușkin în traducerea Pavlovei. Volumul include și șase poezii în limba franceză

sub semnătura autoarei, ultimele pe care aceasta le scrie într-o limbă străină. Din acest moment poeta ia decizia de a compune versuri numai în limba rusă; ele vor fi publicate în diferite reviste literare, vor înregistra mari succese în saloanele literare existente în anii '40-'50 și se vor bucura de recunoașterea unor poeți „cu greutate” precum Baratinski, Iazâkov și alții. Karolinei Pavlova îi aparține și un remarcabil roman publicat în anul 1848 - *Viața dublă/Dvoinaia jizn*, care ne face părtași la ignoranța și neputința tinerelor, a femeilor în general în fața vieții. Prin intermediul acestei cărți pătrundem în intimitatea familiei rusești, aflăm informații prețioase despre mentalitatea epocii, despre pregătirea necorespunzătoare pe care femeile o primeau, despre căsătoriile bazate de cele mai multe ori pe interes, căsătorii care duceau, cu timpul, la nefericire și la „ofilirea” morală.

Mijlocul secolului al XIX-lea marchează, așadar, o „rupere” de tradiție și conștientizarea drepturilor femeii la viața publică, operele scriitoarelor amintite precum și cele ale M. Zakrevskaia, A. P. Barâkova, I. V. Jadovskaia sau O. N. Ciulina ilustrând pe deplin „desprinderea” de literatura scrisă până atunci. Majoritatea subiectelor sunt „acum” inspirate din problemele social-psihologice ale vremii: tânăra căsătorită cu un general de șaizeci de ani (M. Zakrevskaia – *Cem ne jeni?*), paroxismul indus de o broderie ce ilustra o bătrână pierzându-și soțul și fiul (A. Barâkova – *Za pialțam*), „drumul” sărmanului intelectual-democrat aflat pe cale de a se stinge (O. Ciulina – *Vae victis*) etc.

Analizând începuturile emancipării feminine în Rusia și reflectarea lor în literatură, E. Z. Tarlanov distinge două stadii mai importante: «primul - „tradiționalist” (secolul al XVIII-lea - începutul secolului al XIX-lea) se referă la tematica poeziei feminine înscrise în cercul vizibil al motivelor de inspirație creștină, care fac parte integrantă din conținutul vieții cotidiene a femeilor excluse de la orice manifestare în viața socială (aici poeziile Zinaidei Volkonskaia și ale Evdokiei Rostopcina, create pe fondul versurilor epigonice ale Elizavetei Șahova sau ale Annei Bunina, par a reprezenta singurele excepții fericite), al doilea stadiu privind „iluminarea socială” din timpul narodnicismului (anii '60-'70 ai secolului al XIX-lea), perioadă care creează un „arhetip național al atitudinii sociale a femeilor ruse” ilustrat în creația unor poete precum A. Barâkova sau T. Șcepkina-Kupernik.»⁶ În linii generale, poezia lirică a primei jumătăți a secolului al XIX-lea este dominată de tradiția romantică, dar în ultimele sale decenii sfârșitul acestui secol devine mult mai complex și seamănă cu un mozaic de tendințe variate și manifestări divergente, greu de adus la un numitor comun. Dacă în anii '40 predominase idealismul romantic, în anii '60 domină realismul materialist, în '70 - narodnicismul, anii '80 (cei care vor marca sfârșitul idealurilor exprimate de narodnicism, slavofilism, anarhism) vor crea, așa cum am arătat, un arhetip național al conduitei sociale a femeii ruse.

„Diversitatea de culori a vieții literare, variația formelor de creație, contradicțiile căutărilor literare și intensificarea luptelor ideologice – iată ce oferă arta sfârșitului de secol XIX – început de secol XX”⁷, afirmă L. K. Dolgopolov, care distinge trei etape de dezvoltare în literatura acestei perioade: prima – la granița dintre cele două veacuri, caracterizată de patosul depășirii formelor „obișnuite”, a doua cuprinsă între 1902-1906 (incluzând deci și anul revoluției) și a treia – 1907 – 1910, anii reacțiilor la cele întâmplate.

Istoria literaturii ruse de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, reprezintă, înainte de toate, istoria apariției și formării unei noi „metode artistice”⁸ Există diferite păreri în privința cursului luat de literatură - unii exegeți consideră că pentru secolul al XX-lea este caracteristică liricizarea literaturii, în timp ce alții afirmă că asistăm la o intensificare a gândirii epice, cei din urmă sprijinindu-și teoriile pe faptul că scriitorul acestui secol își concepe personajul, de regulă, într-un context istoric concret.⁹

Schimbarea survenită în poezie pe plan european în decursul secolului al XIX-lea a determinat o modificare corespunzătoare a noțiunilor folosite în teoria poeziei și în critică. Dacă până în pragul secolului al XIX-lea, în parte și după aceea, poezia se afla în spațiul de rezonanță al societății, așteptându-se de la ea o modelare idealizatoare de teme ori situații curente, cu timpul, poezia a intrat în opoziție cu societatea proclamând „limbajul unei suferințe gravitând în sinea sa, care nu mai aspiră la nicio vindecare, ci doar la cuvântul nuanțat; acum lirica se consacra drept cea mai pură și mai înaltă manifestare a poeziei, intrând la rândul ei în opoziție cu restul literaturii și arogându-și libertatea de a exprima nelimitat și fără rezerve tot ceea ce-i insuflau o fantezie dictatorială, o interioritate lărgită până în subconștient”.¹⁰ Modernismul rus se va impune în fața realismului tocmai prin această predominare a subiectivității, a introspecției și a interiorizării ca o „consecință a procesului global de subiectivizare și interiorizare a artei”.¹¹ Condițiile istorice specifice contribuie, așadar, la prefigurarea unei noi orientări a intelighenției ruse spre „noua artă”, spre modernism – „stadiul următor al diletantismului de salon”¹², dar nu trebuie uitat faptul că izvoarele sale își au sursa în poezia anilor '80, în operele create de Fet, Tiutcev sau Polonski. În poezia moderniştilor își găsește reflectare procesul de evidențiere a individualității și a personalității umane ca valoare de sine stătătoare, un interes crescut față de individ, tendință caracteristică pentru întreaga literatură rusă de la începutul secolului al XX-lea. Spre sfârșitul secolului apare primul manifest al noii poezii – *Despre cauzele decăderii și despre noile curente în literatura rusă* (1893), autor D. Merejkovski, după care urmează volumul de versuri al lui V. Briusov – *Simboliștii ruși*. Prin aceste două lucrări se semnează actul de naștere al noului curent - simbolismul, estetica simbolistă susținând orientarea antimimetică a realității, proiectarea unei alte viziuni asupra lumii în care realitatea se înfățișa ca având un caracter fragmentar, dispersat și de nerecunoscut. Simboliștii explicau orientarea creației către gândirea filosofică prin aceea că arta lor este „providențială”, iar artistul este „slujitorul” acestei arte. Acest nou curent literar a jucat un rol foarte important în viața literară a vremii și a cunoscut două etape de dezvoltare. Prima etapă, numită și „epoca decadentă” - reprezentată de poeți precum: V. Briusov, F. Sologub, I. Annenski, V. Soloviov, D. Merejkovski, Z. Hippus, K. Balmont, s-a caracterizat printr-o semantică universală a imaginii poetice (caracteristică și simbolismului francez) slăbind atenția față de specificul național al artei cuvântului, în timp ce a doua etapă, reprezentată de o altă generație: A. Blok, A. Belâi, V. Ivanov, pune accent tocmai pe istoria și cultura națională, pe interesul față de cele mai ascunse straturi, adesea arhaice, ale limbii, propunându-și să pătrundă în tainele cele mai îndepărtate ale spiritului național.

O voce feminină de excepție în cadrul simbolismului este cea a scriitoarei Zinaida Hippus (1869-1945), „Madona decadentă” cum era poreclită în epocă. Împreună cu soțul său, D. Merejkovski, Zinaida a fost, ani la rând, amfitrioana întâlnirilor poezilor simbolști în casa de pe Bulevardul Liteinii, locație care până la revoluție se va bucura de o largă apreciere. Cei doi alcătuiau un cuplu inedit, în care „rolurile erau schimbate – Hippus a fost de la început bărbatul, Merejkovski – femeia. La ea a dominat mai mult latura masculină (după Weininger), la el - cea feminină. Ea a reprezentat logica – el intuiția”.¹³ Înzestrată cu un talent remarcabil, Z. Hippus își publicase primele poezii încă din anul 1888 în revista „Severnii vestnik”, în final „moștenirea” literară fiind deosebit de bogată și de variată: cinci culegeri de versuri (*Sobranie stibov. 1889-1903*, 1904, *Sobranie stibov. 1903-1909*, 1910 etc.), șase de povestiri, romane, drame, critică literară, două cărți de memorii și câteva jurnale. La acestea se adaugă și cele câteva articole privind considerațiile asupra sentimentului iubirii: *Îndrăgostirea/Влюблённость* (1904), *Despre iubire/O любви* (1925), *Aritmetica iubirii/Арифметика любви* (1931), *Coordonatele iubirii/Чертвы любви* (1928), *Arta și dragostea/Искусство и любовь* (1953), articole ce au ca punct de plecare expunerile lui O. Weininger, V. Rozanov sau Vl. Soloviov privind teoria raporturilor dintre sexe. Hippus considera că „personalitatea unui individ reprezintă o valoare absolută”¹⁴; întocmai ca G. Sand înaintea sa, scriitoarea purta pantaloni și își semna eseurile cu un nume masculin - Anton Krainii, în ideea că odată cu „pantalonii sociali” „îmbrăca” și filosofia etern justificatoare a corectitudinii politice. În epocă existau multe supoziții în legătură cu personalitatea și excentricitatea sa: „Cultivase în mod vădit două trăsături ale personalității ei – calmul și feminitatea. În realitate însă nu era nici calmă, nici feminină”¹⁵, „Zinaida avea (...) o netă tendință androgenă”¹⁶, nu de puține ori afirmându-se că mariajul său cu D. Merejkovski ar fi, de fapt, un „angajament platonice” realizat în baza unui „eros psihologic.”¹⁷ Dincolo de toate interpretările însă, originalitatea figurilor artistice și a ritmului, o recomandă pe Z. Hippus ca pe o voce remarcabilă a începutului de secol, ea punându-și amprenta asupra dezvoltării poeziei feminine ruse din secolul al XX-lea.

Rezistând psihanalizei freudiene, stereotipiile misoginismului pan-european perfecționaseră diferitele imagini depreciative la adresa femeii ca prezență colectivă, dramele și nuvelele lui Strindberg, aforismele lui Karl Kraus, poeziile lui Baudelaire sau romanele lui Romain Rolland și Emile Zola păstrând amprenta acestei atitudini persiflante.¹⁸ Majoritar admisă, ideea unei superiorități „naturale” a sexului masculin față de cel feminin constituia încă o dominantă aproape paroxistică a universului mental al sfârșitului de secol XIX - începutul secolului XX, o autoritate, în acest sens, fiind Otto Weininger. La valorizarea teoretică a antifeminismului tradițional va contribui din plin și studiul său *Sexe et Caractère* (1903), care a cunoscut o mare răspândire și o mare influență în mediul literar-artistic al vremii. Lucrarea lui Otto Weininger vorbește despre bisexualitatea constitutivă a psihicului uman, despre labilitatea psihologică a granițelor dintre sexe (teme fundamentale ale psihanalizei), despre disperarea provocată de criza identității masculine, dublată de obsesia feminizării culturii moderne. „Deconstruirea valorilor tradiționale masculine și punerea sub semnul întrebării a formelor autoritare de

integrare socială, consideră Jacques Le Rider, inspiră fie discursuri utopice despre instaurarea unei feminități reînviatoare, fie discursuri pesimiste și reacționare despre necesitatea de a restaura tradiționala polaritate dintre masculin și feminin.”¹⁹ Ambele tendințe sunt prezente și în filosofia lui Nietzsche care denunță confuzia caracterelor sexuale, feminizarea bărbaților și virilizarea femeilor, este împotriva feministelor și totuși Dionysos este și zeul femeilor, ba mai curând al lor. Elementul dionisiac, viața adică, este de natură feminină: „Da, viața este o femeie”, spune un aforism din *Știința voioasă*.²⁰ În cărțile sale filosofice, ca și în poezia sa, filosoful propovăduitor al valorilor războinice propune pactul dintre Dionysos și Ariadna, creând astfel un mit al bisexualității dinamice și creatoare, opusă nivelării statice a caracterelor sexuale.²¹

Această orientare largă va găsi ecouri și în Rusia. În urma lecturii lucrării lui Otto Weininger – *Despre ultimele lucruri/Über die letzten Dinge*, Andrei Belâi scrie un eseu intitulat *Weininger despre sex și caracter/Weininger o pole i karaktere* în care, recunoscând geniul scriitorului austriac, se lansează totuși într-o polemică cu acesta, demonstrând punctual că Weininger se dovedește a fi ori „numai idealist, ori doar pozitivist și simbolist”. În femeie și bărbat, Weininger vede două începuturi de natură metafizică – unul masculin și altul feminin, iar dacă e așa, subliniază Belâi, feminitatea ajunge să fie un postulat (și doar atât), care nu ține seama de capacitățile reale ale femeii. Atitudinea negativă și nefondată vizavi de femeie în general îl nemulțumește pe scriitorul rus, care, ilustrând prin exemple rolul imens pe care femeia l-a jucat în crearea unor opere ilustre aparținând unor bărbați (Belâi chiar exemplifică: Goethe, Byron, Dante sau Wagner), concluzionează: „privirea asupra femeii ca asupra unei ființe lipsite de orice capacitate creatoare este sub orice critică”.²² El se înscrie astfel pe linia scriitorilor aparținând modernismului rus care prețuiau femeia și care susțineau literatura feminină. În acest sens trebuie subliniat și imensul aport adus de Valeri Briusov, care, încă din anul 1911, publica un studiu inedit intitulat *Femei – poet/Jenșcinî poetî*, supunând atenției creația câtorva poete ale vremii precum M. Lohvițkaia, A. Ghertâk (*Poezii/Stihotvorenia*, 1910), A. Teffi (*Șapte focuri/Sem ognei*, 1910), L. Vilkina (*Livada mea/Moi sad*, 1907) sau G. Galina (*Cântece din zori de zi/Predrassvetnié pesni*, 1906). Analizând volumele scriitoarelor amintite din perspectiva unei critici juste, V. Briusov salută noutatea versurilor M. Lohvițkaia (propune chiar ca o viitoare antologie a poeziei ruse să cuprindă zece-cincisprezece din poeziile poetei), apreciază muzicalitatea versurilor A. Ghertâk, dar „condamnă” „colierul d-nei Teffi, făcut din pietre contrafăcute (aluzie la titlul volumului) și „deplânge” „metoda” versurilor L. Vilkina și G. Galina, afirmând că acestea; „demult au încetat să mai fie noi” ori „sunt realizate după niște șabloane uzate”.²³

Prin anii 1912-1913 se formează o nouă orientare – akmeismul, apărut ca o reacție împotriva misticismului și a căutărilor în domeniul imperceptibilului, specifice simbolismului. Akmeismul, al doilea val al modernismului rus, susținea aceleași valori, dar în operele akmeiștilor lirismul capătă forme diferite - despre liderul acestui curent, Nikolai Gumiliov, de exemplu, se spunea că acesta ar fi mai mult epic decât liric pentru că poetul evita, adeseori, nararea la persoana întâi, unul dintre semnele confesiunii lirice.²⁴ Akmeiștii s-au grupat în *Atelierul poezilor/Тех поэтов* și în jurul revistei „Apollon” (1909-1917), printre

exponenții noului curent numărându-se S. Gorodețki, M. Kuzmin, M. Zenkevici, M. Voloșin, Vl. Narbut. „Maestrii” vor fi însă A. Ahmatova, N. Gumiliov și O. Mandelștam.

Într-o atmosferă și într-o epocă în care nu se mai pune acut problema dreptului femeii de a participa la viața culturală, Anna Ahmatova (1889-1966), „Sappho a timpurilor noi”, cum a fost numită, se remarcă prin capacitatea sa de a crea valori artistice recunoscute de toți confracții săi. Absorbind tradiția umanistă a culturii ruse, Ahmatova prezintă în lirica sa un nou tip de personaj feminin care infirmă acea reprezentare despre femeie specifică antifeminismului tradițional - femeia - „specie de rangul doi” - lipsită de idealuri și de mari pasiuni și care nu se poate realiza decât în relație cu bărbatul. Poeta demonstrează inconsistența acestor teorii învechite prin imaginea feminină pe care o creează în lirica sa, imagine constituită într-o feminitate poetică universală percepută ca atare încă de la debut. Critica vremii o include în rândul „marilor poeți” încă de la debut, prin această recunoaștere Ahmatova punând și o piatră de temelie în mișcarea de emancipare feminină din Rusia: „le-am învățat pe femei să vorbească”, sublinia poeta mai târziu. Pusă sub semnul clasicismului rusc, cel mai adesea sub semnul lui Pușkin, poeta recunoștea că unul dintre „mentorii” săi a fost A. Blok, iar celălalt Pușkin. Limba poeziei ahmatoviene este „superba” limbă rusă în care a fost scrisă literatura „veacului de aur”, poeta fiind, după expresia lui V. V. Vinogradov, „moștenitoarea” poetului național în materie de epitet. Pe de altă parte, Ahmatova mărturisea: „pe Blok îl consider nu numai poetul european rămas neegalat în primul pătrar de veac, dar și omul-epocă, cu alte cuvinte, cel mai de seamă reprezentant al timpului său”. Sentimentul era reciproc - dedicația „Ahmatovei, de la Blok” semnifică recunoașterea egalității poetice și aprecierea acestei „voci” noi și puternice, în pofida faptului că aparținea unei femei. Or, dacă eroul blokian reprezenta prototipul masculin, Ahmatova, prin intermediul eroinelor sale, reușește să creeze cea mai bogată tipologie feminină a epocii. Herzen spunea că poezia sufletului feminin se caracterizează prin faptul că femeia este, prin excelență, „mândră în iubire”; o astfel de mândrie străbate ca un fir roșu și versurile ahmatoviene, îndeosebi lirica de dragoste, poeta, purtătorul de cuvânt al unei generații întregi, reușind să exprime „complicata istorie a caracterului feminin, a epocii de frântură, a izvoarelor ei, a înfrângerii și a noii temelii” (N. Skatov), dăruindu-ne „o carte întregă a sufletului feminin”, (A. Kollontai) și „transpunând în artă toate contradicțiile (...) cărora nu le găseam nicio cale de ieșire” (L. Reisner).²⁵ Într-un anumit sens, dincolo de numele Annei Ahmatova stă întregul popor, ea este doar vocea unică, inconfundabilă, care privind lumea prin prisma istoriei vii, dar și a propriei sale inimi, vorbește în numele său și al tuturor.

Ahmatova s-a impus în aceeași perioadă în care s-a făcut remarcată o altă mare liră a secolului al XX-lea – Marina Țvetaeva (1892-1941), cele două poete fiind însă diferite atât ca destin poetic, cât și ca destin personal. Întruchipând în operele lor „eul” creator în relațiile cu alter egoul masculin, ele par a „comunica” prin versuri în virtutea unei „solidarități feminine”. Pentru Ahmatova și Țvetaeva poetul reprezintă un individ absolut, uneori fantezist sau irațional, un supraom pentru care exigența vocației poetice reprezintă o chestiune de viață și de moarte. Ambele poete vor urma acest crez prin faptele lor și

prin plăcerea de a scrie, plăcere care a constituit, de multe ori, refugiul dintr-o lume mult prea zbuciumată. Scriitorul Ilya Ehrenburg evocă emoționant crezul Țvetaevei: «Pe mulți oameni pe care i-am întâlnit în calea vieții Marina i-a numit prieteni, dar prietenia se termina brusc și Marina se despărțea de o nouă iluzie. Totuși, a existat un prieten, căruia i-a rămas credincioasă până la sfârșit: „Un bun prieten am avut în viață, și-a fost acesta masa mea de scris”. Masa ei de scris, versurile ei.»²⁶ În articolul *Țvetaeva și Ahmatova* (1923), care deschide un studiu mai amplu intitulat *Poete ruse/Russkie poetessî* ce cuprinde analiza creației mai multor scriitoare precum Zinaida Hippus, Marietta Șaghinian sau Irina Odoevțeva, criticul K. Mociulski subliniază „forța” nemaîntâlnită în poezia feminină rusă de până atunci, prospețimea, originalitatea și inovația cu care A. Ahmatova și M. Țvetaeva s-au afirmat pe fundalul peisajului literar rusesc. Împrejurările istorice le-au separat pe cele două mari poete, ele întâlnindu-se fizic o singură dată, în anul 1941. N-au fost niciodată foarte apropiate, dar Ahmatova a fost totuși impresionată de o scrisoare a Țvetaevei (1921), în care i se comunicau „zvonorurile sumbre” care circulau în Moscova despre arestarea și execuția sa (împreună cu cea a lui N. Gumiliov) și i se relatea o întâmplare din „Cafeneaua poezilor” când Maiakovski, „ucis de amărăciune”, ca „un taur omorât”, „zău că așa arăta”, singurul care se dovedise a-i fi prieten, îi comunicase că Ahmatova e bine. Într-o altă scrisoare datată 1934, Țvetaeva îi scria poetului V. F. Hodasievici: „nu renunțați la scris, amintiți-vă de ce spunea Ahmatova: „și dacă mor cine va scrie pentru voi?” (...) Tocmai pentru că suntem prea puțini nu avem dreptul să nu scriem”²⁷, referirea la Anna Ahmatova indicând că pentru ea poeta a reprezentat o adevărată autoritate.

Revenind la tabloul literar al epocii remarcăm că după revoluția din octombrie urmează războiul civil, apoi „noua politică economică” (NEP) - o perioadă în care unii intelectuali părăsesc Rusia, iar altora li se curmează viețile. Soții Dmitri Merejkovski și Zinaida Hippus vor pleca la Varșovia (1919), apoi la Paris (1920), urmați de mulți, mulți alții. La fel se va întâmpla și alte cu scriitoare cărora epoca cruntă le va deturna destinul, unele abandonând cu timpul scrisul, altele începând a scrie în alte limbi. Astfel de cazuri sunt numeroase: poeta Elsa Iurievna Triolet după ce a debutat cu succes la Moscova s-a stabilit la Paris și a început să scrie versuri în limba franceză; Liza Kuzmina-Karavaeva, o altă poetă afirmată în Rusia va pleca și ea la Paris unde va da naștere unei fetițe și apoi se va călugări, luând numele de Maria, pentru ca în timpul războiului să devină una dintre eroinele mișcării de rezistență și să sfârșească, precum o martiră, înlocuind în lagărul de la Ravensbrück o tânără ce urma a fi gazată; Galina Nikolaevna Kuznețova, poetă și prozatoare, a părăsit Rusia la începutul anilor 1920; Vera Semionova Lurie, soția compozitorului Artur Sergheevici Lurie, poetă și critic literar, membră a atelierului „Cochilia sonoră”, emigrează în 1921 etc. Trebuie menționate aici îndeosebi Sofia Parnok, autoarea volumului *Poezii/Stihotvorenia* (1916) și Adelaida Kazimirovna Ghertâk - *Poezii/Stihotvorenia*, 1910, „poeta apelor limpezi” cum era numită în epocă, ambele poete fiind apreciate în saloanele literare ce activau în primele decenii ale secolului XX (în paralel cu activitatea poetică, Sofia Parnok a desfășurat și o bogată activitate de traducător din limbile franceză și germană).²⁸

Noutatea anilor 1920-1922 contribuie și ea la destrămarea curentului akmeist. Aproape concomitent cu acesta apăruseră în Rusia și alte mișcări literare precum: futurismul, imagismul, constructivismul sau suprematismul, fiecare contribuind cu vocea-i proprie la acel „mozaic” specific literaturii ruse. Simboliștii, akmeiștii, „OPOIAZ”, formaliiștii sau „Frații Serapion” reprezintă avangarda experimentelor estetice. Primul manifest futurist al lui F. Marinetti fusese cunoscut încă din anul 1909, prin publicarea sa în ziarul „Vecer”. În Rusia, denumirea generică de „futurism” a fost dată prin simpla analogie cu futurismul italian, deși curentul nu a avut întotdeauna aceeași orientare; prin „futurism” s-a înțeles, de fapt, un amalgam de orientări avangardiste: egofuturismul reprezentat de I. Severianin, grupul „Centrifuga” în frunte cu trio-ul Aseev-Bobrov-Pasternak, grupul „budetliane” reprezentat de V. Hlebnikov, V. Maiakovski, A. Krucionâh, V. Lifșiț etc. Futuriștii propuneau negarea oricărui trecut cultural, inclusiv a limbajului - care devine un limbaj de construcție, un limbaj matematic, pentru poetul futurist nefiind important ce se articulează, ci cum se articulează. Și pentru că în Rusia aproape orice curent literar a avut în prim-plan și o figură feminină, în cadrul mișcării futuriste un rol important l-a deținut poeta și artistul plastic Elena Guro (1877-1913), care s-a numărat printre promotorii acestui curent alături de muzicianul Mihail Matiușin, soțul său, de Velemir Hlebnikov, David Burluk și alții. Elena Guro a fost o femeie deosebit de activă – „sufletul” mai multor expoziții deschise la Sankt-Petersburg între anii 1909-1913, coautorul unor lucrări dedicate futurismului și autor a patru volume de versuri: *Flașneta/Șarmanka* (1909), *Vis de toamnă/Osenii son* (1912), *Pui de cămilă în cer/Nebsniē verblūjata* (1914) și *Sărmanul cavalier/Bednii rīțar* (rămas neterminat din cauza morții premature).

La începutul anilor '20 și futurismul va înceta să mai existe, iar din 1932 se va interzice oficial în URSS orice manifestare artistică de avangardă. Într-un exil voluntar se retrage o altă mare personalitate feminină a epocii – Alexandra Kollontai (1872-1952), figură deosebit de activă, care și-a dedicat întreaga energie mișcărilor socialiste și celor de emancipare feminină. În 1917, anul revoluției, ea devine primul comisar al poporului în guvernul format de Lenin, însă după numai cinci luni de activitate își va da demisia din această înaltă funcție. Guvernul și puterea nu reprezentau niște concepte potrivite idealurilor sale; ea credea că revoluția nu trebuie să vină „de sus”, ci trebuie să plece din stradă, din popor, motiv pentru care va continua să lupte cu frenezie alături de oamenii simpli. În anul 1921 va ajunge chiar să critice în mod aspru puterea: „Lăsați-i pe alții să hotărască în privința vieții noastre.”²⁹ Inteligentă, bună cunoscătoare a literaturii și a cinci limbi străine, Kollontai se bucura de un prestigiu internațional deosebit, fiind prima femeie ambasador din istoria diplomației, întâi la Oslo, apoi la Stockholm. Din această înaltă poziție, înființează, în sediile ambasadelor respective, adevărate centre de cultură, frecventate de intelectuali ruși și nu numai, oameni atrași de ideile sale revoluționare.

Cu timpul, în planul literaturii ruse se afirmă un nou „val” din rândul căruia se vor evidenția scriitoarele Vera Inber (1890-1971), semnatara volumelor: *Drumul apei. Versuri/Put vodī. Stibi*, 1951, *Poeme și versuri/Poemī i stibi*, 1952, *Inspirația și*

măiestria/Vdobnovenie i masterstvo, 1957 etc.), Olga Berggolț (*Cartea cântecelor/Kniga pesen*, 1936, *Poemul Leningradului/Leningradskaia poema*, 1946, *Stele în plină zi/Dnevnie zvezdy*, 1959 etc.), Margarita Aligher (*Versuri pentru călători/Celoveku v puti. Stibi*, 1954, *Poezii lirice/Lirika*, 1955 etc.), Polina Kazakova, Natalia Krandievskiaia-Tolstaia, Liudmila Popova, Elena Râvina, Zinaida Șișova, Elena Vecitomova și altele. Tabloul tradițional al literaturii ruse dominate de bărbați va fi astfel ușor-ușor modificat, aceste voci feminine cunoscând consacrarea până la izbucnirea celui de-al doilea război mondial și, mai ales, în timpul blocadei. Într-o lume în continuă schimbare, femeile se afirmă tot mai pregnant, dând dovada curajului și a tăriei de caracter de care dispuneau din plin și demonstrând că vremurile în care rolul lor era minimalizat erau pe cale să apună. Poetul E. Evtușenko afirma: „cei mai grozavi bărbați sunt femeile”, declarație ce vine să sublinieze cât de bine s-au adaptat și s-au integrat femeile în noua structură a vieții sociale. Poezia acestei perioade, spre deosebire de poezia primelor două decenii, are un conținut concret existențial, valențe mobilizatoare, cuprinde un mesaj și are un adresant clar, dar cenzura comunistă se manifestă din plin, multe dintre opere fiind mutilate sau pur și simplu necunoscute (despre literatura emigrației nu se știa nimic).

Poezia rusă de după al doilea război mondial nu mai poate fi identificată cu cea dintre războaie - obsesia celor trăite, tema războiului, a păcii și a prieteniei între popoare fiind acum predominante. Este perioada când elitele feminine devin un interlocutor social tot mai exigent, cu o voce publică distinctă. Începe să se contureze o imagine nouă a femeii care studiază tot mai mult și care aspiră la „libertate” nu pentru a fi ca bărbații, ci pentru a se considera pe deplin ființă umană, problema femeii devenind, așadar, un subprodus al reprimării nevoii fundamentale de a evolua și de a-și împlini potențialul ca ființă umană. În acest nou context se afirmă generația poezilor „șaizeciști”, care intră cu un suflu nou în literatură, reînnoirea limbajului poetic realizându-se pe de o parte prin publicarea noilor editări ale operei A. Ahmatova, M. Tsvetaeva, B. Pasternak, iar pe de alta prin apariția unei generații de poeți orientați spre revitalizarea tradițiilor avangardiste. Anii '60 au fost calificați în literatura rusă drept o perioadă a „dezghețului”, termenul derivând de la romanul omonim al scriitorului I. Ehrenburg - *Оттепель* (1954-1956) și marchează un deceniu în evoluția literaturii ruse (1954-1965), cuprinzând moartea lui Stalin (1953), abolirea cultului personalității și o revizuire parțială a principiilor realismului socialist. Imediat vor apărea și un șir de articole prin care scriitorii își revendică dreptul la „sinceritate” și subiectivitate în artă: Vl. Pomeranțev - *Об искренности в литературе* (1953), Olga Berggolț - *Разговор о лирике* (1953) și alții, deziderate susținute chiar și de vârfurile puterii, ce culminează cu discursul lui Hrușciiov, rostit la cel de-al XX-lea Congres al PCUS (1956), în care cultul personalității și principiile impuse artei sunt aspru criticate. Începe să se contureze așa numita literatură a „veacului de bronz”, care are marele avantaj de a se face cunoscută foarte repede prin intermediul magnetofonului și care va cunoaște în Rusia mai multe forme: poezia „tribunardă” (reprezentată de „tripleta de aur” – A. Voznesenski, E. Evtușenko, R. Rojdestvenski), poezia „intelectualistă” sau „culturologică” (N. Zabolotki, A. Tarkovski, A. Mejirov, M. Sinelnikov etc.), poezia

„slavofilă” (N. Rubțov, V. Sokolov, I. Kuznețov, S. Kuniaev), poezia trubadurilor, a barzilor și a menestrelilor (A. Galici, B. Okudjava, V. Vișoțki), poezia umoristică și satirică (A. Ivanov, S. Vasiliev) și poezia postmodernistă, neoavangardistă care, la rândul ei, cunoaște mai multe forme: metaforismul sau metarealismul (A. Eremenko, I. Jdanov, A. Parșikov), conceptualismul –(Nina Iskrenko, I. Arabov, E. Bunimovici, A. Dudurov), verlibriștii (V. Burici, V. Kuprianov, I. Ahmetiev) etc.

În cadrul acestei noi generații artistice, poetele vor străluci din nou: „Generația noastră? Desigur și femeile. În primul rând Novella Matveeva. Și ea e un glas unic, de mare puritate, nerepetabil, în poezie. Boala o împiedică să călătorească prin lume, dar în versurile ei simți și nordul, și tropicele, și sudul. Are o fantezie neobișnuită. Convingătoare chiar și atunci când descrie ceea ce n-a văzut niciodată. Folosind imagini minunate, care n-au nimic fals, de-o desăvârșită noblețe. Versurile ei despre animale, despre plante, sunt de-a dreptul o desfătare. Și ea se acompaniază la gitară, cântând cu o voce mică, de copil, și cu o simțire poetică ce pare a îmbrățișa întregul univers. O altă poetă foarte înzestrată e Iunna Moriș, cu o minte puternică, extrem de matură și rațională, Iunna scrie o poezie serioasă, filosofică, cu semnificații acute”³⁰, spunea Bella Ahmadulina în anul 1967.

Apariția acestor noi talente a culminat cu afirmarea poetelor Rimma Kazakova și Bella Ahmadulina. Poezia Rimmei Kazakova (1932-2008), autoarea volumelor: *Să ne întâlnim în răsărit/Vstretimsia na Vostoke* (1958), *Acolo unde ești tu/Tam, gde tî* (1960), *Versuri/Stibi* (1962), *În taiga nu se plânge/V taighe ne placiut* (1965) etc., se caracterizează fie printr-un patos cetățenesc provenit și din sentimentul acut al contemporaneității, fie printr-un conținut profund filozofic sau prin analiza sentimentului iubirii, ce face aluzie la vechile valori, a culorilor și sunetelor din ținuturile nordului Extrem al Rusiei. Poeta este extrem de populară în Rusia, multe dintre versurile sale au devenit șlagăre în interpretarea unor artiști consacrați precum Allegrova, Pugaciova, Leșcenko, Kirkorov, Rasputin și alții.

Contemporana sa - Bella Ahmadulina (1937-) este unul dintre cei mai mari poeți lirici din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Figură deosebit de activă, Ahmadulina este autoare a zece volume de poezii: *Struna* (1962), *Lețiile muzicii/Uroki muzîki* (1969), *Versuri/Stibi* (1975) etc., apărute între 1962-2000, a numeroase nuvele, povestiri, eseuri sau amintiri despre poeții contemporani și, nu în ultimul rând, traducătoare din poezia georgiană. Ducând mai departe tradiția culturală a predecesoarelor - A. Ahmatova și M. Ţvetaeva, poeta se apleacă cu naturalețe asupra sufletului omenesc, descoperind frumusețea vieții în orice frântură a existenței. Ahmadulina este Laureat al Premiului de Stat al URSS (1989), al Premiului „Triumf” (1993), al Premiului de Stat al Rusiei (1998) și al multor premii literare internaționale, deținătoare a două distincții de stat și membru de onoare al Academiei Americane de Literatură și Arte (1977).

Ca o concluzie a evoluției fenomenului poetic din Rusia, cităm opinia Tatianei Nicolescu care observa: „istoria poeziei ruse se confundă cu însăși istoria literaturii ruse moderne. Aceleași hotare cronologice le delimitează, căci poezia se află la originile procesului de dezvoltare a întregii literaturi, aceleași personalități literare ilustrează momentele de elevată realizare artistică, aceleași idealuri le însuflețesc. Timp de două

secole și mai bine poezia rusă a fost purtătoarea celor mai luminoase năzuințe de adevăr și dreptate, expresia conștiinței poporului, tribuna de la care a răsunat liber și îndrăzneț, așa cum a fost și întreaga literatură rusă în ansamblul ei”.³¹ Extrapolând, am putea spune că vocile feminine ruse, „îndrăznețe și libere” în afirmarea cuvântului lor, au contribuit pe deplin la îmbogățirea unei culturi și a unei literaturi în care poetului și poeziei îi revine un rol primordial. Prin anii '50, în critica sovietică se vehicula o întrebare: „Ce este poezia?” – o „autoexprimare” a poetului, ori „reflectarea realității obiective în imagini artistice?” Răspunsul a fost neechivoc - „exprimarea propriilor reprezentări și născociri” fiind taxată de aceeași critică drept idealism și individualism.³² Dincolo de definițiile pe care critica literară le preferă, rămâne „vocea” lăuntrică proprie fiecărui mare creator, iar dacă aceasta reușește să fie „convingătoare”, să-și „apropie” experiențele proprii de cititor și să găsească un timbru propriu, original, dar și „uneltele” specifice realității - atunci ea exprimă universalitatea.

BIBLIOGRAFIE:

- Bagno, V. E., „Красный” цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой, în „Русская литература”, nr. 1/ 1998.
- Belâi, A., *Вейнингер о поле и характере*, în vol. *Русский эрос или философия любви*, Moscova, 1991.
- Berberova, N., *Sublinierea îmi aparține*, trad. de Natalia Stănescu, București: Editura Univers, 2000, p. 189.
- Briusov, V., *Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней*, în *Собрание сочинений в семи томах*, vol. 6, Moscova, 1975.
- Casaretti, F., *Minunata lume a femeilor*, București: Editura Antet, 2005.
- Danilevski, R. I., *Жорж Санд в России*, în „Русская литература”, nr. 3/2000.
- Dolgopolov, L. K., *Русская литература конца XIX – начала XX века как этап в литературном развитии*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1976.
- Ehrenburg, I., *Oameni, ani, viață*, vol. II, trad. de Tatiana Nicolescu, București: Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Fortunescu, M., *См Bella Ahmadulina despre tânăra poezie sovietică*, în „Secolul 20”, nr. 12/1967.
- Friedrich, H., *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Hippius, Z., *О любви*, în vol. *Русский эрос или философия любви*, Moscova, 1991.
- Kafanova, O. B., *Легенды о Жорж Санд в русской литературе XIX века*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1998.
- Karov, A., *Начало нового века*, în „Вопросы литературы”, nr. 4/1984.

- Lavrov, V. A., „Приобрести сознание своей личности” (над страницам советской литературы), în „Русская литература”, nr. 3/ 1989.
- Le Rider, J., *Modernitate vieneză și crizele identității*, trad. de Magda Jeanrenaud, Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1995.
- Lossky, V., *Chants de femmes. Anna Akhmatova et Marina Tsvétaeva*, Bruxelles: Le Cri Edition, 1994.
- Nicolescu, T., *Antologie de poezie rusă. Perioada clasică*, București: Editura Minerva, 1987.
- Nietzsche, F., *Știința voioasă*, trad. de L. Micescu, București: Editura Humanitas, 1994.
- Odoevțeva, I., *На берегах Сены*, Moscova, 1989.
- Pavlovski, A., Николай Гумилёв, în „Вопросы литературы”, nr. 10/1986.
- Poliakova, L., *Споры о методе – спор о человеке (социалистический реализм и современность)*, în „Вопросы литературы”, nr. 4/1984.
- Skatov, N., „Я голос ваш...”, în „Литературная газета”, nr. 25 (5247)/1989.
- Șoptoreanu, V., *Timpul artistic și poetica memoriei*, București: Editura Paideia, 2006.
- Tarlanov, E. Z., *Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект)*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1999.
- Tarlanov, E. Z., *Социальный тип дилетанта в литературной жизни рубежа веков и зарождение русского модернизма*, în „Русская литература”, nr. 3/ 1998.
- Vechiul Testament, Facerea*, ed. a II-a, București: Editura Institutului Biblic și de Misiuni ale Bisericii Ortodoxe Române, 1991.

NOTES :

¹ *Facerea*, 2:23, în *Vechiul Testament*, ed. a II-a, București: Editura Institutului Biblic și de Misiuni ale Bisericii Ortodoxe Române, 1991.

² Ekaterina Karamzina, soția scriitorului, a găzduit timp de timp de douăzeci și cinci de ani un astfel de salon literar.

³ O. V. Kafanova, *Легенды о Жорж Санд в русской литературе XIX века*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1998, p. 72.

⁴ www.bnrm.md/publicatii/files/5/2004_07.pdf.

⁵ O. V. Kafanova, *art cit.*, pp. 73-83.

⁶ E. Z. Tarlanov, *Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект)*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1999, p. 142.

⁷ L. K. Dolgorolov, *Русская литература конца XIX – начала XX века как этап в литературном развитии*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1976, p. 93.

⁸ Vezi A. Karpov, *Начало нового века*, în „Вопросы литературы”, nr. 4/1984, pp. 146-168.

⁹ Larisa Poliakova, *Споры о методе – спор о человеке (социалистический реализм и современность)*, în „Вопросы литературы”, nr. 4/1984, p. 18.

¹⁰ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lera până la mijlocul secolului al XX-lea*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1969, pp. 15-16.

¹¹ V. Șoptoreanu, *Timpul artistic și poetica memoriei*, București: Editura Paideia, 2006, p. 163.

¹² E. Z. Tarlanov, *Социальный тип дилетанта в литературной жизни рубежа веков и зарождение русского модернизма*, în „Русская литература”, nr. 3/ 1998, p. 55.

-
- ¹³ I. Odoevțeva, *Ha bereгах Сены*, Moscova, 1989, pp. 44-45.
- ¹⁴ Z. Hippus, *О любви*, în vol. *Русский эрос или философия любви*, Moscova, 1991, p. 189.
- ¹⁵ N. Berberova, *Sublinierea îmi aparține*, trad. de Natalia Stănescu, București: Editura Univers, 2000, p. 189.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 192.
- ¹⁷ V. E. Vagno, „Красный” цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой, în „Русская литература”, nr. 1/ 1998, p. 84.
- ¹⁸ Fenomenul antifeminismului, degajat de producțiile artistice din diversele segmente temporale ale istoriei europene, este amendat în doua studii excelente, aparținând unor cercetătoare de azi. Primul, *Die imaginierte Weiblichkeit / Feminitatea imaginară* (Frankfurt am Main, 1979), înfățișează modificarea acestei idei începând cu secolul al XVIII-lea și până în prezent, poartă semnatura Silviei Bovenschen. Cel de-al doilea, *Cette femme qu'ils disent fatale; textes et images de la misogynie fin-de-siecle / Această femeie despre care se spune că este fatală; texte și imagini ale misoginismului sfârșitului de secol* (Paris, 1993), o are ca autoare pe Mireille Dottin-Orsini. Inserându-se în așa-numita “literatura a crizei” de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Mireille Dottin-Orsini realizează o „iesire la rampă” a culturii occidentale masculine (a cărei hegemonie a fost impusă, după cum se știe, lumii întregi). Această cultură se complăcea în a se considera drept cea mai înaltă formă de umanitate existentă vreodată și se încredea în cursul ireversibil al istoriei, demonstrându-si astfel, pas cu pas, întregul „provincialism”, misoginism și antiumanism.
- ¹⁹ J. Le Rider, *Modernitate vieneză și crizele identității*, trad. de Magda Jeanrenaud, Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1995, p. 34.
- ²⁰ F. Nietzsche, *Știința voioasă*, trad. de L. Măcescu, București: Editura Humanitas, 1994, p. 208.
- ²¹ În mod deosebit poezia *Tânguirea Ariadnei*, din ciclul *Ditirambii lui Dionysos*, în F. Nietzsche, *Opere complete*, vol. I, trad. de Simion Dănilă, Timișoara: Editura Hestia, 1998, p. 115.
- ²² A. Belâi, *Вейнинггер о поле и характере*, în vol. *Русский эрос или философия любви*, Moscova, 1991, p. 104.
- ²³ V. Briusov, *Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней*, în *Собрание сочинений в семи томах*, vol. 6, Moscova, 1975, pp. 318-323.
- ²⁴ A. Pavlovski, *Николай Гумилёв*, în „Вопросы литературы”, nr. 10/1986, pp. 101-103.
- ²⁵ N. Skatov, „Я голос ваш...”, în „Литратурная газета”, nr. 25 (5247)/1989, p. 3.
- ²⁶ I. Ehrenburg, *Oameni, ani, viață*, vol. II, trad. de Tatiana Nicolescu, București: Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 32.
- ²⁷ V. Lossky, *Chants de femmes. Anna Akhmatova et Marina Tsvétaeva*, Bruxelles: Le Cri Edition, 1994, p. 229.
- ²⁸ O recapitulare a anilor pre- și post-revoluționari ne-o oferă și memoriile Ninei Berberova, emigrată, la rândul său, în anul 1922 - *Kursiv moi*, traduse în limba română sub titlul *Sublinierea îmi aparține* și apărute la editura Univers (2000).
- ²⁹ F. Casaretti, *Minunata lume a femeilor*, București: Editura Antet, 2005, p. 64.
- ³⁰ Madeleine Fortunescu, *Cu Bella Ahmadulina despre tânăra poezie sovietică*, în „Secolul 20”, nr. 12/1967, p. 123.
- ³¹ Tatiana Nicolescu, studiul introductiv la volumul *Antologie de poezie rusă. Perioada clasică*, Editura Minerva, București, 1987, pp. XXIV-XXV.
- ³² V. A. Lavrov, „Приобрести сознание своей личности” (над страницам советской литературы), în „Русская литература”, nr. 3/ 1989, pp. 233-244.

CASA - LAITMOTIV ÎN POEZIA BLAGIANĂ

Maria Dorina PAȘCA

Abstract

Like time, the house appears as a motif in Blaga's poetry, representing at a given time, the whole universe we refer and report to. Thus, in the poems submitted to our attention, the house personalizes the universe where the poet leaves forms from his spiritual matrix. In this context, the house becomes: alive, thinks, prays, cries, lives the love and cries the weakness, but always remains a landmark, a place of returning into the memories and beyond, giving in time, safety and stability and also becoming, the beginning of infinity and universality perception.

Keywords: house, word, love, spiritual matrix, universality.

Pentru cei mai mulți dintre noi, *casa* reprezintă *tot universul* la care ne referim și raportăm, incluzând în matricea sa spirituală:

- singurătatea;
- familia;
- vatra;
- punctul de reper;
- iubirea;
- căminul;
- locul sacru.

iar enumerarea ar putea continua, important este ca reperarea unui *loc* la care facem întotdeauna trimitere, să se poate identifica, după părerea noastră, însăși cu existența, ca ființă a omului, în trecerea sa spre nemurire.

De aceea:

- identitatea;
- apartenența;
- stabilitatea;
- acceptarea;

se pot adăuga celor enumerate anterior, ca fiind pilonii prin care *construcția umană a casei* își desăvârșește lucrarea sacralității asupra sufletului nostru.

În acest context, ca act premergător al faptului că ne putem identifica fiecare dintre noi cu însăși *casa ce suntem*, similitudinea cu ceea ce Paulo Coelho descria în *Zahir* (2005), este dintr-un anumit punct de vedere, semnificativă: „Și catedrala rezistă, și deodată, în mijlocul naosului, înțeleg ceva extraordinar: catedrala sunt eu, e fiecare dintre noi. Creștem, ne schimbăm, ne descoperim, slăbiciunile pe care trebuie să le corectăm și nu alegem totdeauna cea mai bună soluție, dar în pofida acestor lucruri, mergem înainte, încercând să ne păstrăm verticalitatea, corect, astfel încât să cinstim nu pereții, nu ușile, nici ferestrele, ci spațiul în care adorăm și venerăm tot ce ne este scump pe lume.

Da, suntem o catedrală, nu încapă nici o îndoială. Dar, ce se ascunde în spațiul din catedrala ascunsă?”

Și astfel, ajungem a identifica elemente ale personalității casei, pornind de la faptul că după Gibson (1998), ea simbolizează familia, protecția și stabilitatea, un refugiu personal față de lumea exterioară.

Fiind totodată un loc în care *masca* poate fi eliminată pentru a elibera adevăratul nostru *eu*. C. Jung, adaugă, identificând *casa* ca simbol al binelui, ajungând a face corelații analoage între:

- a) – etajele = diferite nivele ale gândirii;
- b) – încăperile de la subsol = inconștientul;
- c) – camera de zi = căminul inconștientului;
- d) – bucătăria = locul transformărilor;
- e) – etajele superioare = aspirații și spiritualitate;
- f) – scările = legătura psihică dintre toate componentele casei;

toate componentele casei, chiar dacă, cele mai multe culturi, o consideră un model al

- lumii;
- cosmosului;
- corpului omenesc.

Și toate aceste *identități ale casei*, din punct de vedere psihologic, se metamorfozează în poezia blagiană, primind girul lait-motivului, alături de cel al timpului, al vieții, sau/și al eului însuși.

Astfel, Lucian Blaga, face trimitere în poezia sa la casă, personalizând în timp, casa mea, gășind-o ca lait-motiv în creații ca:

- *Către cititor* (1924) – apărută în vol. „În marea trecere”, 1924, Cluj
- *Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea* (1923) – apărută în vol. „În marea trecere” (1924) Cluj
- *Sat natal* (1931) – apărută în vol. „La cumpăna apelor” (1933), Sibiu
- *Estorii* (1938) – apărută în vol. „La curțile dorului” (1938), București
- *Pod peste Mureș* (1963) apărută în vol. „Vârsta de fier” (1940 – 1944)
- *Inscripție pe-o casă nouă* (1962) apărută în vol. „Ce aude unicornul”.

În cele șapte poezii bliagene, *casa* personalizează universul cuvintelor în care poetul lasă forme din matricea sa spirituală. *Casa* devine vie, gândește, se roagă, plânge, trăiește iubirea și plânge neputința, dar rămânând întotdeauna, un punct de reper, un loc al reîntoarcerii în amintiri și nu numai dând în timp, siguranță și stabilitate, devenind începutul perceperii infinitului și universalității.

Astfel, în poezia *Către cititor* (1924) cu care se și începe vol. „În marea trecere”, poetul face de la bun început o delimitare strict personală despărțind parcă apele, spunând în primul vers:

„Aici e casa mea. Dincolo soarele și grădina cu stupi.”

Această sacră delimitare, duce gândul poetului cât și întreaga sa ființă spre dorința și necesitatea de *apartenență* și mai departe de *proprietate morală, de tabu* „Aici e casa mea”,

accentul fiind pe aici. Căci *dincolo*, e un alt *al meu*, unde te pot lăsa să intri, să vezi, să vorbești, să te uiți și să te minunezi, așteptând să-ți apun despre „marea trecere.”

Și chiar dacă cuvintele sunt lacrimi a celor ce sunt și-a celor ce vor voi a veni, toate se regăsesc în taina trecerii, într-un singur loc, acolo unde poetul spune *aici e casa mea*, adică, la toate acestea am și dau îngăduință, dar unde delimitează o anumită detașare, față de neimplicarea în metamorfoza matricei spirituale, spunând:

„*Aici e casa mea. Dincolo* soarele și grădina cu stupi
Voi treceți pe drum, vă uitați printre gratii de poartă
Și așteptați să vorbesc. – De unde să-ncep?”

Accentul „*a mea*” subliniază, de ce nu, o anumită subtilitate afectivă, intimitatea fiind intangibilă. Acest *a mea*, de fapt, *casa mea*, își are rădăcinile în același pământ pe care este și grădina cu stupi, dar de fapt, ea e *dincolo*, cu soarele, *aici fiind doar casa mea*. Poetul nu este egoist ci dorește a avea un punct de reper palpabil *aici*, *casa* fiind fortăreața, cetatea, visul și taina sa ascunsă, însăși smerenia cuvintelor sale care uneori sunt lacrimi – chiar dacă, mulți trec peste drum, văzându-l și auzindu-l, el fiind de neatins căci, sacru rămâne ceea ce-i aparține pentru totdeauna „*casa mea*”.

Și chiar dacă-și dorește și stabilește cu atâta strășnicie, proprietatea în poezia *Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea* (1923), poetul nu mai dorește a avea casa depărtată de restul, ci din contră, însuflețită, nemaivăzând rostul tălmăcirii și răstălmăcirii înțelesurilor ce rămân mari neînțelesuri. De fapt, poetul, *nu dorește* a rămâne singur, chiar dacă are casa sa, știind că totul se rostuieste într-o formă sau alta. Astfel:

„Am înțeles păcatul ce apasă peste *casa mea*
ca un mușchi strămoșesc.”

se constituie în mintea poetului ca o „mânie” celestă ce stă în singurătate perpetuă dată de mușchi strămoșesc, transferul emoțional fiind evident.

Înțelegând păcatul, poetul caută șansa *de a nu rămâne singur* și de aceea el cere:

„Dă-mi mâna ta trecătorule, și tu care mergi,
și tu care vii.

Toate turmele pământului au aureolă sfinte
peste capetele lor.

Astfel mă iubesc de-acum:

unul între mulți,

și mă scutur de mine însumi

ca un câine, ce-a ieșit dintr-un rău blestemat.

Sângele meu vreau să curgă pe scocurile lumii

să-nvârtă roțile

în mori cerești”

nevoia *apartenenței* devenind stringentă astfel, privind din prisma psihanalitică „ușa și ferestrele casei s-au deschis pentru a face legătura cu ceilalți”, verdictul reușitei dându-l chiar poetul „Sunt tremur de fericire”.

Continuând periplul emoțional al apartenenței, siguranței și stabilității în poezia *Semne* (1923), poetul întrezărește o anumită instabilitate a neputinței de a învinge din nou în fața unor „semne de plecare”, de aceea, încearcă să se delimiteze de tot și de toate, protejându-se:

„Mi-am pecetluit cu ceară *casa*”

nelăsând la jocul și voia sortii, păcatul lumesc al întinării, stabilind reguli ce nu îngăduie: nici treceri pe uliți, nici adiere de om făcând ca podurile să tacă, iar

„Din clopote avântul va cădea.”

Ferindu-și și pecetluindu-și cu ceară casa, poetul pare a fi coconul ce așteaptă un alt semn, casa fiindu-i adăpost și nou destin, chiar dacă, în răutatea semnelor:

„aici *casele* au încercat cândva

Să ucidă pe copii omului”,

negarea iubirii și frustrarea neputinței, dezvăluie o altă *mască* pe care *casa mea* (a poetului) o poate lua, atacându-i temelia gândului său și a cetății sale.

Și cu toate acestea, poetul se reîntoarce pentru a-și regăsi matricea spirituală aflată ca întotdeauna în satul natal, poezia *Sat natal* (1931) identificând-o.

Poetul se raportează la *casa sa* prin prisma celorlalte, schimbarea și neprevăzutul luându-l prin surprindere, punându-i astfel în pericol siguranța, stabilitatea, reperul și iubirea *casei*:

„Totul cât de schimbat! *Casele* toate sunt mult mai mici

decât le-a crescut amintirea

Lumina bate altfel în zid, apele altfel în țărniș.

Porți se deschid să-și arate uimirea”.

Dar, precum amintea și C. Jung referitor la *perceperea casei*, realul și irealul transpuse în amintire au alte coordonate, iar totul este supus schimbării ceea ce îngăduie schimbarea casei, lăsând porțile deschise să-și arate uimirea spre lumea cognoscibilității, necesară înțelegerii atât a momentului revenirii spre matricea spirituală, cât și a raportării sale personale la aceasta, știind că încă:

„ceasul meu fericit, ceasul cel mai fericit

încă nu a bătut. Ceasul așteaptă

subt ceruri cari încă nu s-au clădit”,

așteptarea aici fiind înțeleasă ca pe cunoașterea de sine, în accepția acceptării *casei*.

În poezia *Estoril* (1938) – poetul dă culoare *casei*, pornind de la alb și ajungând la sofran. Personalizarea cromatică a *casei* stabilește evoluții emoționale care tind a apropia suflete.

Peisajul marin accentuează simțirea zilei, „îmblânzind” staticul ce prinde în secvențe fotografice pacea. Dintre toate totuși.

„*Timpul* ce iese din *casă*,

cât de ușor l-ai putea prinde iar

să-l reții cu un fir de mătase”,

codifică trecerea spre neant a clipei ce simte că aparține **casei** și care, pornită în timp, aduce eternitate acesteia prin:

„Casele care cresc în pădurea de pini
albe sau ca șofranul,
lucind pe coline.”

Aici, identitatea dată de poet *casei sale* certifică trecerea timpului care, nemaifiind locuitor, iese și nu rămâne prins în fire de mătase fiind efemer precum neatinsul gând al iubirii neîmpărtășite.

Pod peste Mureș (1963) este momentul în care poetul trece peste *pragul casei* făcută pod între malurile apei. *Casa* pare a fi o mare trecere a celor ce-și caută drumul, înnoindu-l sau lăsându-l vechi, precum neîmplinitul gând.

Podul ajunge *casă* între maluri, iar *casa* cu ieșiri de pod, totul nefăcând decât să lase mișcarea să se producă, lipsind punctul de reper, chiar dacă, *pragul* poate sfârși în drum:

„La vad, un pod de lemn, cu acoperișul de șindrilă,
lung cât o uliță de sat,
...câte au trecut
pe el ca printr-o casă, lungă, dreaptă casă,
ca printr-o casă la al cărei prag
sfârșește drumul, ca să iasă
la celălalt capăt iarăși drum, drum vechi în lume
precum pravila îl vrea – lăsat în voie să pornească.”

identitatea poetului fiind precară, lăsând loc mișcării încă nesigure să-și găsească timpul și cadența.

Și la toate acestea, în *Inscripție pe-o casă nouă* (1962), poetul își regăsește ritmul, identificând locul sacru prin regăsirea tainei începutul și-a familiei, purtând lumina matricei spirituale, în stabilirea liniștii casei sale noi.

Nemișcarea îi dă siguranța așteptării, făcând din nimicurile casei percepția sa ritualică, avansând astfel ideea perpetuării și însemnării locului, personalizând însăși clipa de a te simți bine acasă.

Întreaga poezie atinge apogeul identității unei case noi ce prinde în esența matricei sale, existența însăși:

„Toate stau la locul lor,
stă paianjenul în plasă,
ca-ntr-o lume de mătase.
Nu-l încercă nici un dor
Din ocolul lui să iasă.

Toate stau la locul lor:
piatră, floare și ulcior
vatră și amnar și iască.
Asta-i legea tuturor:

Zări să-și facă din pridvor,
să se simtă bine-*acasă*”

binecuvântarea venind din ultimul vers, ceea ce decodifică starea universalității, ce se reduce la trecerea pragului în cunoașterea minunii și a miracolului ființei umane.

Am încercat astfel o dezvăluire prin lait-motivul invocat de-a lungul relatării noastre, a dorinței eu-lui blagian de-ași face și a percepe *casa* ca matrice spirituală, dând apartenență cauzei cunoașterii, personalizând trăirea ca pe o trecere a pragului dintre *aici* și *dincolo*, rămânând doar zidul, drumul și vântul să-mprăștie cuvintele, poetul însuși cerând:

„de-aceea lăsați-mă
să umblu mult printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închiși”
(Către cititor – 1924)

invocarea venind ca o incantație adusă percepției sinelui ca treaptă a mării treceri, înțelegându-se ca fiind „mut ca o lebădă”.

Și cu toate acestea, casa rămâne pentru poetul Lucian Blaga acea mare provocare, știind că el este *casa*, iar pământul, matricea sa spirituală.

BIBLIOGRAFIE

1. Blaga, L. (1982) – *Poezii*, Ed. Cartea Românească, București
2. Bălu, I. (1986)- *Lucian Blaga*, Ed. Albatros, București
3. Braga, C. (1998)-*Lucian Blaga. Geneza lumilor posibile*, Institutul European, Iași
4. Botez, A. (1999)- *Concepte integrative antice, moderne, post-moderne*, Ed. Semn, București
5. Coelho, P. (2005) – *Zahir*, Ed. Humanitas, București
6. Gibson, C. (1998) – *Semne și simboluri*, Ed. Aquila 93, Oradea
7. Gană, G. (1976)- *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București
8. Moraru, C. (2005)- *Lucian Blaga- convergențe între poet și filosof*, Ed. Ardealul, Tg. Mureș
9. Nistor, E. (2007)- *Conceptul de spațiu mioritic în filosofia lui Blaga*, Ed. Ardealul, Tg. Mureș
10. Pașca, M. D. – *Timpul în poezia blagiană din perspective filosofice, psihologice*- Lucrare publicată în vol. „Izvoare filosofice”- periodic de comunicare multiculturală, 2009- pag. 121-128, Ed Ardealul, Tg. Mureș
11. Pop, I. (1981)- *Lucian Blaga- universul liric*, Ed. Cartea Românească, București
12. Todoran, E. (1981-1983)- *Lucian Blaga, mitul poetic*, vol. I-II, Ed. Facla, Timișoara
13. Vidam, T. (2005)- *Lucian Blaga și filosofia europeană a secolului XX*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca

REFRAMING THE GAZE: EUROPEAN ORIENTALIST ART IN THE EYES OF TURKISH WOMEN ARTISTS

Paulette DELLIOS

Abstract

This paper aims to explore an overlooked subject at the juncture of gender studies and art history by examining the responses of three Turkish women artists to Orientalist art, especially that which portrayed the female form as highly eroticised and exoticised. Orientalism, the European art movement that flourished in the nineteenth century, is being debated visually by these contemporary women artists, who have brought gender issues 'back home' to the original site of Orientalist imagining. Yet, the works of these Turkish women artists raise a critical question: by adjusting their focus on European Orientalist art, do they effectively challenge or unwittingly re-awaken the Orientalist gaze?

Keywords: gender, art history, Orientalist art, portraits, exotism

Introduction: The Gendered Gaze

The European art movement which became known as Orientalism (on the multiple meanings of Orientalism, see MacKenzie 1995: 43; Quinn 2008: 4; Varisco 2007: 81) flourished in the nineteenth century, a period of competing empires and a time of male monopoly on visual representation. Three contemporary women artists in Turkey – Gülsün Karamustafa, Selma Gürbüz, and Reyhan Somuncuoğlu – have responded in different ways to this masculine monopoly, especially the Orientalist motif of eroticised and exoticised women. The three artists are based in Istanbul, which was once the Ottoman capital and which was also considered the capital of the mysterious 'Orient', a multivalent symbol of diametrical opposition – 'feminine', passive and weak in contradistinction to a rational, active, powerful, and 'masculine' Europe, with its imperial desires for domination and possession, as argued in Said's seminal *Orientalism* of 1978.

In any discussion of Orientalist art, it is impracticable to avoid (without laboured circumvention) facile binary oppositions such as Orient and Occident, East and West, Western and non-Western, but these binary terms conceal a range of nuances which should be borne in mind. For instance, during the nineteenth century – when Orientalism as a scholarly and artistic enterprise was at its zenith – the Ottoman *Tanzimat* reforms were intended to forge a modern Ottoman state, "a partner of the West rather than its adversary" (Makdisi 2002: 770). These reforms turned Istanbul into "the most modern westernised centre of the empire" (Makdisi 2002: 779) and heralded "a golden age" for upper- and middle-class women (Ortaylı 2007: 167; see also Frierson 2005; Safarian 2007).

Before examining the approaches of Gülsün Karamustafa, Selma Gürbüz and Reyhan Somuncuoğlu, who direct their artistic gaze on the Orientalist gaze, it is necessary to briefly survey representations of women in the 'Orient'.

Painting by Formula

The heyday of Orientalism was the nineteenth century, but as early as the fifteenth century European painters in their treatment of the 'Orient' – as much a mythical space as a geographical space – had already begun their artistic oscillations between reality and fantasy (see Denny 1993: 229; Lemaire 2001: ch. 1). The 'Orient', particularly the Ottoman Empire which extended from Turkey through to the Arab Peninsula and North Africa, fascinated travelling and 'stay-at-home' artists. Among the Europeans, the French dominated the field, but the British also engaged energetically, and American painters contributed to the growing constellation of Orientalist works. Although the painterly Orientalist gaze was overwhelmingly a male and Western preserve, it was also projected by Western female artists (see Lewis 1992), nor was the Orientalist mindset entirely absent in the historical evolution of the feminist movement (see Abu-Lughod 2001; Weber 2001), but these topics lie outside the purview of this paper.

There was no school of Orientalist painting identifiable by a definitive style; it was the thematic content which linked the works (Thornton 1994a: 4). These themes may be divided into three broad, but not mutually exclusive, categories. The first was posited as documentary record; the second was motivated by political propaganda (at the expense of the Ottoman Empire); the third was construed through the lens of 'exoticism' (for details, see Denny 1993: 219). Within the third category, one of most commonly portrayed genres was that of the fleshly female body – composed as a naked or semi-naked corporeal formula, configured in intimate settings of the harem and the Turkish bath (hamam) – inviting a voyeuristic gaze (for an illustrated survey, see Thornton 1994b).

By the close of the nineteenth century, the sexual imagery in Orientalist art had become increasingly pronounced and stereotypical, casting women as the generic seductress and converting the Turkish bath and the harem into "erotic clichés" (Lemaire 2001: 270). Jean-Léon Gérôme's hamam paintings, set in Turkey and Cairo, were "little more than an exercise in prurience" (Lemaire 2001: 270). The hamam, the harem and the sultan's seraglio were private and domestic spaces inaccessible to European males. Nonetheless, Orientalist artists scoured a spectrum of sources: imagination, fellow artists' paintings, unreliable hearsay, and literary accounts. Jean-Auguste-Dominique Ingres was one of the 'armchair' artists: he never travelled further than Italy; it was in his Paris studio that he created the extremely influential and highly eroticised *La Grande Odalisque* (1814) and *The Turkish Bath* (1862).

The words *odalisque*, *hamam* (or *hammam*), *harem*, and *seraglio* (for etymologies, see DelPlato 2002: 9; Kahf 1999: 95) package both pictorial and political content. The ubiquitous odalisque, oriental 'sex slave' and object of sexual fantasy, became an icon of Orientalist art, with her iconographic props such as the divan and the ottoman. Lexically, the 'divan' on which the ever-reclining, indolent odalisque lounged is derived from *Divan*, referring to an Ottoman council of state (where the viziers would sit on a cushioned platform, hence 'divan'). Similarly, the word 'Ottoman' was diminished into an item of

furniture, the 'ottoman', which was also imagined as an accessory of harem life. The juncture between sexual imagery and imperial lust is thoroughly investigated by Nochlin (2002), who argues that Orientalist art cannot be disassociated from the ideologies of Western imperialism.

The female body was not only an 'erotic cliché', it was also a twofold cipher: the body belonged to an anonymous woman □ a person of no consequence □ and this female body symbolised an enigmatic, submissive, and feminised 'Orient'. The three women artists from Turkey, the successor state to the Ottoman Empire and an heir of the 'Orient', have responded in their own art to these archetypal images in Orientalist art. Although the artists' responses are but one facet of their vast and diverse artistic output, seen collectively they enrich the ongoing debate on the legacy of Orientalist art.

Gülsün Karamustafa and 'Oriental Fantasies'

Gülsün Karamustafa (born 1946) is both an academic and an artist, with a well-established reputation in the domestic and international art circuits. She uses painting as an expressive medium, as well as installation, video, photography, and performance art to interrogate socio-cultural and political issues. Of the three artists under discussion, only Gülsün Karamustafa defines herself as a feminist (Platt 2003: 35) and her rejoinder to Orientalist art has been the most confronting visually.

Her major works on the subject of Orientalist art appropriate, by way of reproduction, some of its most enduring and emblematic images. Her installation, 'Presentation of an Early Representation', was a hugely magnified illustration by a 16th century German chronicler of an Ottoman slave market. It was first exhibited in *Inclusion/Exclusion, Art in the Age of Post-colonialism and Global Migration*, in Austria (1996) and later in Germany (1998). The simplicity of Karamustafa's approach belies the complexity of her message, for magnification results in amplification of the chronicler's frame of inclusion: Ottoman cruelty and brutality against women (and, as depicted in the German illustration, it was European women being sold into slavery). Simultaneously, the commodification of 'oriental' women in paintings by European Orientalists is the 'exclusion' hidden from sight. Kosova (2002: 60) describes the piece as a critique of the "Eurocentric gaze and its apparatus of representation", but the gaze sweeps over a much wider spatio-temporal terrain.

An integral part of this installation features a display of self-referential questions, one of which is: 'Why do I have the feeling that I am always going to be questioned?' The questions accumulate, touching on 'the Cyprus problem', 'the Kurdish conflict', 'women and Islam'. One of the most telling is: 'What if I announce that I am tired of being questioned?' This gruelling interrogation parodies the persistent and probing questions through which difference (or 'othering') is constructed, and through which the 'insider' artist is transmuted into mouthpiece of her entire nation. Viewers of the installation have their questions echoed before their eyes. This reverberation or doubling back process is also affirmed in Karamustafa's choice of image: a German illustration to exhibit in Austria

and Germany. She is throwing back the gaze which has been bifurcated through visual and textual formats.

Karamustafa relentlessly pursued the 'gaze' in three conceptually interrelated works exhibited in European art galleries (Stuttgart, Berlin, Copenhagen, Amiens) between 1999 and 2000. Her '-from the outside-' consisted of a long wall frieze of familiar Orientalist fantasies: images of sensual odalisques and naked women in Turkish bath scenes. This 'outside' wall of mythologised harem life is punctured by an alcove, where a video installation recounts the inner psychological realities, based on the memoirs of Leyla (Saz) Hanimefendi (1850-1936), who spent her early years in an imperial harem. Karamustafa not only questions the Orientalist formula of women but, through the device of the video, the place of women in the narrative of Turkish history. The work has similarities to her earlier piece: the inside/outside relationship, the implicit complicity in the act of viewing, and the cognitive friction of textual and visual elements rubbing against each other. Conceivably, this last strategy is an ironic meditation on Orientalist representations, since painting and literature fuelled each other, especially in the form of sexual material (on the nexus between the two mediums, see de Groot 1989: 121).

With the installation 'fragmenting/FRAGMENTS' Karamustafa's counter-imagining of Orientalist imagining is incisive. By dissecting the eroticism of Orientalist art, her work pushed the objectification of women's bodies to an anatomical apogee. Fragments of famous paintings by Delacroix, Ingres, and other nineteenth-century Orientalists are reproduced, cut up, and juxtaposed in grids, resembling mosaic tiles. (Islamic tiles were often painstakingly painted in hamam scenes to lend an aura of ethnographic verisimilitude.) In the hands of Karamustafa the 'oriental' woman, as eroticised object on display to the viewer-voyeur, is subjected to an artistic autopsy, dissected into anonymous and interchangeable body bits. This pictorial dismemberment anatomises the gaze: by enclosing the close-up body parts in boundaries (the tile-grid), she not only forces the viewer to question the permeable boundaries between erotic art and pornographic imagery, but she fragments the canons of art history.

In the piece 'Double Action Series for Oriental Fantasies', Karamustafa erected nearly life-size standing cut-outs from reproductions of Orientalist paintings. These cut-outs (mostly of the naked female form) had been detached from hamam, harem and slave market scenes, that is, the ornamental settings had been stripped away, settings which imparted 'authenticity' to Orientalist representations. The figures are doubled through the use of their mirror images, with doubling suggesting the erasure of identity – the ivory white, passive odalisque is a template; she is reduplicative, endlessly reproducible (as is the black servant, as is the Ottoman slave dealer).

Karamustafa cuts up and cuts away oriental fantasies with surgical precision. She maintains that "the gaze on the orient has never changed since the 16th century until today" (quoted in Olsen 2000: 65), a perspective which makes her art 'bifocal': a corrective to the past and an indictment on the present.

Selma Gürbüz and 'Harem Fantasies'

An artist of national and international repute, Selma Gürbüz (born 1960) is a painter, sculptor, and fibre artist, who works in both Istanbul and Paris. These two geographical bases hint at a more conciliatory and abstruse interpretation of Orientalist art. She is also an artist who eludes easy classification, as revealed in Lemaire's chapter 'New Visions of the Orient' (2001: 332):

Selma Gürbüz wants to explore the ambiguity of that meeting [between 'East' and 'West']; she wants to push the conflict-ridden conjunction of these two ways of understanding the world to the very limit...

Lemaire reproduces two of her paintings in private collections, *Women in a Turkish Bath* (1993) and *Oriental Still Life* (1993). Though the standard nomenclature of Orientalist painting is articulated in the titles, the substance (bulky geometrical shapes in red, black and grey) expresses a playful mocking of Orientalist themes.

The 'two ways of understanding the world' is also discernible in a group exhibition, *Harem Fantasies and the New Scheherazades*, which was held at the Centre of Contemporary Culture of Barcelona (CCCB) in 2003. The exhibition (which also travelled to Lyon, France) was conceived by the Moroccan writer, sociologist and feminist, Fatema Mernissi. The fictional heroine Scheherazade, the narrator in *The One Thousand and One Nights*, told her stories in the space of the harem and the 'new Scheherazades' tell their visual stories in exhibition spaces.

Among the twelve 'new Scheherazades' is Selma Gürbüz, with her fibre artworks in the sub-section 'Weaving Erotic Taboos'. One of her woven pieces is 'Adem ve Havva', Adam and Eve (whose story is also recounted in the Qur'an), but in Gürbüz's visual story the protagonists are scarcely recognisable as human; grotesque in form, they resemble primeval apparitions culled from folk-memory. The two figures are identical in pose and appearance: the only gender differentiation is the symbolisation of their sexual organs: Eve's takes the shape of an eye and Adam's a scorpion. The figures are balanced in symmetry: Eve's feet stand on the feet of an upside down Adam, who is a paler reflection of Eve.

Gürbüz and the other women artists display their works in Hall 4. The exhibition lay-out is instructive: Hall 1 Scheherazade; Hall 2 Views of the Harem; Hall 3 The Last Harems (with a sub-section 'Matisse and Atatürk', contrasting Matisse's odalisque paintings of the 1920s with Atatürk's vision for women in the newly founded Republic of Turkey in 1923); Hall 4 The New Scheherazades. This is the final space, as described in the following excerpt (CCCB 2003):

Here we show the work of her [Scheherazade's] successors in order to explore the way in which Eastern women today enrich contemporary society by using a personal visual language that challenges the very basis of traditional attitudes to women in the Near East and North Africa, transgressing sexual taboos and the sinister power of domestic objects. These new Scheherazades take risks and bravely expound their intimate,

rebellious thoughts. With imagination, talent and a great sense of humour, they assert their identity and deconstruct the Orientalist myth of the voiceless woman.

Between Scheherazade and 'her successors' are the display spaces allocated to renowned Orientalist paintings, on loan from equally renowned galleries and museums. Critical commentaries accompany the Orientalist artworks, but it is unlikely that the criticisms crafted in words carry the same potent magnetism as the visual language of the original Orientalist paintings. The question inevitably arises: do the venerable European male Orientalists have more exhibitionary prestige than the female 'new Scheherazades', hailed in the exhibition's title but last in sequential order. These women artists may 'deconstruct the Orientalist myth of the voiceless woman', but they have to wait their turn to 'speak'.

After her participation in *Harem Fantasies and the New Scheherazades*, Gürbüz held in Istanbul in 2004 a solo exhibition of ink drawings, *The Fairy and the Genie*. The works excavate more whimsical and macabre beings from her fertile imagination, whilst artfully mediating the binary oppositions of Orient/Occident, fantasy/reality, human/non-human, male/female (such as the drawing named "Transvestite"). Also dwelling in the fantastic realm of hybrid entities, fairies and genii is a family of figures labelled 'The Europeans I', 'The Europeans II', 'The Europeans III', and 'The Europeans with Umbrellas'.

This studied focus on Europeans invokes an inverse relationship to the customary uni-directional Orientalist gaze and reverses the Orientalist norm of who mythologises whom. In one sense she 'orientalises' Europeans, who are drawn bereft of individualised identity, since they are drawn as black silhouettes in the tradition of shadow puppets (a cultural characteristic of Ottoman theatre). The cluster of figures in swirling skirts fosters the impression of women in motion, but an optical illusion is also perceptible – the flared skirts imitate the movement of whirling dervishes. Gürbüz's art trawls through what she calls "an inheritance of innumerable images" (quoted in Lemaire 2001: 331). She does not hack away at Orientalist motifs; she works with a lighter touch, layering symbols, transforming identities, fusing cultures, and negotiating dichotomies.

Reyyan Somuncuoğlu's 'Ottowoman' Fantasies

Lesser known than Karamustafa and Gürbüz is Reyyan Somuncuoğlu (born 1959), who in the late 1990s commenced painting canvases of imperial women of the Ottoman harem. Somuncuoğlu accentuates the Ottoman attributes of these women, for they came from diverse ethnic and religious backgrounds. In 1999 she exhibited four portraits of the mothers of reigning sultans, and such women held the official title of *valide sultan*. The paintings were exhibited in three venues: the National Arts Club in New York, the Yildiz Palace in Istanbul, and the Topkapi Palace in Istanbul. This solo exhibition was entitled *Ottowoman* and the venue of Topkapi Palace was particularly well-suited, for it was the seat of the Ottoman sultans and the imperial harem was the source

of inspiration for recurring Orientalist harem fantasies of the sultan's sexually-charged seraglio.

The four royal mothers portrayed by Somuncuoğlu were selected because they piqued her interest as "powerful figures in the harem" (quoted in Kangüleç 2009: 11) and Somuncuoğlu immersed herself in the study of Ottoman culture under the guidance of a historian. Three of her portraits depict charismatic women who were closely identified with the so-called 'sultanate of the women', a term used derisively to condemn what was seen as women's interference (especially that of 'foreign' women) in politics (see Goffman 2002: 124; Peirce 1993: 7). Royal women became politically influential during a period spanning roughly from the mid-sixteenth to the mid-seventeenth century. The imperial harem as a site for political activity and manoeuvring (for a feminist analysis, see Peirce 1992, 1993) was completely eclipsed, in both literature and art, by the richly-embellished myth of the sultan's seraglio as a purely lascivious sexual site.

The artist continued painting imagined portraits of Ottoman women and held another solo exhibition also entitled *Ottowoman* in Los Angeles in 2005. She persevered with this subject, culminating in another exhibition – again entitled *Ottowoman* – in 2009, at the Erenus Art Gallery, Ankara. On this latest exhibition of sixteen new pictures Kangüleç (2009: 11) reports that Somuncuoğlu "has set out to break this [Orientalist] image by treating Ottoman women as individuals with distinct characters and making them the centrepiece of her portraits".

Somuncuoğlu 'empowers' the women of the Ottoman court by employing portraiture, borrowing a genre of representation which evolved in the West. Unlike their counterparts in Europe, royal women of the Ottoman court did not have their portraits painted, but through their patronage of architectural works, they could provide a highly visible embodiment of their institutional power. Thus, Ottoman female authority was not painted; it was built (for an indepth examination, see Thys-Senocak 2006). A tantalising aspect of some of Somuncuoğlu's portraits is the presence of fragmentary buildings and structures in the background, but whether this architectural reference is an allusion to this historical female patronage is difficult to determine.

The artist delineates a sharp division between her harem paintings and those of Orientalists, or in the words of Somuncuoğlu:

We are acquainted with portraits of Ottoman sultans but we have not seen their mothers who raised and protected them. ... Western painters focused on the harem and eroticism when they depicted Ottoman women. However, I want to display Ottoman women's individuality... (quoted in Kangüleç 2009: 11).

The oil paintings are intended as portraits but one does not know of whom (excepting the four *valide sultans* whose names and dates are given). The anonymous faces are devoid of the 'individuality' which the artist claims, for each flawless 'Ottowoman' appears like a figure in a replicable series. Moreover, all the women possess enlarged limpid eyes and tightly sealed lips. Somuncuoğlu explains these common physiognomical traits in the following manner: "Big eyes show that these women see everything while

sealed lips mean that they keep many secrets" (quoted in Kangüleç 2009: 11). The anonymity and the 'secrets' of these royal women of the harem are reminiscent of Orientalist art which pictured harem women as beautiful ciphers.

In order to challenge misrepresentations of Ottoman women by European Orientalists, Somuncuoğlu creates a parallel fantasy in which imperial women became figures of power due to their all-seeing and secret-keeping abilities. The silent woman is not very far removed from the Orientalist brushstrokes which produced the myth of the 'voiceless woman'. In addition, a myth cannot be dispelled by inventive wordplay (and 'Ottowoman' makes a cogent case only in English). The lexical castration of 'Ottoman' in the tenacious title may suggest a radical re-assessment of women in the imperial harem, but Somuncuoğlu supplies serial visual mirages – their promise remains unfulfilled.

The Exhibitionary Gaze

The three Turkish artists in their individual and idiosyncratic ways attempt to fracture the Orientalist gaze. Karamustafa, a feminist, proceeds by dismemberment both figuratively and physically: she tears apart centuries-old fantasies inscribed in Orientalist art. Gürbüz proceeds through bricolage: she assembles heterogeneous ideas and recomposes them in ways which collapse boundaries, thereby subverting a monolithic interpretation of the gaze. Somuncuoğlu attempts to deflect or reposition the gaze: the harem of sexual intrigues is supplanted by the harem of political intrigues.

The artists revive the agenda of Orientalist art in order to reframe it, to dismantle its assumptions, particularly the formulaic depiction of women. The artists' visual critiques clearly have resonance in the present, for at work is another revivalist project, comprehensive, authoritative, and insidious: the staging of Orientalist art exhibitions in Europe and America. Lemaire (2001: 349-350) furnishes a detailed bibliography of primarily European-based exhibitions (apparently unimpeded by Said's *Orientalism*). Since Lemaire's book was published in translation, exhibitions have increased in number, scope, and specialisation. For instance, there was *Noble Dreams, Wicked Pleasures: Orientalism in American Culture, 1870-1930*, held between 2000 and 2001, and organised by the Sterling and Francine Clark Art Institute in Williamstown, Massachusetts. There was the more recent *The Lure of the East: British Orientalist Painting*, held in 2008, and organised by the Tate Britain, London, in partnership with the Yale Centre for British Art in the United States.

Significantly, the vocabulary of 'wicked pleasures' and 'lure' in the titles speaks unambiguously in the language of desire and seduction, rhetoric which reiterates the 'Orient' as a metaphor of sexuality and perpetuates othering through pictorial 'documentation'. Harem and hamam works are pivotal to such exhibitions. The exhibition website of the Tate Britain (n.d.) informs: "The harem was the defining symbol of the Orient for Western Europeans, and is today the definitive category of Orientalist imagery for us." The usage of an 'us' presupposes a 'them'. Yet, the issue is far more complex, for this Orientalist exhibition is travelling to cities in the former 'Orient': Istanbul (2008-2009)

and Sharjah, United Arab Emirates (2009). Orientalist art has come full circle. Will Turkish and Arab citizens evaluate the exhibition as a materialisation of an 'us' and 'them' mentalité, as an opportunity to gaze upon their orientalised history, as a mechanism of re-orientalisation, or as an innocent exercise in nostalgia?

Nochlin (2002: 69-70) detects little innocence in Orientalist exhibitions, whose organisers disingenuously disengage from the debate by retreating into the safe haven of art history and aesthetic merit. Images of 'oriental' women still exert a strong hold on the imagination and, as succinctly put by Kahf (1999: 179), "For all that Western culture retains today of its own ebullient parade of Muslim women is a supine odalisque, a shrinking violet virgin, and a veiled victim-woman." This is a viewpoint with which Karamustafa would concur, for the historical weight of the gaze bears down on contemporary realities.

Whereas the three Turkish women artists endeavour to splinter or counter the gaze, Orientalist art exhibitions re-animate it through their sheer scale, spectacle and special effects, offering for consumption panoramic displays of the female body – eroticised, fetishised, and fantasised – in varying degrees of undress, but clothed in the legitimacy of art scholarship. This exhibitionary industry of Orientalist art means that its vision is ever-present, circulating in an ever-widening orbit and entrenching ways of seeing (gender, culture, religion, power). An age of post-colonialism does not necessarily imply an age of post-orientalism.

Conclusion: The Big Picture

The works of the three Turkish artists must be seen in the context of the larger geo-political canvas. Through the medium of Orientalist exhibitions what sort of 'portrait' is displayed of Turkey, a nation which aspires to membership of the European Union? The European Union has designated Istanbul as one of the 2010 European Capitals of Culture. How will Istanbul, which was firmly lodged in the European collective memory as the capital of the mysterious, exotic, and feminised 'Orient', exhibit its credentials as a European capital? Undoubtedly, three residents of Istanbul – Karamustafa, Gürbüz, and Somuncuoğlu – will see their artistic horizons expanding, as their city prepares for renewed scrutiny under a European gaze in 2010.

Bibliography

- Abu-Lughod, L. 2001, 'Orientalism and Middle East Feminist Studies', *Feminist Studies*, 27(1): 101-113, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3178451> (accessed 1 July 2009).
- CCCB (Centre of Contemporary Culture of Barcelona) 2003, Harem Fantasies and the New Scheherazades/ Exhibition Layout, <http://www2.cccb.org/eng/activ/expos/expos.htm> (accessed 2 August 2009).
- de Groot, J. 1989, "Sex" and "Race": The Construction of Language and Image in the Nineteenth Century', in *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in the Nineteenth Century*, eds S. Mendus & J. Rendall, Routledge, New York, pp. 89-128.

- DelPlato, J. 2002, *Multiple Wives, Multiple Pleasures: Representing the Harem, 1800-1875*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ.
- Denny, W.B. 1993, 'Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting', *Muqarnas*, 10: 219-230, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1523187> (accessed 10 July 2009).
- Frierson, E.B. 2005, 'Women in Late Ottoman Intellectual History', in *Late Ottoman Society: The Intellectual Legacy*, ed. E. Özdalga, Routledge, London, pp. 135-161.
- Goffman, D. 2002, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*, 3rd edn, CUP, Cambridge.
- Kahf, M. 1999, *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*, University of Texas Press, Austin.
- Kangüleç, K. 2009, 'Ottowoman's veil lifted in portraits', *Hürriyet Daily News* (Arts & Leisure), 3 April, p. 11.
- Kosova, E. 2002, 'What is Wrong with Wailing', in *A Coffee-House Conversation on the International Art World and its Exclusions (at the Time of the 7th Istanbul Biennial)*, ed. Kahve-Society (artists' collective), Kahve-Society in assoc. with Autograph and Institute of Digital Art & Technology, pp. 59-68, e-book available at <http://www.kahve-house.com/conversations/english/exclusions.pdf> (accessed 1 August 2009).
- Kreiser, K. 2002, 'Women in the Ottoman World: A Bibliographical Essay', *Islam and Christian-Muslim Relations*, 13(2): 197-206.
- Lemaire, G-G. 2001, *The Orient in Western Art*, Könemann, Cologne.
- Lewis, R. 2002, '"Only women should go to Turkey": Henriette Brown and the Female Orientalist Gaze', in *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, ed. K.N. Pinder, Routledge, New York, pp. 87-118.
- MacKenzie, J.M. 1995, *Orientalism: History, Theory, and the Arts*, Manchester University Press, Manchester.
- Makdisi, U. 2002, 'Ottoman Orientalism', *American Historical Review*, 107(3): 768-796, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3091085> (accessed 2 June 2009).
- Mernissi, F. 2001, *Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different harems*, Washington Square Press, New York.
- Nochlin, L. 2002, 'The Imaginary Orient', in *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, ed. K.N. Pinder, Routledge, New York, pp. 69-85.
- Olsen, S.K. 2000, 'Oriental Fantasies: New Works by Gülsün Karamustafa', *Paradoxa* 6: 65-70.
- Ortaylı, I. 2007, *Ottoman Studies*, 2nd edn, Istanbul Bilgi University Press, Istanbul.
- Peirce, L.P. 1992, 'Beyond Harem Walls: Ottoman Royal Women and the Exercise of Power', in *Gendered Domains: Rethinking Public and Private in Women's History*, eds D.O. Helly & S.M. Reverby, Cornell University Press, Ithaca NY, pp. 40-44.
- Peirce, L.P. 1993, *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, OUP, New York.

- Platt, S.N. 2003, 'Public Politics and Domestic Rituals: Contemporary Art by Women in Turkey, 1980-2000', *Frontiers - A Journal of Women's Studies*, 24: 19-37.
- Quinn, F. 2008, *The Sum of all Heresies: The Image of Islam in Western Thought*, OUP, New York.
- Safarian, A. 2007, 'On the History of Turkish Feminism', *Iran and the Caucasus* 11: 141-151.
- Said, E. 2005 [1978], *Orientalism*, Penguin, London.
- Tate Britain n.d. The Lure of the East: British Orientalist Painting/Harem and Home, <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/britishorientalistpainting/explore/> (accessed 29 July 2009)
- Thys-Senocak, L. 2006, *Ottoman Women Builders: The Architectural Patronage of Hadice Turhan Sultan*, Ashgate, Aldershot.
- Thornton, L. 1994a, *The Orientalists: Painter-Travellers*, ACR Poche Couleur, Paris.
- Thornton, L. 1994b, *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, ACR Poche Couleur, Paris.
- Varisco, D.M. 2007, *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, University of Washington Press, Seattle.
- Weber, C. 2001, 'Unveiling Scheherazade: Feminist Orientalism in the International Alliance of Women, 1911-1950', *Feminist Studies*, 27(1): 125-157, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3178453> (accessed 2 June 2009).
- White, J.B. 2003, 'State Feminism, Modernization, and the Turkish Republican Woman', *NWSA Journal*, 15(3): 145-159.

LEARNING OR ACQUIRING? FOREIGN LANGUAGE/ENGLISH LANGUAGE KNOWLEDGE OF HUNGARIAN EMPLOYEES IN IRELAND

SZÜCS Eszter Cecilia

Abstract

It is a widely known fact that preference is for those employees who speak at least one foreign language. It is worth spending one or two years in a native speaking country to practise our skills. A never answered question: what is a minimum of language knowledge which is needed to start a new life in a foreign country? I made a survey among the Hungarian employees working in Ireland to find out how much they had been able to speak English before they arrived in Ireland.

Keywords: English, foreign language, Hungarian, Ireland, employment

1. Introduction

Reading the statements of international and national chief executives, managers it is more and more evident that in the labour market it is an advantage if the employee spend at least a year abroad. It is worth to work one or two years abroad and to take the challenge to live in a different cultural and language environment. This experience can be beneficial later in the Hungarian labour market.

The knowledge of one or two foreign languages is a must for all the European citizens who would like to seek their fortune in another country. The Hungarian know it as well, however as for the data of Eurobarometer (2006) 58% of the population is not able to communicate in any other languages but Hungarian (only 3 nations have worse results - Ireland, The United Kingdom and Italy).¹

As for the various survey data most of the Hungarian employees settle down in the United Kingdom and in Ireland. Both in Ireland and in the UK Hungarian employees are much sought.

It is not possible to find proper information about the exact number of Hungarian employees in Ireland. „In the first 12 months following the join of the new member states 83 thousand, then between May 2005 and October 2005 another 66 thousand PPSN (Personal Public Service Number) were issued to the citizens of the 10 new member states. The Ministry of Labour believes that the one third of the immigrant employees stay permanently, it is about 50 thousand people. The number of the Hungarian is about 2-3%, 3-5000 registered and 1-2000 employees. The Irish government believes the foreign employees are necessary for the economic development.”²

Cork city is a popular destination of the Hungarian as the working opportunities are very good. It is still true that in the hospitality sector and in the building industry the employees are mostly from abroad. They are the ones who are happy with the working conditions and flexible enough to start a career in these economic sectors.

As the possibilities of the immigrants are limited it is a widely known fact that English language is a mediator among the non-native English speakers.³

This essay shows the results of a survey that I made about the English language knowledge and English language use of Hungarian employees living in Cork City. I tried to focus on the main areas: I wanted to know how much they had been able to speak English before they arrived in Ireland and if they were able to jump on the rank scale thanks for their developing English.

2. Language knowledge of the Hungarian

As for the statistic data in the primer 15 member states 45/100 people are possible to communication in another language but their native. This rate is much lower in the ex-socialist countries. A 1996 EU survey mentions Hungary as a negative example where the rate is the lowest in the region. Although neither the Czech Republic nor Poland had much better result the number of people speaking English or German was double than in Hungary.⁴

The survey of Eurobarometer March 2002 reports that among the 10 new member states Slovenia is number one in the line as for the foreign language knowledge of the citizens. 71% of our South-West neighbours can speak at least one of the 5 Western languages (English, German, Italian, Spanish, or French). 45% of the Czech, 36% of the Estonian, 33% of the Polish, 30% of the Lithuanians and 29% of the Slovakian and the Romanian claimed the same. IN the primer 15 states the rate is 53%, in Hungary it is 19%. About one fourth of the young Hungarians speak foreign languages.⁵

2002 survey data of Gallup show that Hungary with 25% is 11th of 13 countries tested about the knowledge of English, German or French among citizens. In Poland the rate is 33%.⁶

On the whole we could make a not so good conclusion: according to the various survey data the Hungarian have been the last in line in foreign language knowledge of the European citizens recently. There are many cultural, social, educational and economical reasons that try to explain the shameful results. Not to focus only on the negative aspects we must emphasise the developing tendencies in the English language knowledge of the young. For the last 15 years the rate more than doubled. In the 90s' around 12% was the rate of foreign language speakers in Hungary, in 2001 it was 19, 2% and in 2005 it reached 29%.⁷

To find the real reasons of the current state is not easy. Possibly the main reason is that we started too late. The initiatives to reform language teaching were present at the transformation of the system in 1989. Basically it was the time when the spread of the Western languages started in Hungary. Despite the fact that sometimes there were not even qualified language teachers, from 1998 the language learning became compulsory even in vocational schools is 9-10th grade. From 2003 secondary schools are allowed to start language preparatory years, when students can reach a high level of foreign language

knowledge. At the Millennium, just like in many other European countries, English became the leading foreign language to be taught in Hungary.⁸

Specialists claim that the late leaving certificate reform and the language specialities of the Hungarian language are the main reasons why we speak languages the least in Europe. We have our programmes to fall into line with the other countries but we have to wait for the results. The lack of foreign language knowledge is a disadvantage in any abroad travel especially in case of a permanent stay, like starting a career. The success of our neighbour countries can be caused by the earlier introduction of the new leaving certificate system.⁹

In 2003 the so called “Világ-Nyelv Program” (World-Language Programme) started as a part of a new, complex, foreign language- developing strategy. Its aim is that every student, by the time of leaving school should be able to speak at least one language on B2 level and another one on A2.¹⁰ The programme yearly supports the various levels of language teaching with tenders. (2009 is the 7th year of tenders). Hopefully with the help of these tenders in couple of years more and more young people will have the possibility to learn foreign languages.

3. Foreign language learning in school system

The basic scene of foreign language learning is the school. EU citizens have learnt foreign languages in primary school (24%), secondary school (59%) or vocational school (17%). In Hungary these rates are the following: 34%, 45%, and 8%.

From the 1980s’ the interest of the parents has been raised towards the possibilities of foreign language knowledge. They required that at least one Western language must be thought in the compulsory education.

In the first stage of language teaching changes happened the language change itself, and as a result, by 1992/93 975 thousand students had learnt a Western language and only 200 thousand learnt Russian. In 1989 it was the other way, 928 thousand learnt Russian and only 275 thousand learnt a Western language. In the second stage significant horizontal and vertical expansion happened: more and more students learnt foreign language from a certain age group, in more weekly number of hours, among less students in one group with a greater variety of possibly chosen languages.

In the secondary schools – mainly in grammar schools – one of the main aims of students has been to pass successfully, at least one, B2 level state language exam (to get language exam complement, to fulfil the requirements of employers, to get extra points with the university entrance exams).¹¹

Monitoring the period of language learning we can see that the higher the quality of education is the longer the period of language learning is. Almost 2/3 of the grammar school students start a foreign language by the time they enter the 11th grade, while this rate is 50% in secondary and 38% in vocational education (2006 survey).

1. Chart: *The distribution of students in different scene of education concerning their language learning period in their 1-8th grade, 1995/96–2002/03 (%)*¹²

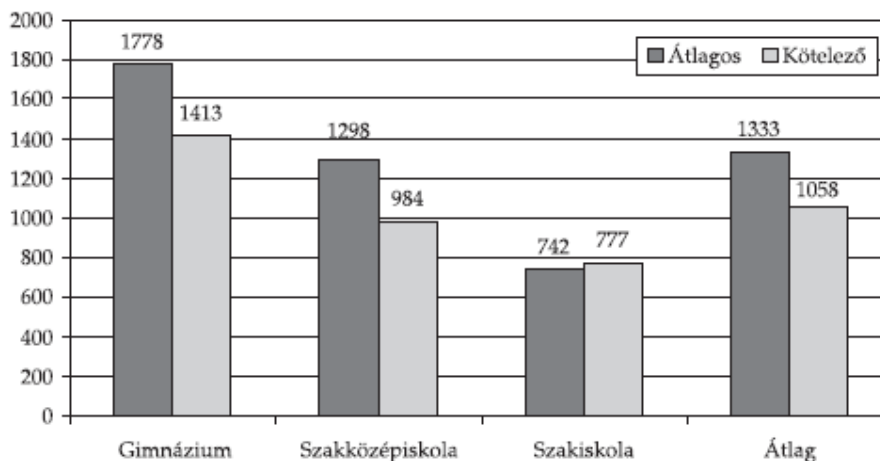
Scene of education	How many years they learnt languages in the 1-8. grade %				
	0	1-3 years	4-5 years	6-8 years	Sum
Grammar school	0,8	2,3	34,0	62,9	100,0
Technical school	1,3	2,9	42,4	53,4	100,0
Vocational	7,0	7,3	48,1	37,6	100,0
Sum	2,4	3,7	40,7	53,1	100,0

The second chart shows that the popularity of English language grows with the grades. In case of the technical schools the rate of English and German seems equal, only in the junior section German is more popular.

2. Chart: *The rate of the two most popular languages among the students in 1-9 grade, 1995/96–2003/04 (%)*¹³

Grade	Grammar		Technical		Vocational	
	English	German	English	German	English	German
1.	18,7	17,0	13,0	15,2	7,2	12,0
2.	24,2	20,8	17,3	19,2	9,6	15,1
3.	36,1	29,3	26,8	28,2	15,5	24,7
4.	52,2	41,9	45,0	45,0	31,3	46,7
5.	56,9	44,2	49,6	48,2	35,4	51,4
6.	57,4	44,3	50,0	48,3	35,5	51,3
7.	59,2	44,7	50,6	48,4	35,7	51,2
8.	59,9	45,2	50,7	48,4	35,8	50,4
9.	90,2	68,9	58,2	41,3	35,0	55,5

1. Graph: *The average (dark) and the compulsory (light) number of all second and third languages 1-12 grades, all kind of secondary schools (Grammar, Technical, Vocational) 1995/96–2006/07*¹⁴



During 12 years in public education 30% of the students learn foreign languages in lower number of lessons than compulsory while 60% learn them in a higher lesson number. An average 1222 number of lessons would be enough to fulfil the requirements of the EU, to have threshold level foreign language knowledge in two other but native languages.

4. Participants and method of the survey

The survey is based on personal interviews; therefore my aim was not a statistically representative one. My 15 participant can not stand for the whole of the Hungarian employees. Basically I tried to find the connection between the level of English language knowledge and the career they made. The members of the group are native Hungarians, age 20-40 who have lived and worked for 1-5 years in County Cork, Ireland. They work in different positions in different work places.

5. The aim of the survey

The aim of my non representative survey is to get answer to two very important questions with the help of a questionnaire. I wanted to know if it is possible to start a life in Ireland without any English knowledge and if it had been possible to jump on the rank scale with continuously developing English.

My hypotheses:

1. At least A2 level English is needed to start a career in Ireland.
2. With the help of better foreign language knowledge someone can enter a higher position. That is my “Better English- Better Job” hypothesis.

6. Results

The participants have lived in Ireland for 2 years on the average. 2 of them had lived in a native English speaking country before and 3 of them in other countries (Austria, Germany, Israel). There is only one person who did not have any English knowledge when he arrived in Cork. The other 14 people were on different levels in English and had different documents to prove their knowledge: secondary school leaving certificate, language school diplomas, A², B2, C1 level state language exams. They were not certain about their actual knowledge as some of them passed the exams 10-15 years ago and had not used it actively since then. 10 participants are able to communicate in a 3rd language (German, Spanish, Italian, French or Russian).

The next questions were in connection with their success of English at work. All of them agreed that at least A2 level of English is needed to the everyday communication and to get job. About 2 months were needed for them to learn the special terminology of their working environment and use it without mistakes. They mentioned the lack of grammatical awareness as their main defect. Although it is not a disadvantage as none of them is in a situation where official, proper written English is a must. Emphasis is on spoken communication, their vocabulary expands while their grammar many cases

declines. Only the one who arrived without any English knowledge took part in English course in Ireland. After he had arrived he took a course of English, 20 hours weekly. When he finished the course, he spoke and wrote on A2 level.

My next question was the chore of my survey. I wanted to know if they had been able to achieve a higher position thanks for their developing English. The answers were not obvious. None of them thought that they achieved a better position primarily because of their better English. Although as an English teacher myself I have a different opinion about it. It is evident that they had to speak in English, convince their future employers and show their professional knowledge in a language that is not their native. It is only possible because they improved their professional knowledge in English, in a native country.

That was the time one of my other hypotheses appeared. It is not easy to make a deduction. I only had one participant arriving without English but he only started a career when he had already taken an English language course. Very interesting that he made the biggest career, started as a fish stall assistant at the market and finished as assistant bar manager by a 4 star hotel.

My last question was in connection with their future language learning aims. Only 2 languages were mentioned: German, as they want to move closer to Hungary (Germany, Austria); Spanish because of the rough weather conditions they want to spend at least the summer season in Spain, the Canary or the Balearic Islands.

7. Deductions

As the survey is not representative we cannot make proper deductions. I have already implied that I was not able to prove my hypotheses. However I could analyze the answers and make my deductions. None of the participants answered that their developing English helped them to find a better job but their expanded vocabulary, motivation and self-confidence (so which blocked the appearance of Krashen's affective filter¹⁵) were crucial conditions of a successful interview even if they are on different opinion. As a result of this survey and my own Irish experience, I stand that previous English knowledge is a must to enter Ireland, fit into another culture, another linguistic environment and to start career.

8. Conclusion

The essay is based on a survey focusing of the standards and effectiveness of foreign language (mainly English language) teaching in Hungary. I wanted to see which is more effective- learning a language in Hungary or acquire it in a native country. My further aim is to widen the number and nationality of the participants with asking other immigrants in Ireland. With this I will be able to compare the situation of English teaching in other Central-, Eastern European countries.

Unfortunately the situation in Hungary is not satisfactory but developing tendencies are shown. It is our choice if we make the best of it.

9. Bibliography

- 1, Kurtán Zsuzsa—Silye Magdolna: Szaknyelvi kompetenciák – EU elvárások és a hazai helyzetkép. In *Kommunikáció az információs technológia korszakában*. Szerk. Sárdi Csilla. MANYE—Kodolányi János Főiskola. Pécs—Székesfehérvár, 2003. 263.
- 2, *Munkavállalás az EU-ban – Írország*. www.vmkik.hu/index.php?id=1506 (letöltve: 2008. 10. 24. 12:38)
- 3, Feketéné Silye Magdolna: *Nyelvi kompetencia-elvárások a multikulturális munkaerőpiacon*. www.date.hu/acta-agraria/2002-01/feketene.pdf (letöltve: 2008. 10. 24. 11:42)
- 4, Hány László—Husztai Judit: Összhangban az EU nyelvpolitikai törekvéseivel. In *Nyelvek és kultúrák találkozása*. Szerk. Tóth Szergej. Officina Press Kft., Szeged, 2003. 287-291.
- 5, Brádeánné Gacs Judit: *Felnőttek nyelvi képzése – feladatok és lehetőségek*. http://elib.kkf.hu/okt_publ/b_007.pdf (letöltve: 2008. 10. 25. 16:17)
- 6, *Élet az Európai Unió kívül*. www.gallup.hu/gallup/release/mo_eu_020322.htm (letöltve: 2008. 10. 24. 20:42)
- 7, Nikolov Marianne: *A magyarországi nyelvoktatás-fejlesztési politika – nyelvoktatásunk a nemzetközi trendek tükrében*. www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=fokuszban_nyelvoktatás-03_nikolov_marianne (letöltve: 2008. 10. 25. 16:47)
- 8, Kuti Zsuzsa—Morvai Edit: *Idegen nyelvi kompetenciaterület. Szakmai koncepció és programtervek*. Educatio Kht., 2007. 5-6.
- 9, Király Zsolt (ELTE Angol—Amerikai Intézet) www.english-success.hu/index.php?id=54 (letöltve: 2008. 10. 25. 14:48)
- 10, Vágó Irén: *Nyelvtanulási utak Magyarországon*. www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=fokuszban_nyelvoktatás-06_vago_iren (letöltve: 2008. 10. 25. 17:52)
- 11, Dr Bárdos Jenő: *Nyelmpedagógiai tanulmányok*, Iskolakultúra-könyvek 24. Szerk. Géczi János, Iskolakultúra, Pécs, 2004. 91.

Notes:

¹ Kurtán Zsuzsa—Silye Magdolna: Szaknyelvi kompetenciák – EU elvárások és a hazai helyzetkép. In *Kommunikáció az információs technológia korszakában*. Szerk. Sárdi Csilla. MANYE—Kodolányi János Főiskola. Pécs—Székesfehérvár, 2003. 263.

² *Munkavállalás az EU-ban – Írország*. www.vmkik.hu/index.php?id=1506 (letöltve: 2008. 10. 24. 12:38)

³ Feketéné Silye Magdolna: *Nyelvi kompetencia-elvárások a multikulturális munkaerőpiacon*. www.date.hu/acta-agraria/2002-01/feketene.pdf (letöltve: 2008. 10. 24. 11:42)

⁴ Hány László—Husztai Judit: Összhangban az EU nyelvpolitikai törekvéseivel. In *Nyelvek és kultúrák találkozása*. Szerk. Tóth Szergej. Officina Press Kft., Szeged, 2003. 287-291.

⁵ Brádeánné Gacs Judit: *Felnőttek nyelvi képzése – feladatok és lehetőségek*. http://elib.kkf.hu/okt_publ/b_007.pdf (letöltve: 2008. 10. 25. 16:17)

⁶ *Élet az Európai Unió kívül*. www.gallup.hu/gallup/release/mo_eu_020322.htm (letöltve: 2008. 10. 24. 20:42)

⁷ Nikolov Marianne: *A magyarországi nyelvoktatás-fejlesztési politika – nyelvoktatásunk a nemzetközi trendek tükrében.* www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=fokuszban nyelvoktatas-03_nikolov_marianne (letöltve: 2008. 10. 25. 16:47)

⁸ Kuti Zsuzsa—Morvai Edit: *Idegen nyelvi kompetenciaterület. Szakmai koncepció és programtervek.* Educatio Kht., 2007. 5-6.

⁹ Király Zsolt (ELTE Angol—Amerikai Intézet) www.english-success.hu/index.php?id=54 (letöltve: 2008. 10. 25. 14:48)

¹⁰ www.tka.hu/pages/content/index.php?page_id=59

¹¹ Vágó Irén: *Nyelvtanulási utak Magyarországon.* www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=fokuszban nyelvoktatas-06_vago_iren (letöltve: 2008. 10. 25. 17:52)

¹² Vágó Irén: *Nyelvtanulási utak Magyarországon.* www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=fokuszban nyelvoktatas-06_vago_iren (letöltve: 2008. 10. 25. 17:52)

¹³ Ibid

¹⁴ Vágó Irén: *Nyelvtanulási utak Magyarországon.* www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=fokuszban nyelvoktatas-06_vago_iren (letöltve: 2008. 10. 25. 17:52)

¹⁵ Dr Bárdos Jenő: *Nyelvpedagógiai tanulmányok*, Iskolakultúra-könyvek 24. Szerk. Géczi János, Iskolakultúra, Pécs, 2004. 91.

'CAN'T YOU HEAR THE SHOOTING?' - DEATH AND VIOLENCE IN PALESTINIAN-AMERICAN LITERATURE ON THE MIDDLE EAST CONFLICT

Sophia FRESE

Abstract

Approaching the problem of continuous violence in the Middle East Conflict through the lens of Hannah Arendt's canonical essay "On Violence," the author analyzes a poem by the Palestinian-American author Naomi Shihab Nye and a Hip Hop song by the Arab-Israeli group The N.O.M.A.D.S. by putting them in conversation with each other. Whereas both texts center around the themes of death and violence as experienced in a conflict zone, they take on very different perspectives. Nye's poem "For the 500th Dead Palestinian, Ibtisam Bozieh, is written from a diasporic vantage point and explores the dialectics of the Other's inhumanity versus one's own assumed humanity through commemorating the death of a Palestinian girl. "Moot," a song by The N.O.M.A.D.S., on the other hand, deliberately blurs the boundaries between victim and perpetrator by fusing these categories in the figure of an Israeli soldier and a Palestinian suicide bomber thereby asking us to complicate our understanding of the conflict.

Keywords: conflict, violence, poetry, Middle East, victim, perpetrator

"Can't you hear the shooting?" We are asked by a haunting poem from the Palestinian-American author Lisa Suheir Majaj.¹ This question contains a core part of the Palestinian experience. Life in the occupied territories is marked by a continuous presence of death and violence, a bitter reality that the Palestinian Diaspora in America has responded to by producing literature, music and art dealing with the siege under which they compatriots live. In the following, I want to present you with two such artistic reflections on violent deaths, a poem by Palestinian-American writer Naomi Shihab Nye and a Hip Hop song by the Arab-American group called The N.O.M.A.D.S.²

But before delving into the literary and musical reflections on death and violence, I will approach them as theoretical concepts. Hannah Arendt's understanding of violence, as developed in her essay "On Violence," is particularly helpful when trying to understand physical aggression not merely as irrational, but as phenomenon that may be rooted in a deep dissatisfaction with a particular status quo. When political conflicts, such as the situation in Israel and the occupied territories, turn violent it could be indicative of a deeply felt hopelessness by those who resort to violence; but those who deem another group as unworthy of freedom and respect may also employ force as an instrument of oppression. Arendt understands violence as primarily instrumental and refuses to accept the often drawn parallel between aggressive behavior in humans and animals. Rather than viewing aggression as an instinctual reaction to a provocation, Arendt describes violence as a tool that is used for a specific purpose and is rational to a certain extent by that definition.³ But by ascertaining the rationality behind violence, Arendt does not deny the influence of affect behind aggressive behavior. Rather, she rejects an apologetic and naturalizing stance on violence that renders those who use it mere victims of their instincts. In order to

maintain the often rational reasoning behind aggressive action, Arendt differentiates between violence and rage. In opposite to violence, as an implementation of strength, rage according to her, is a reaction to an offended sense of justice.⁴

When understanding violence as an omnipresent part of the Middle East conflict, the question of its origins can be answered at least in part, by Arendt's distinction between power and violence. "Power is never the property of an individual," writes Arendt, "it belongs to a group and remains in existence only so long as the group keeps together."⁵ She defines power as "always in need of numbers" and observes that it arises out of the "human ability [...] to act in concert."⁶ Power, for Arendt, is strongly linked to the idea of collective acting in agreement and at its core is thus a deep sense of *legitimacy*.⁷

These reflections on power as legitimate are helpful in respect to the Israeli-Palestinian conflict because they offer an ideal that can be contrasted to a form power that has become illegitimate, as in the case of the relationship between Palestinians and Israelis. Such a perverted form of power, lacking the support of the collective, both turns into violence and provokes it. Israel's power rests on feet of clay, because it is not representative of the whole population. Instead, the state is exclusive from its beginnings: Israel's declaration of independence on May 14th 1948 thus reads: "We hereby proclaim the establishment of a Jewish State in Palestine, to be called Medinath Yisrael (The State of Israel)."⁸ The nation was conceived as Jewish and as a safe haven for the persecuted Jews who had survived the Shoah. Sammy Smooha describes such an exclusive form of government as an "ethnic democracy, [...] because of the definition of the state as belonging to a particular religious or ethnic group."⁹ Through its exclusive constitution, Israel offers insufficient forums of democratic representation, civil and political rights to its Palestinian inhabitants.¹⁰ The Israeli state has effectively transformed Palestinians into second class citizens; the resulting inequality between Israelis and Palestinians as well as the lack of rights of the Arab minority, renders the state's power questionable, if not illegitimate. This leads to violence both on the side of the Palestinians, who view themselves as an oppressed native people and the State of Israel that is suspicious of its Palestinian population. The harsh control exercised by the Israeli Defense Forces over the Palestinian territories is not only a sign of a deeply rooted mistrust toward them, but must also be seen as a form violence that severely delimits Palestinian civil rights. The excessive control mechanisms that the State of Israeli employs vis-à-vis the Palestinians demonstrates the way that the Arab minority is viewed by the state – as a potential danger – and betrays the obvious need to affirm assumedly threatened state power. Or, as Arendt has put it: "Violence appears where power is in jeopardy [...]."¹¹

In reference to states resorting to violence, Arendt's observes that "[...] in foreign relations as in domestic affairs violence appears as a *last resort* (my emphasis) to keep the power structure intact against individual challengers, the foreign enemy, the native criminal."¹² It is worthwhile to pay close attention to Arendt's phrasing here; she speaks of violence as a last resort and thus argues that a state involuntarily reveals its own desperation when it chooses violence as its instrument to maintain its questionable

hegemony. State induced violence therefore brings to light the government's attitude toward those it is used against, as enemies of the state, but it also inevitably indicates that its power is no longer legitimate. And it is against this illegitimate use of force and subjection to an oppressive state power that many Palestinian-American poems speak up against. With Arendt, I have attempted to find one of many possible explanations for continuing bloodshed of the Middle East conflict, keeping in mind that whereas violence is instrumental in character, it is by no means monocausal in its origins. Thinking through physical aggression as the result of an affect, Arendt arrives at rage as a human emotion. Reflecting on what might trigger rage Arendt suggests an offended sense of justice ignites such an emotion in humans. But singling out the last straw that transforms the "engages into enrages" Arendt argues that it is "not injustice that ranks first but hypocrisy."¹³ In the Palestinian-American poem and song that I will be analyzing today, the line between violence and rage is not always so clear cut, but Arendt's definitions can be helpful; the poem and song that I will present you with are grappling with an overwhelming sense of injustice and fierce rage, while negotiating the dehumanizing effects of violence.

While rage and injustice are recurring themes in Palestinian-American poems dealing with violence, solidarity is also prominent. Whereas a perceived injustice may become a motor for rage and rage in turn may be transformed into violence, solidarity can be understood as a possible effect of being surrounded by violence. Arendt aptly describes this phenomenon as an emerging "brotherhood on the battlefield," referring to Fanon who writes that "the practice of violence binds men together."¹⁴ This moment of solidarity, as evident in many Palestinian-American poems, does not only arise amongst those who practice violence, but also among those who are subject to it. A striking side-effect of this solidarity against another, either a victim, or perpetrator, is the (momentarily) waning individual consciousness. Rather than focusing on individual reactions toward violence, some of the Palestinian-American texts highlight suffering as a collective rather than individualizing effect. But solidarity is not limited to those who are directly exposed to violence, in the Palestinian-American texts that speak up for their compatriots solidarity also becomes a transnational practice of the Diaspora.

If solidarity is a possible effect of being forced to endure violence, death is the ultimate threat posed by this form of violent transgression. When writing about the countless violent escalations of the Israeli-Palestinian conflict, Palestinian-American authors inevitably have to confront that which represents an ultimate frontier to our knowledge: death. The finality of death that Shakespeare captured so well in the metaphor of "The undiscovered country, from whose bourn/ No traveller returns" represents a challenge for those writers who confront the topic in their texts.¹⁵ But much like Hamlet, many Palestinian-American poets are nevertheless haunted by their dead. In the Naomi Shihab Nye's poem "For the 500th Dead Palestinian, Ibtisam Bozieh," the speaker admits that the dead girl has come to inhabit her dreams. Death, as in the aforementioned poem by Nye and also Nathalie Handal's "Twelve Deaths at Noon," is also represented as a moment of irreversible separation.¹⁶ Witnessing the death of another, therefore inevitably

means to be left behind. As a survivor, one stands before a locked door without the keys to enter. The impossibility of traversing this final frontier becomes visible in a poetic motion away from the dead and towards the living, as we shall later see in Nye's poem about the death of Ibtisam Bozieh. That death remains incomprehensible to a certain extent might also be a reason for the importance given to contextual information. Nye's poem thus focuses on the very moment of death but afterwards quickly becomes an introspective meditation on the implications of witnessing Palestinian suffering from the safe distance of a diasporic homeland. Also "Moot," the hip-hop track written by The N.O.M.A.D.S, traces the pathway that finally leads a so-called "freedom fighter," to the decision to die. Although the narrator's death is the inevitable end of the song, the circumstances that lead to his death are actually the central focus.

The anthropologist Linda M. Pitcher has written about ritual, symbolization and narrative of the practice of martyrdom in Palestinian culture, and shown that the telling of a martyr's death is part of the ritual surrounding the funeral. During her research she lived with various Palestinian families and recorded their stories about martyrdom. Pitcher's research demonstrates that news of one killed by the Israeli Defense Forces spreads fast in the affected Palestinian neighborhood. The story of the martyr is repeatedly told and thus becomes part of an oral tradition. Although Pitcher focuses on Intifada martyrs in particular, her research is helpful to frame our understanding of the textual witnesses of Palestinian deaths. In order to describe the function of these accounts of the martyr's death, Pitcher introduces the act of witnessing, drawing on the Arabic concept of "shahada," which translates into "to bear witness." In many ways, the artifacts produced in the Palestinian Diaspora represent such a practice of witnessing. They produce literature, music and movies that bear witness to what their compatriots endure in their lost homeland. Witnessing may thus be described as a Diasporic practice of solidarity.¹⁷ Reading Palestinian-American literature within this frame of a Palestinian tradition of bearing witness may help us to think through the various implications of such an act of witnessing. Unfortunately, the issue of witnessing can only be touched upon in this talk; I want to leave it at briefly pointing out two possible consequences of witnessing, which are acute in both the texts that shall be analyzed in the following: firstly, witnessing Palestinian suffering – and especially from a Diasporic viewpoint – is a means of rendering it visible to a broader Anglophone audience that might otherwise be unaware of it; and secondly, to witness the suffering of others also brings in an ethical responsibility to attend to it.¹⁸ Where justice seems impossible a sense of guilt arises, as can be found in Nye's poem on the death of Ibtisam Bozieh.¹⁹

Naomi Shihab Nye's poem "For the 500th Dead Palestinian, Ibtisam Bozieh," can be understood as textual witness to the death of a 13 year old Palestinian girl. The title initially confronts the readers with an irresolvable tension between a claim for individuality and a statistically ascertainable number, an anonymous casualty of the war. The succession of words in the title suggests that first of all Ibtisam Bozieh's death has a representative function. Thus, the title seems to suggest that Ibtisam's death is not significant in itself, or

because it is in anyway more remarkable than others, but because coincidentally she happened to be the 500th victim of Mid East conflict. But although Nye's poem focuses on her death because it is the 500th, it also rescues Ibtisam Bozieh from the obscurity of forgetting, or becoming an abstract one of countless victims, Nye's lines preserve and broadcast some of Ibtisam Bozieh's individuality to its readers that would have been lost otherwise.

In the first line, the dead girl is addressed by the speaker as 'Little sister Ibtisam,' thereby transforming her into a part of the Palestinian collective while simultaneously constituting the collective as a family.²⁰ Ibtisam's name, thus the first verse continues, haunts the sleep of Palestinians, i.e. she is not forgotten, or, in a more bold reading, she becomes part of the Palestinian subconscious.

Line four and five of the first verse report the specificities of her death: "Dead at 13, for staring through/ the window into a gun barrel/ which did not know you wanted to be/ a doctor."²¹ Her young age stands out and conveys a sense of innocence to the readers that is underscored by the grotesque causality established by the forth line. She is dead, "for staring through/ a window into a gun barrel," for an utterly innocent act.²² Next to constituting Ibtisam Bozieh as an innocent victim, these lines also create a crass image. By making the reader envision the face of a young girl opposite a gun barrel, this verse creates a narrative of the innocent victim versus a guilty perpetrator. Strikingly, the one who pulled the trigger remains invisible in this poem; rather Nye establishes an opposition in terms of human vs. machine. But whereas this opposition effectively emphasizes Ibtisam Bozieh's humanity, it also makes it impossible to see the killer in human terms. As simple as this observation may appear, it points to the crux of a conflict, in which it has become impossible to see the other as human, in which one's own humanity is asserted through the denial of the Other's.

The gun, the instrument of Ibtisam Bozieh's death, remains wholly inhumane although it is personified in the following line, where we learn that the gun was unaware she wanted "to be/ a doctor."²³ Line six and seven draw on the girl's obliterated future, her dream of becoming a doctor, and thereby remind the readers of her lost potential. Moreover, these lines also capture the blindness of armed conflict, which becomes evident in the fundamental callousness at work when innocent children are murdered. In addition, the girl's wish to become a doctor creates another contrast, in opposite to her killer; she aspired to a career that would be centered on healing rather than destruction.

The second and third stanzas are suffused by a sense of survivor's guilt felt by the speaker who reveals herself as an exiled Palestinian: "Had I stayed in your land,/ I might have been dead too [...] guiltily, you, not me."²⁴ Ibtisam Bozieh's death is transformed into an occasion on which the speaker contemplates her own mortality; her death becomes a memento mori for those who she left behind. But rather than stopping short at contemplating her own mortality, the speaker also reflects on her own privileged position as part of Diasporic community whose life is not rendered fragile by a continuous armed conflict. This fundamental difference between life in the Diaspora and life in

Israel/Palestine as well as the death of the girl cause the speaker to experience an overwhelming sense of powerlessness that is triggered by two factors: the spatial distance from the scene of events that renders any form of direct intervention impossible and, maybe more importantly, a profound helplessness in the face of death's finality. Out of this felt inadequacy in light of the tragedy, an angered grief arises:

I would smooth your life in my hands, pull your back. [...]
throwing this ragged grief into the street,
scissoring news stories free from the page
but they live on my desk with letters, not cries.²⁵

The conditional form used in the first two lines of the second verse, accentuate the tension between a deep desire to undo the girl's death, and the impossibility of realizing that wish.

Nye's poem also inquires into the ethical implications of witnessing the death of one's people from the safe haven of exile. The spatial distance to the site of the conflict produces a guilty conscience for not being there, as I have shown before, but also creates a moment of diasporic solidarity. Thus, Nye's poem can be understood both as a practice of diasporic solidarity and a tribute to those Palestinians who remained in their homeland. The final lines of the last verse circle around an insurmountable detachment from homeland; letters become the abstract representatives of real felt pain. The letters inadequately substitute the unattainable reality of life experience. The Palestinian homeland has become an abstract concept, rather than a sensually experienced reality. But these last lines of the poem also demonstrate a deep yearning, if not obsession to stay informed about the events in the homeland. The speaker thus cuts out the news stories about Palestinian lives and much like she removes them from their original context - the newspaper page - these reports become displaced from their site of origin, displaced like the speaker who collects them. A close look at the lines shows that they can be read as an allegory for exile. In case of the Palestinian diaspora, the process of being displaced must be understood as violent in the sense that one is forcefully removed from one's origins and liberating (the speaker refers to the process of cutting as freeing) in the sense that one is removed from the site of a dangerous and violent conflict. If Nye's poem is an act of witnessing the death of an otherwise forgotten girl, it also functions as a prism of displacement.

I would like now to contrast Nye's poem about the accidental death of Ibtisam Bozieh, with the self-determined deaths of the so called martyrs, or the shaheed, as they are called by the Palestinians. The concept of martyrdom is equally hard to approach as it is to understand because a martyr defies the rationality of self-preservation and forces us to enter into mental spaces that we face with revulsion or incomprehension. But like Pitcher, I think that as scholars we are obliged to look where others chose to look away. The anthropologist phrases this obligation by writing about martyrdom that it is ill-considered "to forsake [our] fundamental responsibility to foster an understanding of phenomena that

affronts, offends or questions our own cultural norms and assumptions.”²⁶ To stop short at our initial revulsion would also mean to ignore a practice that has developed into a gory ritual performed by radicalized Palestinians.

Since Palestinian-American artists chose diverse media for debating the Middle East conflict, I want to bring in Hip Hop as one of the art forms of young artists in the Palestinian Diaspora. The N.O.M.A.D.S, an Arab-American Hip Hop group, have written a song entitled “Moot” that presents us with two opposing monologues - one by an Israeli soldier, and another by a Palestinian suicide bomber; strikingly both roles are spoken by Mr. Tibbz.²⁷ The song begins with an introduction by Omar Offendum, who expresses his solidarity with the oppressed Palestinians and insists on a bond between the disenfranchised, be they “blacks” or “Native Americans.”²⁸ In the following, I want to look closely at the song's ostensible protagonist, the “freedom fighter.”²⁹

As the title suggests, the mood of the song is aggressive and belligerent; the language is colloquial and engages in verbal saber-rattling that draws on slang heavily. Rather than speaking *about* the suicide bomber, who is called a freedom fighter in the song, The N.O.M.A.D.S. wrote his part as a first-person singular narrative. Through this daring move, they create the illusion that we as listeners/readers gain an undisguised insight into the minds of both the Israeli soldier and the freedom fighter. Finally, the choice of narrative form can also be seen as breaking a taboo; rather than keeping a safe distance to the suicide bomber that allows us to maintain our treasured incomprehension of such an abhorrent mind, we are forced to trace the windings of his thoughts that lead to his decision to die and take others with him.

Beginning with a negation, “Never had a home/ My country wasn’t mine,” the Palestinian suicide bomber describes a life of abjuration, violence and oppression.³⁰ Blood and thunder, as the “Freedom Fighter” claims in his lamentation, are part of his everyday experience in Gaza. He tells us: “Not a day passed, without my mother crying/They shot the protesters, that’s more brothers dying,” and continues to inform us that he was raised by his mother “’cause I never knew my father,/ They shot him and my father in the first intifada.”³¹ However, his monologue does not stop short at lamenting a life full of privations; it continues to curse those who are singled out as the culprits. Telling us that the Zionist euphemistically call the fenced in an intensely controlled Palestinian territories “crowd containment camps,” the speaker continues give us his opinion about those Zionists: “But we all know a Zionist is nothing but a lying bitch.”³² The “Freedom Fighter’s” reaction to the euphemistic language used to describe Palestinian camps reflects Arendt’s analysis that it is not primarily an offended sense of justice that will trigger rage, but that the exposure to shameless hypocrisy is most likely to transform an engaged individual into an enraged fighter. In an escalation of hate speech, the speaker discloses his anti-Semitic and anti-American stance: “Fuck the Jews, Americans too. All they do is shoot us up and then brag about it on the news.”³³ As readers and listeners we are tracing both the speaker’s increasing hate toward those he believes to be his enemies and a growing

sense of desperation that ends in him joining the Hamas that represents his determination to bring upon change:

By 9:30 I'm on the streets of East Tel Aviv.
Final prayer to god "A-yo Allah help me please,
I didn't want to kill but Israel won't let me be."
Count to three – take my last steps.
Get in the café – take my last breath.
Set of the detonator – big blast effect.
My life was pure hell so in death I rest³⁴

The change that is ushered on by the detonating of the explosives is death, an end to the fighter's life and, as readers and listeners we must assume, to those who were in his vicinity in the moment of the explosion. But rather than unequivocally affirming this action, the speaker insists on his initial unwillingness to die and kill. He conveys the sense of being pressured into this desperate act by the circumstances. Toward the end of the monologue, the lines become shorter, the beat slows down and an eerie rhythmical calm sets in that coincides with an increased introspection of the speaker. The people who will be the victim of the speaker's attack are not even mentioned, they remain completely invisible, their death unspoken. If the monologue was dominated by a sense of outrage framed by aggressive accusations against the perceived culprits, the last words are decidedly apolitical and suggest an overwhelming desire to escape the turmoil of a troubled Palestinian life in Israel, without repeating the wish to bring change. Rather than hope, the last words express resignation.

Does this Hip Hop song then suggest that there is something like a genealogy of a martyr, or a suicide bomber? In order to answer this question, the form gives us a crucial hint; the first person narration underscores the subjectivity of the speaker. Rather than providing us with a universally valid answer as to what motivates this man to kill himself and others in the end, the song presents itself as one possible story, the subjective tale of a tormented individual. Nevertheless, the "Freedom Fighter's" monologue suggests a coherent development that can be described as a role reversal: initially, the suicide bomber describes himself as a victim without agency. The moment where he decides to join the Hamas represents a turning point; he regains agency by becoming politically active. The decision to die that follows a three day fast can be seen as a moment of ultimate self-control. A young Palestinian man, who was unable to lead a self-determined life under military occupation, ironically reclaims his right to self-determination by choosing his own death. "Moot" describes the genealogy of a martyr as a journey from being a victim to becoming a perpetrator.

Naomi Shihab Nye's poem "For the 500th Dead Palestinian, Ibtisam Bozieh" and the song "Moot," by the Hip Hop group The N.O.M.A.D.S both tell stories of death and dying, yet from very different vantage points. Whereas one describes the accidental if callously accepted casualty of an innocent girl, the other deals with a suicide bomber. If in

Nye's poem the death of Ibtisam Bozieh is narrated from the Diasporic position and consciously reflects this distance as influencing both the speaker's subject position and her perception of the girl's death, The N.O.M.A.D.S. song attempts to bridge the distance between the Diasporic experience and Palestinian life in the homeland, by taking an imaginary leap into the mind of a suicide bomber. Formally, this leap is realized through the first person narrative which produces the illusion of an authentic insight into a suicide bombers' mind. If the innocence of Ibtisam Bozieh renders her death unjust, the question of being a victim becomes complicated in the case of the "freedom fighter." In "Moot," readers and listeners are confronted with a complex amalgamation of perpetrator and victim. Rather than representing perpetrator and victim as two principally exclusive concepts, the N.O.M.A.D.S. show how these seemingly contradictory roles fuse in one person, thus creating a moral grey area that cannot be easily described in terms of absolute guilt or innocence. Despite the difference in themes, Nye's poem and The N.O.M.A.D.S. song refer to a pre-condition for killing; the rejection of the Other's humanity. In Nye's poem the killer is represented as a mere machine, a faceless gun; in "Moot," we learn how the growing hate of collective, such as the "Jews" and the "Americans" can render their deaths acceptable, if not desirable. Antithetic as Nye's poem and The N.O.M.A.D.S. song appear at first, they share as a common background: the Israeli-Palestinian strife and are thus both concerned with the ensuing violence. At the intersection of these texts both the suicide bomber and the girl's death have to be understood as effects of a downward spiral of hate. In the fog of war, the Other's humanity becomes irrelevant, invisible.

Bibliography

- Arendt, Hannah. On Violence. New York: Harvest, Harcourt Brace & Company, 1970.
- Handal, Nathalie. "Twelve Deaths at Noon." The Lives of Rain. Northampton Massachusetts: Interlink Books, 2005. 15.
- Majaj, Lisa Suheir. "What She Said." Geographies of Light. Manuscript to be Published.
- Nye, Naomi Shihab. "For the 500th Dead Palestinian, Ibtisam Bozieh." 19 Varieties of a Gazelle. Poems of the Middle East. New York: Greenwillow Books. 53.
- Pitcher, Linda M. "'The Divine Impatience.'" Ritual, Narrative and Symbolization in the Practice of Martyrdom Palestine.' Medical Anthropology Quarterly. 12.1. The Embodiment of Violence, (March 1998): 8-30.
- Shakespeare, William. Hamlet. Act 3, Scene 1, 1600-1601. Cf. The Complete Works of William Shakespeare, 2005, <http://www.shakespeare-literature.com/Hamlet/8.html> , 20 October 2008.
- Smooha, Sammy. "Minority Status in an Ethnic Democracy. The Status of the Arab Minority in Israel." Ethnic and Racial Studies. 13.3 (July 1990): 389-413.
- State of Israel. "Declaration of Independence." The Israel-Arab Reader. Eds. Walter Laqueur and Barry Ruben. 7th Edition. New York: Penguin Books, 2008. 81-82.

The N.O.M.A.D.S.. "Moot." Poets for Palestine. Ed. Remi Kanazi. New York: Al Jisser Group, 2008. 34-36.

Notes:

¹ Lisa Suheir Majaj, "What She Said." Geographies of Light. (Manuscript to be Published) 15 and Naomi Shihab Nye, "For the 500th Dead Palestinian, Ibtisam Bozieh." 19 Varieties of a Gazelle. Poems of the Middle East. (New York: Greenwillow Books) 53.

² The N.O.M.A.D.S., "Moot." Poets for Palestine. Ed. Remi Kanazi. (New York: Al Jisser Group, 2008) 34.

³ Hannah Arendt, On Violence. (New York: Harvest, Harcourt Brace & Company, 1970) Part II, 46.

⁴ Arendt, 63.

⁵ Arendt, 44.

⁶ Arendt, 44.

⁷ But although this sense of a legitimate power is integral to Arendt's thinking, she also hints at a perverted form of power: "The extreme form of power is all against one." Cf. Arendt, 42.

⁸ State of Israel, "Declaration of Independence," The Israel-Arab Reader. Eds. Walter Laqueur and Barry Ruben 7th Edition, (New York: Penguin Books, 2008.) 81-82.

⁹ Sammy Smootha, "Minority Status in an Ethnic Democracy. The Status of the Arab Minority in Israel," Ethnic and Racial Studies. 13.3 July 1990: 389, 391.

¹⁰ Cf. Smootha, 391-392. The close to 700.000 Israeli Palestinians must be considered second class citizens, because "their citizenship does not assure them equality in law [...] The West Bank and Gaza Strip are actually incorporated into Israel, while their Palestinian inhabitants are denied civil and political rights."

¹¹ Arendt, 56.

¹² Arendt, 47.

¹³ Arendt, 65.

¹⁴ Fanon as quoted in Arendt, 67.

¹⁵ William Shakespeare, Hamlet. Act 3, Scene 1, 1600-1601. Cf. The Complete Works of William Shakespeare, 2005, <http://www.shakespeare-literature.com/Hamlet/8.html> , 20 October 2008.

¹⁶ Cf. Naomi Shihab Nye, "For the 500th Dead Palestinian, Ibtisam Bozieh." 19 Varieties of a Gazelle. Poems of the Middle East. (New York: Greenwillow Books) 53 and Nathalie Handal, "Twelve Deaths at Noon," The Lives of Rain. (Northampton Massachusetts: Interlink Books, 2005.) 15.

¹⁷ Linda M. Pitcher. "The Divine Impatience." Ritual, Narrative and Symbolization in the Practice of Martyrdom Palestine.' Medical Anthropology Quarterly. 12.1. The Embodiment of Violence, March 1998, 8-30.

¹⁸ Narration is an instrument of witnessing; Nye's poem therefore claims to narrate what happened to Ibtisam Bozieh.

¹⁹ Naomi Shihab Nye, "For the 500th Dead Palestinian, Ibtisam Bozieh." 19 Varieties of a Gazelle. Poems of the Middle East. (New York: Greenwillow Books) 53.

²⁰ Nye, 53.

²¹ Nye, 53.

²² Nye, 53.

²³ Nye, 53.

²⁴ Nye, 53.

²⁵ Nye, 53.

²⁶ Pitcher, 8

²⁷ Choosing the same speaker both for the Israeli soldier and the Palestinian suicide bomber is a provocative underscoring of their commonalities as both have lost family through the conflict and have to deal with the resulting grief and aggression.

²⁸ The N.O.M.A.D.S., "Moot." Poets for Palestine. Ed. Remi Kanazi. (New York: Al Jisser Group, 2008) 34-36. Due to limited space, the monologue of the Israeli soldier will not be analyzed here. However, it has to be mentioned that he too has lost family in the conflict and, at one point, seems to be overcome by vengeful feelings but finally distances himself from this impulse. What appears to make him suspicious of his own prejudiced view of the Palestinians is that it is prescribed by his superiors; thus he informs us that during his military training he was told by his superiors that the Palestinians are his enemies

²⁹ The N.O.M.A.D.S., 35.

³⁰ The N.O.M.A.D.S., 35.

³¹ The N.O.M.A.D.S., 35.

³² The N.O.M.A.D.S., 35.

³³ The N.O.M.A.D.S., 36.

³⁴ The N.O.M.A.D.S., 36.

WORDS, MEANINGS AND SEMANTIC STRUCTURES

Tatiana IAȚCU

Abstract

The article deals with the main elements of language, words, meanings, deep structure and surface structure, their influence on one another and the connections they have in giving sense to a text or speech.

Keywords: word, meaning, deep structure, surface structure

Introduction

The first to attempt a formulation of a science of signs was Michel Bréal who published *Essai de sémantique* in 1897. He was interested in the influence of usage on the evolution of words. Present-day semantic theory has developed largely from the later theories of Ferdinand de Saussure, who emphasized synchronic system and not diachronic evolution and was a founder of the science of semiotics, which deals with signs in general, whether linguistic or not. Structuralism, in his view, is both an anthropological discipline that examines social cultures in terms of their signs and a mode of approaching to literature that concentrates less on meaning. He adds that this is the most difficult part of the language study, harder than the way sign relates to sign within a literary structure.

Language operations depend on structures. They depend on an understanding of the internal structure of a sentence, rather than on a number of elements involved. The semantic representation of a sentence as a whole is derived from the syntactic deep structure by certain universal operations that combine the meanings of the lexical elements of a deep structure according to the relevant syntactic relations. In principle, the meaning of a sentence can be derived in a definite form on the basis of the meaning of its words and its syntactic deep structure. This derived meaning represents the most important properties of its cognitive content widely accepted.

Words

According to the dictionary (McArthur, 1996: 1024), word in English is a cognate with the German *Wort*, the Greek (*ν*)*érein*, the Latin *verbum* and the Sanskrit *vrátam* and is a fundamental term of language. It is defined in the *Oxford English Dictionary* of 1989 under three headings: (1) speech, utterance and verbal expression, (2) an element of speech and (3) phrases.

From a historical point of view, the earliest studies concerning words were made in ancient Greece. Latin words were studied later and in terms of the Greek ones and the models of analysis were adapted to fit a second language. All the other methods have evolved up to the present day from these first ways of grammatical analyses. Before the study of word, *name* was a more clearly defined concept in old Greece, which was

associated with speech, “apparently the meaning of *wer*, the Indo-European root underlying Latin *verbum*, Sanskrit *vrátam*, and English *word*.” (McArthur, 1996: 1025)

Traditional grammar assigns words to grammatical categories taking into account their semantic, morphological and syntactic properties. Semantic or notional criteria classify words according to what they mean, that is, verbs denote actions and states, nouns denote entities, adjectives denote states and qualities, adverbs denote ways of achieving something, prepositions denote location. But, as Radford (2006) states, “[...] semantically based criteria must be used with care: for example, *assassination* denotes an action but is a noun, not a verb; *illness* denotes a state but is a noun, not an adjective; in *fast food*, the word *fast* denotes the manner in which the food is prepared but is an adjective, not an adverb; and *Cambridge* denotes a location but is a noun, not a preposition.” (33)

This idea can also be found in Worrall Brown & Brown (1963) who state that all grammatical symbols have one thing in common: they do not represent directly the ideas they stand for. On the contrary, they seem to operate like a system of shorthand, or like a code, for which the study of grammar provides a cipher or key: walk + -ed, or verb + particle for phrasal verbs. Worrall Brown gives an example to support this statement, first taking each segment of the sentence separate, 1. Henry; 2. House; 3. Build; 4. Old. When we want to express the following additional ideas: that *old* qualifies our idea of the man *Henry*; that *build* expresses an assertion that is, the builder is Henry; that the action of building is continuing at the present time; that the result of the building is the *house*; that there is only one house; and that a completed statement is intended, the resulting sentence would be, *Old Henry is building a house*. Grammar makes it possible to condense these complex ideas into six words using the code of grammatical “signs”. (Worrall Brown, Dona & Brown, Wallace C., 1963: 211)

Even within a comparatively simple system of signs, we may have difficulties in stating the rules by which signs and sign compounds are related to meanings. No available “operators” from already settled formal systems such as the propositional calculus or set theory seem to show the combinatorial process in an adequate way.

Meanings

Leonard Bloomfield regarded meaning as a weak point in language study and believed that it could be entirely stated in behaviourist terms. Following the Polish anthropologist Bronislaw Malinowski, J. R. Firth argued that context of situation was an important level of linguistic analysis alongside syntax, collocation, morphology, phonology, and phonetics, all making a contribution to linguistic meaning in a broad sense. Nevertheless, there have been few attempts to make use of this concept. Many scholars have excluded reference from semantics. In transformational-generative grammar, the semantic component is entirely stated in terms of sense or semantic components. Other linguists have argued for a truth-conditional approach to semantics,

in which the meaning of *bachelor* as ‘unmarried man’ is shown by the fact that *if X is an unmarried man is true, then X is a bachelor* is also true.

The word *meaning* appeared in the Old English vocabulary in the 13th century as *manan*, ‘to have in mind, intend, signify’. It is the general meaning or message conveyed by words, phrases, sentences, signs, symbols, etc. It also means signification, sense, and interpretation. The definition provided by *The Concise Oxford Companion to the English Language* is what a speaker or writer intends. (McArthur, 1996: 587)

Changes in meaning cannot be systematically accounted for because there are no regular laws or large-scale trends as they are found in phonology or in grammar. When a word develops a new meaning, it can sometimes lose the old one. Thus the word *wan* (Old English *wann*) at first meant ‘dark’, or even ‘black’, and was applied, for example, to a raven and to night. In late Middle English it developed its modern sense of ‘pale’. This change of meaning seems to have taken place on one hand through the application of the word to human faces discoloured by disease, and on the other, through its use to describe the colour of lead. From meaning ‘darkened by disease’ it came to mean ‘livid’, the colour of a person’s face when they are ill, and thus ‘pale’. When one word has two such contradictory meanings as ‘dark’ and ‘pale’, they can be easily confused, and it is natural that one of them dies out. The meaning ‘dark’ was last recorded in the 16th century.

The willingness to create new words is an essential feature of the natural development of a language, as well as to forget the origin of a name, to help drop the old associations and suggestions which belonged to it etymologically. Investing it with a new set is what makes a language live. “There is no intrinsic meaning to any word. A word means what the speech community makes it mean, and if people use the word *aggravate* in the sense of *annoy*, than it means ‘annoy’.” (Barber 1965: 239)

Many British and American linguists wonder about their mother tongue and the way meaning is expressed in different phrases. Phrasal verbs are usually referred to in such cases, as in the examples given by Lederer:

“If *uplift* is the same as *lift up*, why are *upset* and *set up* opposite in meaning? Why is that when I *wind up* my watch, I start it, but when I *wind up* this essay, I shall end it? How can expressions like “I’m mad about my flat”, “No football coaches allowed” and “I’ll come by in the morning and *knock you up*” convey such different messages in two countries that purport to speak English?

“I lucked out.” To *luck out* sounds as if you’re out of luck. Don’t you mean I *lucked in?*” (1989: 22)

Structures

The *grammar* of a language is a system of rules that determines a certain pairing of sound and meaning. It consists of a *syntactic component*, a *semantic component*, and a *phonological component*. The syntactic component defines a certain (infinite) class of abstract objects (D, S) where D is a deep structure and S a surface structure. The deep structure contains all information relevant to semantic interpretation; the surface structure, all information

relevant to phonetic interpretation. The semantic and phonological interpretations are purely interpretative. The former assigns semantic interpretations to deep structures; the latter assigns phonetic interpretations to surface structures. Thus the grammar as a whole relates semantic and phonetic interpretations, the association being mediated by the rules of the syntactic component that define paired deep and surface structures. (Chomsky, 1972: 125)

The semantic features constitute a “dictionary definition”. Thus transformations not only convert a deep structure to a surface structure, but they also have a “filtering effect”, ruling out certain potential deep structures as not well-formed. The investigation of referential opacity has turned up a great number of examples illustrating how replacement of one expression by another changes meaning, even when the semantic connection between the two is very close.

Chomsky has provided the theoretical basis of what is termed “transformational-generative grammar” – or just “transformational grammar” – which seems to derive from a view held as far back as the Middle Ages. It states that all languages have broadly the same sort of grammar. It means that a statement made in ancient Sanskrit and one made in modern Chinese both have notions like substantive categories (parts of speech) and formal categories (subject and predicate). A native speaker acquires a grammar on the basis of very restricted evidence; the grammar has empirical consequences that extend beyond the evidence. On one hand, the phenomena with which the grammar deals are explained by the rules of the grammar itself and the interaction of these rules. On the other hand, at a deeper level, these same phenomena are explained by the principles that determine the selection of the grammar on the basis of the restricted evidence available to the person who has acquired knowledge of the language, who has constructed for himself this particular grammar. The principles that determine the form of grammar and that select a grammar of the appropriate form on the basis of certain data constitute a subject that might be termed “universal grammar”/UG. The study of universal grammar, so understood, is a study of the nature of human intellectual capacities. It tries to formulate the necessary and sufficient conditions that a system must meet to qualify as a potential human language. Knowledge of a language – “linguistic competence”, in the technical sense – involves a mastery of these grammatical processes.

Chomsky, and later in the century Steven Pinker in his book *The language Instinct*, concludes that language learning has little to do with exceptional intelligence, and what seems so complex is really quite simple – or else the rules of language are built into the human brain, as much a human endowment as the instinct of self-preservation.

Linguistic competence is achieved when a speaker has mastered the set of rules by which language is generated. To learn a language is not to memorize vocabulary but to acquire a set of rules. We can do this when we have the rules. So far no rules have been written about the formation of words, for example with nouns. Nobody can tell us why we have *childhood*, *boldness*, and *cowardice*; why we *light up a cigarette* and not *light it on*, and why we *put it out* and not *put it off*. To the transformational grammarian, a complete

grammar of a certain language is the full corpus of operational procedures needed for producing all the acceptable sentences of that language. This grammar would be a copy, or rather a model, of the “grammar mechanism” already built into the human organism. (Burgess, 1992: 44)

Chomsky maintains that the boundaries between semantics and cognition remains largely unexplored, and argues that “[...] part of the semantic component of a grammar must be a characterization of filed properties that is outside the lexicon. By means of transformations, the phrase-structure grammar can be expanded to cover all combinations, rearrangements, additions, and deletions of the basic sentence”. (in Burgess, 1992: 45-46)

Chomsky prefers “deep structure”, to which he opposes “surface structure” – meaning the superficial divergences that mask the basic identity. Deep structures are now argued about a great deal. Chomsky said that “John gave a book to Bill” and “Bill was given a book by John”, being synonymous statements, shared a common deep structure. But “Bill received a book from John” clearly means the same as those two and yet, because of the lexical, or verbal, difference (“receive” not “give” – active or passive), cannot be paired with either in terms of deep structure. Now Chomsky’s successors are saying that it is not a matter of the word but of the meaning, or, to be exact, of generative semantics. But how about “John killed Bill” and “John caused Bill to die”? That’s why we have relative synonyms – to express different shades of the same thing, different points of view, and different meanings after all.

The deep structure is related to the surface structure by certain mental operations – in modern terminology, by grammatical transformations. Each language can be regarded as a particular relation between sound and meaning. The grammar of a language must contain a system of rules that characterizes deep and surface structures and the transformational relation between them, and thus there is an infinite domain of paired deep and surface structures, the speaker making infinite use of finite means.

One major problem is posed by the fact that the surface structure generally gives very little indication in itself of the meaning of the sentence. There are, for example, numerous sentences that are ambiguous in some way that is not indicated by the surface structure. Chomsky points this with the example,

I disapprove of John’s drinking, which can refer either to the fact of John’s drinking or to its character. He solves this ambiguity in different ways, *I disapprove of John’s drinking the beer*, and *I disapprove of John’s excessive drinking*. He concludes that the surface structure is often misleading and uninformative and that our knowledge of language involves properties of a much more abstract nature, not indicated directly in the surface structure. He also remarks that the study of universal semantics has barely advanced since the medieval period. In general, apart from the simplest examples, the surface structures of sentences are very different from their deep structures. (Chomsky, 1972: 37)

The grammar of English generates, for each sentence, a deep structure, and contains rules showing how this deep structure is related to a surface structure. Deep

structures, which are often quite abstract, exist and play a very important role in the grammatical processes and are used in producing and interpreting sentences. Such facts, then, support the hypothesis that deep structures of the sort postulated in transformational-generative grammar are real mental structures. These deep structures, along with transformational rules that relate them to surface structures and the rules relating deep and surface structures to representations of sound and meaning, are the rules that have been mastered by the person who has learned a language. They constitute his/her knowledge of the language; they are put to use when he/she speaks and understands. Sometimes the deep structure may be remote from the surface form.

Conclusion

Semantic rules are necessary to establish correspondences between sign compounds on the one hand, and significations on the other. Pragmatic rules are used when one focuses upon signs compounds as a means to an end, i.e., when one expands the scope of inquiry beyond the set of sign itself and explores conditions and effects of usage. The search for explanatory theories must begin with an attempt to determine these systems of rules and to reveal the principles that govern them. (Rommetveit, 1968: 26)

It is usually assumed that the semantic interpretation of a sentence is determined by universal, language-independent principles from the concepts comprised in the utterance and the manner in which they are grammatically related (for example, as subject – predicate).

References

- Barber, L. C. (1965) *The Story of Speech and Language*. New York: Thomas Y. Crowell Co.
- Burgess, Anthony (1992) *A Mouthful of Air. Language, Languages...Especially English*. New York: William Morrow and Co., Inc.
- Chomsky, Noah (1972) *Language and Mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Lederer, R. (1989) *Crazy English. The Ultimate Joy Ride through Our language*. New York: Pocket Books
- McArthur, Tom (1996) *The Concise Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press
- Radford, Andrew (2006) *Minimalist Syntax*. Cambridge: Cambridge University Press
- Rommetveit, R. (1968) *Words, Meanings, and Messages*. New York: Academic Press
- Worrall Brown, Dona & Brown, Wallace C. (1963) "Grammatical Distribution" (in *Essays on Language and Usage* Leonard F. Dean & Kenneth G. Wilson Eds. New York: Oxford University Press, pp. 217-222)

BETWEEN TRADITION AND MODERNITY: AMERICAN WOMEN, NEW AND OLD

Smaranda ȘTEFANOVICI

Abstract

The tradition/modernity paradigm is most important in understanding gender identities. The aim of this socio-anthropological study is to show how this paradigm functions in American culture through antinomical roles defined through a *journey* between tradition and modernity. In Western societies, mostly the American society, although gender polarities still exist (sex/gender, domestic/public sphere, etc.) they do not reflect anymore traditional antinomical, segregational and discriminatory roles but rather they add Eastern collectivist values and principles (tradition, society, old, Orient) to Western individualist ones (modernity, self, new, Occident).

Keywords: tradition/modernity, East/West, polarities, sex/gender, collectivism/individualism, domestic/public sphere, natural/cultural.

A compelling dichotomy, this tradition/modernity paradigm is extremely significant in understanding gender identities and their relations to this dichotomy/paradigm. We witness a continuous negotiation between the two which links or breaks them.

In the discussion of gender roles, **tradition** implies an asymmetrical gender system in which women are suppressed and **modernity** entails egalitarian gender relations. Whatever its pace and level, development is a *journey* between tradition and modernity. While historically speaking, Europe stands for tradition, East, collectivism, society, old, conservatism, Orient, etc., America stands for modernity, West, individualism, self, new, innovation, Occident, etc.

The aim of this socio-anthropological study of gender and individualism in American culture is to show how the paradigm tradition/modernity functions in their representation.

While **gender** is a universal concept, for Americans **individualism** is part of what it means to be an American. While the paradigm of dichotomy functions between East and West, it is also an inherent feature of American culture. For Americans everything is regarded, debated and valued through its **antinomical** definition: whatever is not good is bad, if somebody is superior, his partner is inferior. That holds true for gender as well. While **sex** is a biological factor, **gender** is a cultural construction. While historically speaking, man is seen as superior, woman is seen as inferior. Other gender roles (discriminatory and segregational) place men in the **public sphere** (dominating, active, strong, powerful, intellectual, breadwinners) while women belong to the **domestic sphere** (submissive, passive, weak, emotional, homemakers).

Several questions arise regarding women in general and American women in particular since the 1920s (when American women gained political vote stipulated in the 19th Amendment):

- Are private and public spheres still segregated?
- Is sexual inequality rooted within social structure itself?
- Are societies still patriarchal (i.e. male-dominated) in certain spheres?
- Is feminism associated with gender equality or with man hating?
- Is woman still seen as “the second sex” (i.e. sexual asymmetry is still valid) and thus faces the same glass ceiling effect (i.e. imbalance of power and access to executive positions because of segregated gender roles)?

Some answers are given by researchers themselves:

a) Ortner in “Is Female to Male as Nature is to Culture?” (1974) speaks about woman’s biology, her social role in child care and reproduction and personality that encourages cultures to see her more ‘natural’ and less ‘cultural’ than man, hence her cultural confinement to the subordinated role of “the second sex”.

b) In 1949 Simone de Beauvoir states in *The Second Sex* that “a woman is not born a woman, but made a woman”.

c) In 1963 appears Betty Friedan’s revolutionary book on *The Feminine Mystique*.

d) In 1989 Arlie Russell Hochschild publishes a book entitled *The Second Shift*.

All and many more reach the conclusion that social factors are more important than biological ones and that both sex and gender are closely related to ethnicity and class. America has a common political and economic organization shared by a multicultural (multiethnic) society in which some cultural categories are contested such as gender is.

American women were not included in history, were excluded from the American Constitution because of the masculine identity of American individualism (Warren 1984) and its relation to another Western value, equality. We can see thus the seeds of the glass ceiling installed by males. American individualism in fact has excluded women and racial minorities from economic and political life.

American women fought in three feminist movements for the eradication first of political bondage (in 1920) and then of social bondage. Although the federal *Equal Pay Act* was passed in 1963 to authorize equal pay for men and women for similar jobs, although an *Equal Rights Amendment*, intended to prohibit all discrimination based on sex, was first proposed in 1923, it is still not part of the USA Constitution. The Amendment was introduced into every session of Congress till 1972 when it was dropped. It was then reintroduced last on July 21, 2009. If it gets three more votes (it has been ratified by 35 of the necessary 38 states) it might become the 28th Amendment in the American Constitution.

Discrimination needs complete transformation in thinking. Women could never be free as long as society did not acknowledge men and women’s identity in capacities and responsibilities. Women’s movement for rights took place in three waves: 1) 1848-1960 (Seneca Falls, political vote, E.C. Stanton as a key figure); 2) 1960- 1990 (focus on

personal life, narcissism, self-empowerment, B. Friedan as a key figure); 3) from 1990s on (focus on national self, self seen as part of a larger community). As female landmarks we should mention E.C. Stanton who in 1890 in her book entitled *The Woman's Bible* stated clearly the importance of social bondage which is worse than the political bondage. Then in 1898 Ch. Perkins Gilman in her book *Women and Economics* emphasized the idea that economic bondage is a cause of sexual division of labor. And, interestingly enough, she offered solutions to overlap the two spheres, i.e. to use woman's experience in the public domain (central kitchens, public welfare childcare centers, etc.) as "expert housekeepers to maintain the cleanliness of the home" (Chafe 9)

The cultural changes of the 1990s (including multiculturalism, the advances of feminism, a growing rejection of moral relativism, new forms of spiritual self-expressiveness and greater attentiveness to children and childcare) can only be understood in the context of how **the revolution in social values** (1960s and 1970s) has subsequently evolved. These changes all relate to the notion of 'expressive individualism' as Daniel Yankelovich (1998) calls it. In a nutshell, everyone (not only artists and writers) should have the opportunity to develop their own inner potential for self-expression. A belief in individualism is, of course, as old as the American nation itself. But prior to the 1960s, American individualism focused mainly on the political domain, i.e. "freedom to speak their minds, to pursue their own religious beliefs, to live where they choose to live" ("A Critical Review on American Individualism") In the 1950s as Yankelovich states, Americans were "a nation of political individualists but social conformists" ("How American Individualism is Evolving") The 1960s initiated a radical extension of individualism, broadening it from the political domain to personal life styles. By the 1980s in the American ethos the expressive individualism had grown into a national preoccupation.

Individualism can be both a **gift** (resulting in independence, autonomy or personal initiatives) and a **curse** (leading to withdrawal from social life, turning in towards oneself). For instance, Alexis de Tocqueville speaks in *Democracy in America* about the cool and considered attitude which drives people to withdraw into a small, enclosed world consisting of their family and a few select friends, leaving the rest of society to its own devices".

American literature abounds in examples of individualism as a curse. Besides the well-known Alexis de Tocqueville, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne and Kate Chopin, who took up the theme of the individual vs. society, there were many others. Lewis Mumford analyzes the relationship between the individual and the American institutions while the individual vs. American traditions (minority and ethnic traditions as agents of individuality) have been much debated by Paule Marshall and Toni Morrison.

Women, we said, were excluded from politics and were not mentioned in the American Constitution. Betty Friedan in 1963 (*The Feminine Mystique*) insisted upon "the problem that has no name" – i.e. the necessity for women to be treated as individual human beings. Women participate in social life so they do need to be fully integrated and

not discriminated in any sense. **Collectivism**, an Eastern value, raises the problem of solidarity. Women had to ‘bond’ together in national and international “Sisterhood” organizations dedicated to the support and promotion of women’s rights.

Several questions can be raised at this point regarding the paradigm individualism/collectivism:

- If the link between the community and the individual becomes less strong, to what extent will an individual experience social problems, in which he/she is not immediately implicated, as his/her problems?
- To what extent are people in an individualistic society prepared to consider the problems of others as their own?
- To what extent can National Community cope with American Individualism?

We would incline to answer that unity and individualism are incompatible; too much interest in the self (irrespective of being a male or female), instead of focus on all the problems of the world, can be harmful.

True individualism and unity/community are compatible if one has the moral right to pursue his/her happiness (independence, initiative, self-responsibility) but cooperates with others, unites with other citizens, in order to preserve and defend the institutions that protect that right. We can be united as individuals without losing our individuality or our love for individual liberty.

American individualism facilitates **structural injustice** (gender and race). Tocqueville in *Democracy in America* showed how the individual relies on **gendered structures of inequality** in order to meet basic social and material needs as well as on culture of white supremacy to enhance his self-esteem.

To understand how individualism has been changing since 1920, (when women had their first political victory – the vote) it is useful, according to Yankelovics, to hold **two contexts** in mind:

a) In the early sixties young people began to question some of their parents’ core values. From the mid-sixties till the late-seventies, the percentage increased from 30% to 80% who acknowledged the importance of transforming **outdated social values**. Here is a quick reminder of this period’s most important value shifts related to gender given by Yankelovics:

- people placed less moral value on “morally correct” sexual behavior, a loosening of some but not all norms of sexual morality.
- less Puritanism about pleasure, especially about bodily pleasures; pleasures are regarded as good.
- a high value placed on family life, but with a vastly expanded concept of family beyond the traditional nuclear form.
- a far-reaching shift from role-based obligations to shared responsibilities regarding husband-wife relationships.

- a high value placed on women achieving self-fulfillment by paths of their own choice rather than through roles dictated by society.

Women were previously refused individualism and forced into a sphere from which, in order to get out, they had to organize themselves within that very restrictive sphere on the principle according to which “sisterhood is powerful”. In fact, as Cott suggested, women’s experience within their **separate sphere**, which rested on ‘bonds’ or ‘sisterhood’ within that sphere, was a necessary condition of feminism: “It assigned women a ‘vocation’ comparable to men’s vocations, but also implying, in women’s case, a unique sexual solidarity. When they took up their common vocation, women asserted their common identity in ‘womanhood,’ which became their defining social role: gender ruled, in effect, their sentiments, capacities, purpose, and potential achievements. Without such consciousness of their definition according to sex, no minority of women would have created the issue of ‘women’s rights’”. (201)

The ideology of separate spheres reflected American woman’s role in that historical period of economic, social, and political changes of the 19th c. Domestic literature, as Barbara Welter argues in “The Cult of True Womanhood – 1820-1860” (1966) insisted on piety, purity, submissiveness and domestic isolation, which constrained women to the social status of inferiority.

b) The second context we need to keep in mind is an understanding of how and why sharp discontinuities in values took place in the historical period after the 1960s. The main assumption is that **societies** learn and react differently than **individuals**. For a variety of reasons, societies react far less cautiously while mature adults who encounter new circumstances will usually adjust to them in a slow and moderate fashion. The case is even more valid when we refer to women. As an individual you can control your own life, but you have little or no control over the society and its institutions.

With these two contexts in mind, we can look now at what American society and culture have learned about gender and individualism.

Self-expressiveness continues to be valued as a major goal of American life. American culture has made a **shift** in defining the self and what it means to be an individual. The American society is moving toward perceiving the self as a moral actor, which is a shift from the doctrine of **need-based rights** (“If I need it I have a right to it”) to a conception of the self as a part of a larger society. A greater emphasis on self-reliance is coming into play: “I am not a victim; I am responsible for my own actions”, Yankelovics gives as example to support the statement. From the kind of egalitarianism, Americans are moving back toward the traditional American value according to which people are responsible for their own lives. Unequal results are thus no longer deemed to be society’s fault. The individual, from **autonomous**, becomes **a part of a larger whole**. Self-expression is not necessarily achieved through a career. Instead, self-fulfillment is expressed in phrases like “he is his own person”, “she is a real person”, “she knows who she is”. **Gender identity** becomes an American cultural value. While the 1950s focused

on the political domain and the 1960s (called the narcissistic period) on the personal life domain, from the 1980s onwards, the individual started being regarded as a part of a web of relationships: relationships to self, to others, to the community, to the society, to humanity, to the world.

Centuries ago John Donne said: “No man is an island, but each a part of the mainland”. Paraphrasing and extrapolating I would say “No **person** is an island, but each a part of community and society”. There is less preoccupation with ‘me’, ‘sisterhood’, rights, and more concentration on community and society. In other words, American individualism becomes entangled with European collectivism, self (‘I’) with society (‘Us’), modernity with tradition. Women are ‘allowed’ to fulfill “the second shift” (Cf. Hochschild –mother/career; private/public sphere); husband and wife share traditional and modern responsibilities.

American women face the **glass ceiling** (i.e. reach a professional level above which it is difficult to move) but at the same time more and more women become involved in the political process. Although only 26% of the American women are not in favor of a female president, most voters (66%) saw Hillary Clinton as a strong contender at the 2008 presidential elections.

In conclusion, in Western societies, mostly the American society, gender expectations are still taking on **polarities** but these polarities do not reflect anymore the traditional dichotomy based on **gender, segregational and discriminatory roles**; rather, they have added new attitudes triggering new behavior patterns which describe an American society where **Eastern collectivist values and principles** meet with **Western individualist ones**.

Works Cited

1. Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Vintage, 1997.
2. Chafe, William H. *The American Woman. Her Changing Social, Economic, and Political Roles, 1920-1970*. Oxford: OUP, 1974.
3. Cott, Nancy F. *The Bonds of Womanhood. “Woman’s Sphere” in New England, 1780-1835. USA: Yale University Press, 1997.*
4. Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
5. Gilman, Charlotte Perkins. *Women and Economics*. New York: Harper and Row, 1966.
6. Hochschild, Arlie. *The Second Shift*. New York: Avon Books, 1990.
7. Ortner, Sherry B. “Is Female to Male as Nature is to Culture?” in *Women in Culture. A Women’s Studies Anthology*. USA: Blackwell Publishing Ltd, 2006. pp 23-45.
8. Stanton, Elizabeth Cady. *The Woman’s Bible*. New York: Prometheus Books, 1999.
9. Tocqueville, Alexis. *Democracy in America*. USA: Mentor, 1984.

10. Electronic sources:

- “A Critical Review on American Individualism”
http://www.weblunwen.com/xueshuyingyulunwen/1656_5.html
- Yankelovics, Daniel. “How American Individualism is Evolving”
<http://danyankelovich.com/howamerican.html>
- Welter, Barbara. “The Cult of True Womanhood: 1820-1860”, 1966
<http://www.pinzler.com/ushistory/cultwo.html>

COGNITIVE VS. COCK-NITIVE MAPPING OF LONDON IN *GRAVITY'S RAINBOW*

Dan H. POPESCU

Abstract

The paper intends to reveal some interpreting strategies employed when analyzing the novel *Gravity's Rainbow* by Thomas Pynchon, with special reference to the author's ability to redesign the cognitive mapping of reality through fiction.

Keywords: Balkans, London, World War II, cognitive mapping of a city through fiction

Novi Pazar (Нови Пазар) is a city located in the Raška District of Serbia. Meaning "a new marketplace" (new bazaar), Novi Pazar is the main economic and cultural centre of the Sandžak region. The famous Turkish traveller and writer Evliya Celebi noted that it was one of the biggest towns in the Balkans in the 17th century. The city was the capital of the Ottoman sanjak of Novibazar that existed between the 15th and the 20th century. Its name entered the world encyclopedias in 1878, the year when the Congress of Berlin designated the entire region as "corpus separatum" (1).

For an academic paper to begin with such incongruous information, collected via Wikipedia, might look like a sign of disrespect. Yet, sometimes the internet is the fastest way to achieve some (minor) knowledge with regard to an issue that stirs a reader's curiosity, when quietly turning the pages of *Gravity's Rainbow* and coming across a sentence mentioning a certain

Lord Blatherard Osmo, who at the time occupied the Novi Pazar desk at the Foreign Office, an obscure penance for the previous century of British policy on the Eastern Question, for on this obscure sanjack had once hinged the entire fate of Europe (Pynchon 14)

Now, how come that such an obscure place, of which Austria-Hungary and the Ottoman Empire took turns in occupying and administrating from 1878 to 1908, and from 1908 to 1912 respectively, made its room into the novel Brian McHale holds up as the paradigm case of postmodernist fiction? A town that was lost to Serbia in 1912, during the 1st Balkan War, and that rapidly lost its importance after World War I.

And there are, of course, other Eastern-European references that might bring at least a smile on the face of a Romanian reader, unless he or she is led into the temptation of trying to decode the textual entangling:

No, they are making believe to be narodnik, but *I* know, they are of Iasi, of Codreanu, *his* men, men of the League, they ... they kill for him – thy have *oath!* They try to kill me ... Transylvanian Magyars, they know *spells* ... at night they whisper ... [...] – might as well mention here that much of what the dossiers call Pirate Prentice is a strange talent for – well, for getting inside the

fantasies of others: being able, actually, to take over the burden of *managing* them, in this case those of an exiled Rumanian royalist who may prove needed in the very near future. (Pynchon 11-12)

“Transylvanian Magyars who know *spells*” and “an exiled Rumanian royalist who may prove needed in the very near future” could be innocent references, although, “Rather than codification, Pynchon suggests, we need improvisation, an active and creative association of disconnected parts.” (Russell 267) There is no such thing that we might call an *innocent* reference in the works of Thomas Pynchon. Instead, as the writer himself acknowledges, “this is not disentanglement from, but a progressive *knitting into* – (Pynchon 3) the alienated city as text.

For some theorists, the alienated city is the space in which people are not able to figure out “either their own positions or the urban totality” (2) in which they live and work, mainly because the traditional markers are no longer useful. And this is probably even worse in the most alienated of the cities, a city turned into a war zone, as it is the case with London, in the first part of Pynchon’s novel, “Beyond the Zero”. Disalienation is more painstaking, there are less and less alternative trajectories that might support the “practical reconquest of a sense of place”, no monuments, no built perspectives capable of reconstructing “an articulated ensemble to be retained in memory” (Jameson 51)

They are approaching now a lengthy brick improvisation, a Victorian paraphrase of what once, long ago, resulted in Gothic cathedrals – but which, in its own time, arose not from any need to climb through the fashioning of suitable confusions toward any apical God, but more in a derangement of aim, a doubt as to the God’s actual locus (or, in some, as to its very existence), out of a cruel network of sensuous moments that could not be transcended and so bent the intentions of the builders not on any zenith, but back to fright, to simple escape, in whatever direction, from what the industrial smoke, street excrement, windowless warrens, shrugging leather forests of drive belts, flowing and patient shadow states of the rats and flies, were saying about the chances for mercy that year. (Pynchon 46)

Within such a devastated environment, the London references become an interface between constructed and deconstructed, destroyer and destroyed, the characters and their narratorial shadows. They have, and so do we, “the Chelsea Embankment” and “an acquaintance of Rossettis”, or “one proper Sherlock Holmes evening” and “the cubicle near Grosvenor Square”. Yet there is a (hi)story behind almost every image or perspective they contemplate, and even the from the very first page of the novel: “He’s afraid of the way the glass will fall – soon – it will be a spectacle: the fall of a crystal palace.” (Pynchon 3) One cannot help but thinking of the Crystal Palace, itself a rebuilt and extended version of another building. Consumed by fire in 1936, all that was left standing were the two water towers, which had to be taken down during World War II, as the Germans could use them to navigate their way to London.

It is not only about the Germans rockets finding their way to London, it is about anybody’s way into a metropolis filled with marks, signs, emblems, symbols pertaining to an entire continent for, besides Eastern-European references, we are faced with a state of chaos, the

ruined Europe gradually becoming our text. Confined to London and its surroundings, a dozen governments in exile make the Germans curiously fade into irrelevance:

Everyone watching over his shoulder, Free French plotting revenge on Vichy traitors, Lublin Communists drawing beads on Varsovian shadow-ministers, ELAS Greeks stalking royalists, unrepatrable dreamers of all languages hoping through will, fists, prayer to bring back kings, republics, pretenders, summer anarchisms that perished before the first crops were in ... some dying wretchedly, nameless, under ice-and-snow surfaces of bomb craters out in the East End not to be found till spring, ... (Pynchon 34)

Under these reconsidered circumstances, Kevin Lynch's model of *cognitive mapping* of a city may be questioned, just like Jameson does when he is asking us to project this particular model outward, as it may become extraordinarily suggestive, "onto some of the larger national and global spaces" (Jameson 51) Jameson also speaks about precartographic operations the results of which are traditionally described as itineraries rather than maps; and about diagrams which in their most developed forms can be met as sea charts for the use of navigators when trying to appropriate coastal features. In this respect, the would-be navigators in Pynchon's novel "can hear the guns in Flanders today, all the way across the Channel on the wind." (Pynchon 86) or

They lie in bed of faded old nautical charts, maintenance manuals, burst sandbags and spilled sand, burned matchsticks and unraveled cork-tips from cigarettes long decomposed that comforted through the nights of '41 and the sudden rush of heart at any glimpse of a light at sea. (Pynchon 91)

There are other issues as well to be taken when describing the process of mapping: "the relationship to the totality, particularly as it is mediated by the stars and by new operations like that of triangulation" (Jameson 52). Writing about "Bodenplate – concrete plate laid over strips of steel", the place from which the rockets are launched, Pynchon mentions the fact that "it is set inside a space defined by the three trees, blazed so as to triangulate the exact bearing, 260 degrees, to London." (Pynchon 100) The cognitive mapping is turned upside-down as triangulation is no longer a means to establish a relationship to totality, but to mere annihilation. Another irresolvable dilemma, "well-nigh Heisenbergian" according to Jameson, the one of the transfer of curved spaces to flat charts, is transcoded by Pynchon when he deals with the rocket coming across the sky from the continent, "Oh. Oh, yes: around the curve of the Earth, farther east, the sun over there, just risen over in Holland" (Pynchon 6)

Both outsiders and insiders are trying to find their way into totality and annihilation at the same time. The Germans are the would-be invaders, and just like any invader, they should perform the actantial role of mapping, even if that translates with the attempt of de-habitat-ing the island. As for Londoners, one can find among them at least two types of mappers, Roger Mexico, a scientist employing statistics, and an apparently womanizer lieutenant, Tyron Slothrop: "Never to rank a single one – how can he? [...], and Christ they're *all* beautiful ..." (Pynchon 22). Both agents of the mapping process

have maps that, strangely enough, match certain theories in the field of probability. Slothrop's

cover the available spectrum, beginning with silver (labeled "Darlene") sharing a constellation with Gladys, green, and Katharine, gold, and as the eye strays Alice, Delores, Shirley, a couple of Sallys – mostly red and blue through here – a cluster near Tower Hill, a violet density about Covent garden, a nebular streaming on into Mayfair, Soho, and out to Wembley and up to hampstead Heath – in every direction goes this glossy, multicolored, here and there peeling firmament, Carolines, Marias, Susans, Elizabeths. But perhaps the colors are only random, uncoded. Perhaps the girls are not even real. (Pynchon 19)

A very colorful map of a ruined, alienated and dying city. A spooky map for Slothrop's companions, as the record he's keeping through the stars placed on the map follow the Poisson distribution (3) Some young ladies happen to be silver stars, others are red, or blue, "The stars he pastes up are colored only to go with how he feels that day," (Pynchon 22). This is no longer a *cognitive* mapping of the city, but a rather *cock-nitive* one. And it has the same pattern as Roger Mexico's. Except that the latter's is on the V-bomb statistics: "The rockets *are* distributing about London just as Poisson's equation in the textbooks predicts. As the data keep coming in, Roger looks more and more like a prophet." (Pynchon 54) His map is a glimmering one, but "The situation, as Pavlov noted, is that of paranoia: brain cells "being excited to the level where, through reciprocal induction, all the area around becomes inhibited. One bright, burning point, surrounded by darkness."(Russell 262) Roger Mexico's map is summoning death, just like Slothrop's: "Helpfully, Slothrop has dated most of his stars. A star always comes *before* its corresponding rocket strike. The strike can come as quickly as two days, or as slowly as ten. The mean lag is about 4½ days." (Pynchon 85-86)

Unlike Slothrop, who "keeps up his map daily, boobishly conscientious", Roger Mexico is determined to understand and provide logical explanations, yet he is not able to tell "which places would be safest to go, safest from attack". Pynchon recalls, through one of the characters, a story from ancient Rome, which he parallels with Roger's diligence. After having told Roger how the "Roman priests laid a sieve in the road, and then waited to see which stalks of grass would come up through the holes.", the interlocutor enlightens him as to the nature of the experiment:

They used the stalks that grew through the holes to cure the sick. The sieve was a very sacred item to them. What will you do with the sieve you've laid over London? How will you use the things that grow in your network of death? (Pynchon 56)

A splendid metaphor and also a rhetorical question, pairing another (haunting) one, which anticipates the ending of our paper: "And where, keepers of maps, specialists at surveillance, would you say the next one will fall?" (Pynchon 120) For on May 31, 1999, during NATO attack on Novi Pazar, the "TK Raska" building was hit, near the bus station. Eleven people died, of which eight have been identified. Twenty-three were

wounded. In a novel published in 1973, probably the most controversial American novel since then, Thomas Pynchon was writing, in a kind of subterranean and somewhat prophetic tone

Months passed, World War II started, years passed, nothing was heard from Novi Pazar. Pirate Prentice had saved Europe from the Balkan Armageddon (Pynchon 16)

Had he?

Works cited

Jameson, Fredric, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London & New York: Verso 1991

Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow*, New York: Penguin Books 1987

Russell, Charles, "Pynchon's Language: Signs, Systems, and Subversion", in *Approaches to Gravity's Rainbow*, Charles Clerc (ed), Columbus: Ohio State University Press 1983

NOTES

(1) In the wake of the Russo-Turkish War of 1877–78, the Congress of Berlin (13 June - 13 July 1878) was a meeting of the European Great Powers' and the Ottoman Empire's leading statesmen. The congress formally recognized the independence of the *de facto* sovereign states of Montenegro, Serbia and Romania.

(2) The ideas are from *The Image of the City*, by Kevin Lynch, as developed by Fredric Jameson in *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*.

(3) In probability theory and statistics, the *Poisson distribution* is a discrete probability distribution. It expresses the probability of a number of events occurring in a fixed time if these events occur with a known average rate, and are independent of the time since the last event (i.e. The number of cars that pass through a certain point on a road during a given period of time. The number of spelling mistakes a secretary makes while typing a single page. The number of phone calls at a call center per minute. The number of mutations in a given stretch of DNA after a certain amount of radiation.) The distribution was discovered by Siméon-Denis Poisson (1781–1840) and published, together with his probability theory, in 1838 in his work *Recherches sur la probabilité des jugements en matières criminelles et matière civile*.

ON CULTURAL IDEOLOGY AND DISCOURSE: CONCEPTS AND THEORIES

Ramona HOSU

Abstract

Culture - as the world of customs, values, institutions, language, in which the work of art is created, published and read, society in its broadest definition - is generally made up of a number of different *discourses*, out of which one or more 'serve' a dominant *ideology*. Therefore, a certain context constructs and is constructed by some ideology that is the 'material' of most of the discourses that (co)exist in the back/foreground. Literary works or texts have always mediated relations between their writers and readers and therefore, they challenge the uneven distribution of power within societies. The present paper attempts to offer a more or less subjective overview of some concepts and their interferences, focusing on such terms like culture, society, discourse, ideology and identity, in the view of some contemporary literary theories that have explored and used them in literary analysis.

Keywords: culture, discourse, ideology, identity

Culture remains a very pretentious term that has been inhospitable to definition, especially in up-to-date circumstances, when almost all discussions about contemporary issues make use of the much broader interdisciplinary study of the relations among a variety of cultural discourses. *Culture/Cultural* appears in such terms like *Cultural Studies*, *Cultural Criticism*, *Cultural Politics* or *the Politics of Culture*, *Cultural Poetics* or the *Poetics of Culture*, *Cultural Materialism* etc. The present paper is not to insist on any of these associations but rather it is to study *culture* in relation to *ideology* and *discourse*.

In "Culture, Ideology, Interpellation", John Fiske sees *Culture*, in the phrase 'cultural studies', as neither aesthetic nor humanist, but *political*. Culture is not conceived as "the aesthetic ideals of form and beauty" or as the "voice of the human spirit that transcends the boundaries of time and nation"; it is not "the aesthetic products of the human spirit" but a "way of living within an industrial society that encompasses all the meanings of that social experience (Fiske 1992: 305). Culture circulates meanings in industrial societies, and meanings and the making of meanings are connected to the social structure; such meanings result from social experience and also belong to the self, i.e. "constructions of social identity that enable people living in industrial capitalist societies to make sense of themselves and their social relations. Meanings of experience and meanings of the subject (or self) who has that experience are finally part of the same cultural process" (Fiske 1992: 305).

From this point of view, certain texts (as vehicles of meanings) invite certain interpretations, due to the transgression of ideologies *in*, *as*, *of*, and *about* the text. Thus, starting with the 1980s, with Terry Eagleton and neo-Marxist literary criticism, what is to analyze in the literary text is *not* the structure and the value of individual works but the '*thesis*' and '*tendency*' of *some groups of works* and their homogeneous/heterogeneous relations with the economic and social environment that produces them (Marino 1994: 177). These

texts are to be seen as discourses and/or ideologies that circulate meanings in a cultural environment.

In *Discourse*, Sara Mills (1997: 29-47) explains that whether to draw on work based on the notion of *ideology* or on the one of *discourse* is an issue related to political orientation. In the political climate of the 1990s, many critics replaced the Marxist *ideology* with *discourse*. Therefore, an intellectual practice was developed in analyzing determinants of thinking and behaviour, these understood as discourses. It was Michael Foucault who found the term ideology difficult to explain: “ideology is in a secondary position in relation to something which must function as the infra-structure or economic or material determinant for it” (Foucault 1976: 398-399). There are many critics that do not separate the terms and many use the term ideology or ‘ideological’ when situating within discourse. The perspective brought here is that of discourse as a larger concept within which there might be one or several types of ideologies. Terry Eagleton explains that what happens to this term is an indicator that we are living in full postmodernity. The term has a “thousand of different meanings” (Irimia 1999: 130). It is similar to the word *politics*, and, furthermore, it is understandable why *ideology often superposes with “political criticism”*. It means that there are only a few things that are irrelevant for the concept ‘political’; and it also means that it involves the concept of *power* as process, action, consequence.

The term *Ideology* has undergone significant change in meaning since Marx first used the word as ‘the ruling ideas of the ruling class’. For *Karl Marx*, ideology is “the dominant material relationships grasped as ideas” (Marx 253); ideology is associated with the power/dominance of a certain social class. Ideology is linked with the concept of hegemony, in Antonio Gramsci’s meaning; to him, there are two major superstructural “levels”: the “civil society”, the set of organisms called private, and the “political society”, or the State (Gramsci 277). These two levels correspond to the function of hegemony exercised by the dominant group throughout society and to the direct domination of the State.

In “*Ideology and Ideological State Apparatuses*”, Louis Althusser concentrates on the structure and functioning of ideology. To him, ideology is “a ‘representation’ of the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence. Such ideology exists “in an apparatus” and its practices and this is ‘material existence’, through the practices of this State apparatuses: religion, ethics, law, politics, art etc. There is something ‘magic’ in Ideology, and this has to do with the fact that one always learns to do ‘well’ in accordance with the social system in which the person lives; ideology, therefore, is meant “to makes us do things that may be against our interests and to do them as if they were entirely self-willed” (Rivkin and Ryan 1998: 238). This is the Marxist “*false consciousness*”, translated as “they do not know it, but they are doing it” (Zizek 318). Today, the concept of *Culture* has been blurred and *Ideology* seems to have undergone the same process; *ideology* is linked with ‘cultural meaning’ and ‘personal/group identity construction’ in issues of class, race and gender; “When Althusser wrote that ideology represents ‘not the system of the relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relations of

those individuals to the real relations in which they live' and which govern their existence, he was also describing, to my mind exactly, the functioning of gender..." says Teresa De Lauretis in *The Technology of Gender* (717). The same theorem applies not only to class and gender but also to race, ethnicity, religion etc.

The term *Discourse* "has perhaps the widest range of possible significations of any term in literary and cultural theory, and yet it is often the term within theoretical texts which is least defined" (Mills 1997: 1).

The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms (Murfin and Ray 1997: 89) sees *discourse* as: used specifically, (1) the thoughts, statements, or *dialogue* of individuals, especially of *characters* in a literary work; (2) the words in, or text of, a *narrative* as opposed to its story line; or (3) a "strand" within a given narrative that argues a certain point or defends a given value system. More generally, *discourse* refers to the language in which a subject or area of knowledge is discussed or a certain kind of business is transacted. Human knowledge is collected and structured in discourses. Contemporary literary critics have maintained that society is generally made up of a number of different discourses or *discourse communities*, one or more of which may be dominant or serve the dominant *ideology*.

Just like any other term that is variously and interchangeably used, *discourse* is defined by what it is not; for Guy Cook, in *Discourse and Literature* (1995: 23-25), the '*text*' is "the linguistic forms in a stretch of language, and those interpretations of them which do not vary with context. I use the general term 'text' to mean language regarded in this way"; the '*context*' is "a form of knowledge of the world"; it is *co-text*, paralinguistic features, other texts (intertext), the physical situation, the social and cultural situation and interlocutors and their schemata (knowledge about other people's knowledge); 'Discourse' as "opposed to text, is a stretch of language in use, taking on meaning in context for its users, and perceived by them as purposeful, meaningful, and connected"; it is "a coherent stretch of language"; furthermore, 'discourse analysis' is "both a study of the formal linguistic qualities of stretches of language (texts), and a study of the variable perception of these stretches of language by individuals and groups" (25).

Discourses are part of different linguistic inquiries, all understanding language in the context of communication: the theory of speech act, the ethnography of speaking, conversational analysis, functional linguistics, eventually discourse analysis.

Literary discourses *cannot* be reduced to a simple order/stretch of words/texts/language and "those who think of literature purely as language or 'discourse' face a dilemma" (Fowler 1987: 5). They either exclude novels from literature or deny its existence as an entity: "Considered merely as discourse [language], without any reference to any integrated work, literature is not always distinguishable from other writing. Understandably, then, those loyal to modern fiction have preferred to resolve the dilemma by the bold course of assassinating literature."

From a very different perspective, Michael Foucault uses *discourse* as a key concept in his works:

[...] I would like to show that “discourses”, in the form in which they can be heard or read, are not, as one might expect, a mere intersection of things and words: an obscure web of things, and a manifest, visible, coloured chain of words; I would like to show that discourse is not a slender surface of contact, of confrontation, between a reality and language (*langue*), the intrication of a lexicon and an experience [...] “Words and things” is the entirely serious title of a problem, it is the ironic title of a work that modifies its own form, displaces its own data, and reveals, at the end of the day, a quite different task. A task that consists of not – of no longer – treating discourses as groups of signs (signifying elements referring to, contents and representations) but as practices that systematically form the objects of which they speak. Of course, discourses are composed of signs; but what they do is more than use these signs to designate things. It is this *more* that renders them irreducible to language (*langue*) and to speech. It is this “more” that we must reveal and describe (Foucault 1972: 427-428).

Sara Mills explains (1997: 17-22) when quoting Foucault’s understanding of the term *discourse*: the “practices that systematically form the objects of which they speak” means that “a discourse is something which produces something else (an utterance, a concept, an effect)”. There are ideas, opinions, ways of thinking and behaving that can be detected in discursive structures. In detecting discourses of femininity and masculinity, one can demarcate the boundaries of what it means to be gendered (17). When stating that discourses have certain effects, “it is important to consider the factors of truth, power and knowledge” (18). Discourses are in constant conflict with other discourses and social practices that inform them in terms of truth and authority. *Discourses are not meant to represent the ‘real’ accurately, but are concerned with the mechanics* that contributed to the production of a discourse as the dominant one; consequently, the next term to call for is *Power*. With his understanding of the term, Foucault rethought the earlier models of *power* as possession, or power as violation of one’s rights, or, in Marxist terms, power relations as determined by economic relations. To him, power is dispersed throughout social relations and it produces or restricts forms of behaviour. Consequently, the *knowledge that we possess is the result of the power struggles*:

Power consists essentially in relations, that is it is something that makes characters, humans relate to each other, not only in order to communicate a meaning, or for desire, but, equally, in a way that allows them to act upon each other, and, if you admit, offering larger sense to this term, to “govern” each other. The parents govern their children, the woman governs her beloved, the teacher governs the pupils etc. We govern each other in a conversation through a series of tactics. I believe that this field of relations is very important and this is what I wanted to state. How does this happen, with what instruments and, because in a way I am a historian of knowledge and sciences, what effects do these power relations have on knowledge? This is our problem (Foucault 1981: 453-454).

According to Foucault’s understanding of the term, discourses may result in analysis of similarities “across a range of texts as the products of a particular set of power/knowledge relations” (Mills 1997: 23). In Foucault’s view, the structure or constituencies of discourses are less important than the practices that support some types of discourse and exclude some others on grounds of authority. Furthermore, a discourse

could give sense to culture but it could also be a means by which to contest the shared culture. Such contestation results in the growth of some new studies that exploit the very source of contestation, such as the feminist discourse and the Post-Colonial discourse theory and criticism.

The term *discourse* is both a theoretical notion and a concept that rather refers to the practices within it (Fiske 1994: 3). As a theoretical term, discourse or language, in the structuralist sense, is an abstract structural system that organizes meaning in certain social, political and cultural conditions.

From this point of view, it is language that is marked by the social conditions of those who use it. Besides “tracing the regularities and conventions of discourse as a signifying system”, in the linguistic sense, an analysis of ‘discourse’ as a term or concept also mentions the most significant relations of any piece of discourse with the social conditions of its use, “not to the signifying system in general [...] but its function in deploying power within those conditions (3):

At this level, then, discourse is the means by which those conditions are made to make sense within the social relations that structure them [...] Here discourse has three dimensions: a topic area of social experience to which its sense making is applied; a social position from which sense is made and whose interests it promotes; and a repertoire of words, images, and practices by which meanings are circulated and power applied. To make sense of the world is to exert power over it, and to circulate that sense socially is to exert power over those who use that sense as a way of coping with their daily lives (Fiske 1994: 3).

Since it conveys a history of domination, subordination and resistance (Fiske 1994: 3), the term *discourse* is politicized as it is a carrier of power, in defending or supporting the interests of its discursive community. The *multidiscursivity of the American society* relies in its multicultural aspect; whenever analyzing cultural patterns, one has to focus on discursive relations and discursive practices. This inflects the idea of discourses that work to repress, *marginalize* and invalidate *others* (4).

Discourses usually turn into sites of struggle, because they are social products, politically loaded, in a multicultural society of inequalities. “Discourse does not represent the world; it acts in and upon the world” (5). Societies that distribute power and resources unevenly are marked by *discursive struggles*, and John Fiske catalogues them in *Media Matters. Everyday Culture and Political Change* (1994: 5-6) as follows:

- (1) the struggle to “accent” a word/sign so as to be used to particular social interests;
- (2) the struggle over the choice of a word/image and discursive repertoire;
- (3) the struggle to recover the repressed or to centre the marginalized;
- (4) the struggle to dis- or re-articulate, that is to put words into images and to link them with other events;
- (5) the struggle to gain access to public discourse, to make one’s voice heard.

Consequently, a discourse makes sense and circulates sense socially and it “continues to work silently inside our heads as we make our own sense of our everyday lives”.

Discourses are used individually but they are undoubtedly social especially when ‘discourses’ are shared to form social or political alliances.

We use discourse, then, both to form our sense of the social world and to form the relations by which we engage in it [...] Discourse is socially rooted. It provides a social formation, or alliance or formations, with ways of thinking and talking about areas of social experience that are central in its life. The struggle over whose discourse events should be put into is part of the reality of the politics of everyday life. The discursive patterns of domination, subordination, and contestation are where the weaving of the social fabric is politicized (Fiske 1994: 6-7).

Culture, to the same critic, is in a metaphoric view, a “*river of discourses*” whose flow is calm at times, but it erupts into turbulences at others because of the “currents” or “undercurrents” that disturb the depths. These currents are *carriers of meanings of class, race and gender*, as discursive topics. “Discursive visibility” is translated as the point of maximum turbulence when this invites intervention of people in order to redirect ‘currents’ to serve their interests. These currents are called, in Raymond Williams’ terms “*structures of feeling*” that characterize the dominant ideological culture. Discourses that make culture, or the “structures of feeling” encompass a whole range of other concepts and institutions, from its workplaces, schools, churches, health system, the family and the social relations, the arts, and cultural industries, ways of talking, behaving, believing (Fiske 1994: 7).

For the recognition of a separate body of moral and intellectual activities, and the offering of a court of human appeal, which comprise the early meanings of the word, are joined, and in themselves changed, by the growing assertion of a whole way of life, not only as a scale of integrity, but as a mode of interpreting all our common experience, and, in this new interpretation, changing it. Where *culture* meant a state of habit of the mind, or the body of intellectual and moral activities, it means now, also, a whole way of life (Williams 1982: xviii).

The social circulation of discourses, or of the “structures of feelings”, contributes to social and political change. In issues of dominance, of bringing *margins to centre* and of marginalizing the centre, these discourses permanently *inflect the problem or the politics of identity*. Consequently, they cover both the area of subjectivity and of *social relations* when including the *politics of alterity* – central to the politics of contemporary quotidian life.

Cultural studies today assimilate culture to ideology, as Fredric Jameson suggested (*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen, 1981). Such assimilation is complete and even the distinction between culture and ideology seems a strategic rather than a substantive one (Turner 1996: 182). Cultural studies couple the notions *class* and *culture*, committing itself to the analysis of the dominant/dominated ‘class-culture’. From the terms of power/domination, one gets to the duality central/marginal and this, in the view of today’s new politics of identity can “no longer be

mapped solely through the discourses of class” (219), but also through the discourses of the “Other”, of alterity. While for sociologists, ideology has an instrumental function, to misrepresent the real and to mask political struggle, for ‘culturalists’, *ideology* is the site of the struggle that includes locations and re-locations of *power*, implicitly of identity.

BIBLIOGRAPHY:

- Althusser, Louis “Ideology and Ideological State Apparatuses” in Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds.) (1998) *Literary Theory: an Anthology*, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Cook, Guy (1994) *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*, Oxford, New York: Oxford University Press
- De Lauretis, Teresa “The Technology of Gender” in Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds.) (1998) *Literary Theory: an Anthology*, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Fiske, John (1992) “Culture, Ideology and Interpellation” in Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds.) (1998) *Literary Theory: an Anthology*, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Fiske, John (1994) *Media Matters. Everyday Culture and Political Change*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press
- Foucault, Michael (1972) *The Archeology of Knowledge*, in Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds.) (1998) *Literary Theory: an Anthology*, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Foucault, Michael (1976) “Genealogia puterii și funcția intelectualului în societatea actuală” in Foucault, Michel (2001) *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri (1963 – 1984)* trad. de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință
- Foucault, Michael (1981) „Intelectualul și puterile” in Foucault, Michel (2001) *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri (1963 – 1984)* trad. de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință
- Fowler, Alastair (1987) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press
- Gramsci, Antonio, “Hegemony” (from “The Formations of the Intellectuals”) in Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds.) (1998) *Literary Theory: an Anthology*, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Irimia, Mihaela Anghelescu (1999) *Dialoguri postmoderne*, București: Editura Fundației Culturale Române
- Marino, Adrian (1994) *Biografia ideii de literatură*, vol. III, Secolul 20 (Partea 1), Cluj-Napoca: Editura Dacia

- Marx, Karl, *The German Ideology* in Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds.) (1998) *Literary Theory: an Anthology*, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Mills, Sara (1997) *Discourse*, London and New York: Routledge
- Murfin, Ross, Suprya M. Ray (1997) *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston, New York: Bedford Books
- Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds.) (1998) *Literary Theory: an Anthology*, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc
- Turner, Graeme (1996) *British Cultural Studies. An Introduction*, London and New York: Routledge
- Williams, Raymond (1982) *Culture and Society*, London: The Hogarth Press
- Zizek, Slavoj *The Sublime Object of Ideology* in Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds) (1998) *Literary Theory: an Anthology*, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc

THE ANATOMY OF AN AD: BE SONY!

Anișoara POP

Abstract

Linguistic analysis of commercial advertisements reveals the rich array of devices such as grammatical parallelisms, lexical repetitions, interplay between ad-internal and ad-external reference, heavily modified noun groups (NG), that are meant to spawn rhetorical effects of attracting attention, persuading and spurring the consumer into action.

Keywords: advertisements, linguistic analysis, parallelism, repetition, interplay, to persuade

As a specific register, advertising has developed its own set of linguistic features, the advertising “grammar”, which is unique in its desire to maintain interest and efficiently deliver the message to the target consumers. Linguistic devices such as grammatical parallelisms, noun groups with multiple modification (NG_{mm}), two NGs in apposition, lexical repetitions, make equal demands for obtaining such rhetorical effects as attracting attention, persuading, and spurring into action a modern, jaded consumer.

An in-depth linguistic analysis of a Romanian advertisement for Sony TV sets will demonstrate the hypothesis that advertisers tempt us by selling two pieces at the price of one: the product and an idealized version of ourselves.

Headline: “Acum îți poți permite să fii Sony!”

Body copy:

„Se presupune că acasă familia se relaxează. Se presupune că acasă familia se simte bine. Presupunem multe lucruri bune când ne gândim acasă. Și totuși, de multe ori relaxarea nu a fost decât o lungă plictiseală, iar iritarea și-a făcut loc între noi. În jurul unui televizor Sony imaginea se schimbă cu desăvârșire. Totul se vede mult mai bine, totul devine mult mai clar. Televizorul Sony cu ecran mare Super Triniton și sunet stereo impecabil. Pentru familiile care își respectă propriile valori...”

Slogan: „Sony. O mare familie.”



The body copy of Sony advertisement is based on a succession of **grammatical parallelisms**¹ reinforced by **lexical repetitions**. These parallelisms establish an internal norm: two nominal clauses requested by similar passive constructions with generic value and functioning as logical subjects („se presupune că” – expresii verbale impersonale) are alike at the higher level:

“Acasă familia se relaxează”/”Acasă familia se simte bine”

Adv-p + NP + VP but different at the lower level

VP₁= V_{it}; VP₂= V_b + substantive

From the point of view of **engagement theory**² expressions with generic value („se presupune) can be conceived as grammatically marked, positioning the author’s voice with respect to the propositions he conveys. In Bakhtian terms, the monogloss – is abandoned in favour of the more **objective heterogloss diversity** (“it is supposed”, “they suppose”). The parallelism is still present with a significant shift yet similar heterogloss, towards higher personalization in the next sentence:

“Presupunem multe lucruri bune”

VP₃= VT VT=V_{t1} + NP,

The pattern is thus violated on behalf of obtaining foregrounding effects, which, together with heteroglossia objectivity, impart undeniable truth to the initial assumption of socially acceptable values (judgement):

„acasă familia se relaxează”, „acasă familia se simte bine” = good things.

The foregrounded construction introduced by a contrastive concessive conjunct „cu toate acestea” highlights the two sentences which stand for equally important reasons of choosing the product: „(because) relaxarea a fost o lungă plictiseală” and „iritarea și-a făcut loc între noi”.

There is a captivating similarity operating at the image level between the black-and-white picture (“anchorage”), a momentary nightmarish flash-back into the past without a Sony TV, and the past tense verbs, associated with events finished in the past. On the other hand, the transition to present tense verbs is accompanied by a vivid full-page happy family picture and the higher order similarity:

Sony. O mare familie



The antithesis is reinforced by lexical repetitions of the all-including, indefinite noun head „totul” and the boosters (intensifying adjuncts) in comparative modification: „mult mai [bine]”, „mult mai [clar]”. It is the NG_{mm} denoting the object/helper in the actantial model, able to foster assistance for YOU – the subject/receiver, that is now set into relief through this system of parallelisms:

„Televizorul Sony cu ecran mare super Triniton și sunet impecabil”.

The heavily post-modified NG includes both informational and commendatory attributes and is given prominence through punctuation marks of greater separative force of the full stop type.

If the above NG_{mm} „Televizorul Sony cu ecran mare super Triniton și sunet impecabil”, defining our product, is assessed from the point of view of the appraisal theory, the heavy post-modification or qualifier (apposition: “Sony” + Prep phrase with embedded sub-modified noun groups: “cu ecran_{noun head} mare super Triniton” + coord AND + NG: „sunet_{noun head} impecabil”) will display compositional, as well as aesthetically-related qualities. Appreciation is formulated in terms of the TV’s positive impact of high force

and intensity: "impeccable", „super” in antithesis with the former negative values of boredom and irritation.

Another standard salience not found in other registers, is the apposition of two NGs: „Sony”/NG_{mm1}(*is*)”for”/NG_{mm2}:

NG_{mm1}.For NG_{mm2}

1. the NG_{mm1} defining the product: „Televizorul Sony cu ecran mare Super Triniton și sunet stereo impecabil.”
2. the NG defining the beneficiary, usually associated with material action processes in the surface structure, appears here with a relational process of the "be" type: "Prep phrase [for/NG_{mm2}:families who respect their own values"].

There is also a discursual parallel between the family in the vivid picture and the "you" addressed indirectly through the copy. Undoubtedly, the Sony has become a symbol of values, family, feeling good, although the lack of semantic cohesion in the parataxis of the two NGs above (NG_{mm1}. For NG_{mm2}) exempts the copywriter from making explicit claims since here, as in other cases of disjunctive language, the true/false assessment does not apply.³

The headline „Acum îți poți permite să fii Sony”, here in non-standard post-copy position, thematizes on the time circumstantial adjunct and focusses on an unusual collocation obtained through functional conversion: „Be Sony” - NG → Adj G⁴ which has to be interpreted as “you can afford to be stylish” “to be a big family” “to respect your own values”. That in buying a Sony TV you will also buy an ideal of family harmony, is a remarkable conclusion, also sustained by the apposition {Brand name: “Sony” /NG_c: “O mare familie”} of the slogan - linguistic construction, which, as previously demonstrated (Pop, 2004), is specific/standard advertising “grammar” as standard is also the transition from the poetic function (system of parallelisms) through the informational to the directive function of the language in the end.(Be Sony!) (Vestergaard and Schroder, 1986:52).

This incursion into the grammar of an ad entitles us to conclude that advertisers sell us not only a product but an idealized version of ourselves, values of harmony, stylishness, respect, and family.

References

- Cook, G. (1992) *The Discourse of Advertising*, London: Routledge.
- Leech, G.N. (1966) *English in Advertising: A Linguistic Study of Advertising in Great Britain*, London: Longmans.
- Martin, J.E. (2000) “Beyond Exchange: Appraisal Systems in English”, in Hunston, S., Thompson G (eds), *Evaluation in Text*, Oxford: Oxford University Press.
- Pop, Anisoara (2004) “Romanian Advertising Slogans”, *Repere ale Dezvoltării la început de mileniu*, Târgu Mureș: Editura Dimitrie Cantemir, pp.369-375.

Vestergaard, Torben and Kim Schroder. *The Language of Advertising*. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1986.

Notes:

¹ Defined by Cook (1992:131) as parallel linguistic structures, “instruments of destruction”, which entail deviation from normal usage, foregrounding, etc., and by Jakobson (1960) as the hallmark of poetic messages.

² Appraisal theory is concerned with the linguistic resources by which a text/speakers come to express, negotiate and naturalise particular inter-subjective and ultimately ideological positions. It is concerned with the language of evaluation, attitude and emotion and with a set of resources which explicitly position a text’s proposals and propositions interpersonally (Martin, 2000).

³ Minor clauses are aspects of disjunctive language which communicate on a sub-logical plane to which judgements of truth and falsehood are not applicable. The copy-writer does not have to face “Is it so?”. Such language operates at the associative rather than cognitive level. (Leech, 1966:160)

⁴ Functional conversion is an example of external deviation from the grammatical norm of English. Romanian advertising has introduced many such deviant collocations used especially by adolescents: „Fii profi!”, „Fii cool!”, “ Be Orange!”.

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ROMANIAN AND AMERICAN CULTURAL DIMENSIONS

Lia Codrina CONȚIU

Abstract

Romania and the United States are different in terms of geographical position, language, culture, economy and from many other perspectives. The present paper aims at analyzing comparatively the Romanian and American cultural dimensions and the values they treasure. The values can shape the way people behave and act, and consequently they can influence the development of any country. Based on Hofstede's cultural dimensions and the Inglehart-Welzel Cultural Map of the World we analyze whether there are only differences between the two nations or there are values they share.

Keywords: cultural dimensions, Romanian values, American values, cultural map of the world

1. Romanian values

Romanian families¹ place a high value on *children*; their protection and well-being are considered to be parents' primary responsibilities. Considerable efforts are made to provide children with what they need. Parents' hope and pride are focused on children's successes. Interdependent and reciprocal relationships are encouraged among members of the Romanian family. Parents provide care for their children and in return, children are expected to be obedient and respectful and, in later life, to care for their parents.

Dedication to *extended family and friends* is another important value. A complex system of rules and obligations regulates each individual's relations and responsibilities within the extended family. For example, in many cases, grandparents assist parents in raising their children. During the communist regime, the social networks of friends were an important source of emotional and intellectual support. In the transition period accompanied by financial strain, this support has often become financial. In addition, in one-child families, friends often become substitute siblings.

Education is very important, with the school holding a central role in the life of children. During the school years, children are expected to perform well, and parents try their best to help them. Success in school is prized because of its relation with economic advancement. Therefore, play and the other leisure activities are usually subordinated to studying.

Religion has always been an important value for Romanians. The majority of the population (70%) is Christian Orthodox, with the rest divided among other religions (Roman Catholics 6%, Protestants 6%, others and unaffiliated 18%). Religion has been one of the strengths of families, providing them with spiritual sustenance. Many family practices and customs are related to religion. Rites of passage, baptisms, weddings, and funerals are rich in rituals, and they are celebrated with the extended family and friends.

Other important celebrations are Christmas, Easter, and name-days. Many people are given saints' names, and their name-days coincide with the celebration of the patron saint's day.

2. American values

American culture² has been enriched by the values and belief systems of virtually every part of the world. Consequently, it is impossible to be comprehensive. Nevertheless, a few selected values are at the core of the American value system.

The one value that nearly every American would agree upon is *individual freedom*. Whether you call it individual freedom, individualism, or independence, it is the cornerstone of American values. The concept of an individual's having control over his/her own destiny influenced the type of government that was established here, and individual rights are guaranteed in the United States Constitution (the supreme law of the land). While the American economic system may be dominated by large corporations, the majority of American businesses are small, and many are owned by an individual or a family. It is part of the "American dream" to "be your own boss," and being an entrepreneur is one of the most appealing ways to improve one's economic future.

Education is often regarded as the key to opportunity, including financial security. Americans take a pragmatic approach to learning, so what one learns outside the classroom through internships, extracurricular activities and the like is often considered as important as what is learned in the classroom. Consequently, lifelong learning is valued which results in many adult and continuing education programs. Americans have many *choices*. In school they decide their major field of study, perhaps with or without their parents' influence, and students even get to select some of their courses. These "elective" courses often confuse foreign students who may expect a more rigid curriculum.

Another aspect of American society that may bewilder non-Americans is the *family*. The main purpose of the American family is to bring about the happiness of each individual family member. The traditional family values include love and respect for parents, as well as for all members of the family. However, the emphasis on the individual and his/her right to happiness can be confusing. It allows children to disagree, even argue with their parents. While in most other cultures such action would be a sign of disrespect and a lack of love, which is not the case in the United States. It is simply a part of developing one's independence.

Privacy is also important to Americans. The notion of individual privacy may make it difficult to make friends. Because Americans respect one's privacy, they may not go much beyond a friendly "hello." Ironically, it is usually the foreigner who must be more assertive if a friendship is to develop.

The rugged individualism valued by most Americans stems from their frontier heritage. For much of their country's history, there was a frontier. That experience greatly influenced American attitudes. Early settlers had to be self-sufficient which forced them to be inventive. Their success gave them optimism about the future, a belief that

problems could be solved. This positive spirit enables Americans to take risks in areas where others might only dream, resulting in tremendous advances in technology, health and science.

The American frontier also created the American heroes: the self-reliant, strong-willed, confident individual who preferred action to words and always tried to treat others fairly. Many of these characteristics are represented by the myth of the American cowboy, and the more modern versions personified in movies by John Wayne and Clint Eastwood³.

3. Hofstede's cultural dimensions

Hofstede defined culture as “the collective programming of the mind which distinguishes the members of one human group from another. Culture in this sense, includes systems of values; and values are among the building blocks of culture.”⁴ For Hofstede, then, cultural values are mental programs that are “partly unique, partly shared,”⁵ “take both the person and the situation into account,”⁶ and lead to “the same person showing more or less the same behavior in similar situations.”⁷ Through mental programs, culture is to human groups what personality is to individuals. Hofstede identified three levels of cultural values: universal, collective, and individual.⁸ Universal level values are the most basic and shared of human mental programs and include expressive behaviors such as laughing and weeping. Collective level values are shared by some, but not all, people; “they are common to people belonging to a certain group or category.”⁹ Individual level values are the most unique and account for a diversity of behaviors within the same collective culture.

Hofstede's study identified four principal dimensions of culture: power distance, uncertainty avoidance (UA), masculinity-femininity, and individualism- collectivism. These cultural dimensions influence individuals' communication and, therefore, will affect the functioning of any organization.¹⁰

Power Distance Index (PDI)¹¹ that is the extent to which the less powerful members of organizations and institutions (like the family) accept and expect that power is distributed unequally. This represents inequality (more versus less), but defined from below, not from above. It suggests that a society's level of inequality is endorsed by the followers as much as by the leaders. Power and inequality, of course, are extremely fundamental facts of any society and anybody with some international experience will be aware that 'all societies are unequal, but some are more unequal than others'.

Individualism (IDV)¹² on the one side versus its opposite, collectivism, that is the degree to which individuals are integrated into groups. On the individualist side we find societies in which the ties between individuals are loose: everyone is expected to look after him/herself and his/her immediate family. On the collectivist side, we find societies in which people from birth onwards are integrated into strong, cohesive in-groups, often extended families (with uncles, aunts and grandparents) which continue protecting them in exchange for unquestioning loyalty. The word 'collectivism' in this sense has no

political meaning: it refers to the group, not to the state. Again, the issue addressed by this dimension is an extremely fundamental one, regarding all societies in the world.

Masculinity (MAS)¹³ versus its opposite, femininity refers to the distribution of roles between the genders which is another fundamental issue for any society to which a range of solutions are found. The IBM studies revealed that (a) women's values differ less among societies than men's values; (b) men's values from one country to another contain a dimension from very assertive and competitive and maximally different from women's values on the one side, to modest and caring and similar to women's values on the other. The assertive pole has been called 'masculine' and the modest, caring pole 'feminine'. The women in feminine countries have the same modest, caring values as the men; in the masculine countries they are somewhat assertive and competitive, but not as much as the men, so that these countries show a gap between men's values and women's values.

Uncertainty Avoidance Index (UAI)¹⁴ deals with a society's tolerance for uncertainty and ambiguity; it ultimately refers to man's search for Truth. It indicates to what extent a culture programs its members to feel either uncomfortable or comfortable in unstructured situations. Unstructured situations are novel, unknown, surprising, and different from usual. Uncertainty avoiding cultures try to minimize the possibility of such situations by strict laws and rules, safety and security measures, and on the philosophical and religious level by a belief in absolute Truth; 'there can only be one Truth and we have it'. People in uncertainty avoiding countries are also more emotional, and motivated by inner nervous energy. The opposite type, uncertainty accepting cultures, are more tolerant of opinions different from what they are used to; they try to have as few rules as possible, and on the philosophical and religious level they are relativist and allow many currents to flow side by side. People within these cultures are more phlegmatic and contemplative, and not expected by their environment to express emotions.

Long-Term Orientation (LTO) versus short-term orientation: this fifth dimension was found in a study among students in 23 countries around the world, using a questionnaire designed by Chinese scholars. Values associated with Long Term Orientation are thrift and perseverance; values associated with Short Term Orientation are respect for tradition, fulfilling social obligations, and protecting one's 'face'. Both the positively and the negatively rated values of this dimension are found in the teachings of Confucius, the most influential Chinese philosopher who lived around 500 B.C.; however, the dimension also applies to countries without a Confucian heritage.¹⁵

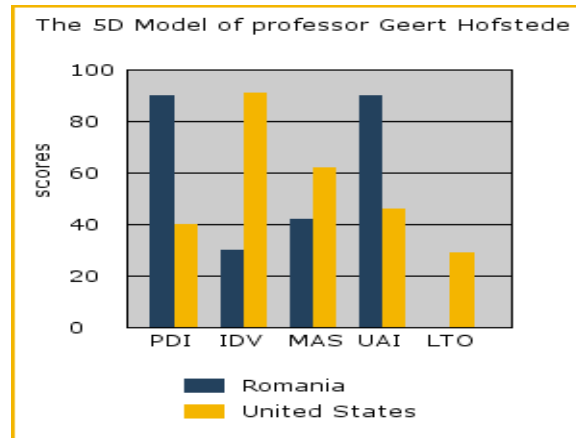


Figure 1 Hofstede's Cultural Dimensions for Romania and U.S.

4. The cultural map of the world

The World Values Surveys were designed to provide a comprehensive measurement of all major areas of human concern, from religion to politics to economic and social life and two dimensions dominate Figure 2: (1) Traditional/ Secular-rational and (2) Survival/Self-expression values. These two dimensions explain more than 70 percent of the cross-national variance in a factor analysis of ten indicators-and each of these dimensions is strongly correlated with scores of other important orientations.

The Traditional/Secular-rational values dimension reflects the contrast between societies in which religion is very important and those in which it is not. A wide range of other orientations are closely linked with this dimension. Societies near the traditional pole emphasize the importance of parent-child ties and deference to authority, along with absolute standards and traditional family values, and reject divorce, abortion, euthanasia, and suicide. These societies have high levels of national pride, and a nationalistic outlook. Societies with secular-rational values have the opposite preferences on all of these topics.

The second major dimension of cross-cultural variation is linked with the transition from industrial society to post-industrial societies-which brings a polarization between Survival and Self-expression values. The unprecedented wealth that has accumulated in advanced societies during the past generation means that an increasing share of the population has grown up taking survival for granted. Thus, priorities have shifted from an overwhelming emphasis on economic and physical security toward an increasing emphasis on subjective well-being, self-expression and quality of life. Inglehart and Baker (2000)¹⁶ find evidence that orientations have shifted from Traditional toward Secular-rational values, in almost all industrial societies. But modernization, is not linear-when a society has completed industrialization and starts becoming a knowledge society, it moves in a new direction, from Survival values toward increasing emphasis on Self-expression values.

A central component of this emerging dimension involves the polarization between Materialist and Post-materialist values, reflecting a cultural shift that is emerging among generations who have grown up taking survival for granted. Self-expression values give

high priority to environmental protection, tolerance of diversity and rising demands for participation in decision making in economic and political life. These values also reflect mass polarization over tolerance of out-groups, including foreigners, gays and lesbians and gender equality. The shift from survival values to self-expression values also includes a shift in child-rearing values, from emphasis on hard work toward emphasis on imagination and tolerance as important values to teach a child. And it goes with a rising sense of subjective well-being that is conducive to an atmosphere of tolerance, trust and political moderation. Finally, societies that rank high on self-expression values also tend to rank high on interpersonal trust.

This produces a culture of trust and tolerance, in which people place a relatively high value on individual freedom and self-expression, and have activist political orientations. These are precisely the attributes that the political culture literature defines as crucial to democracy.

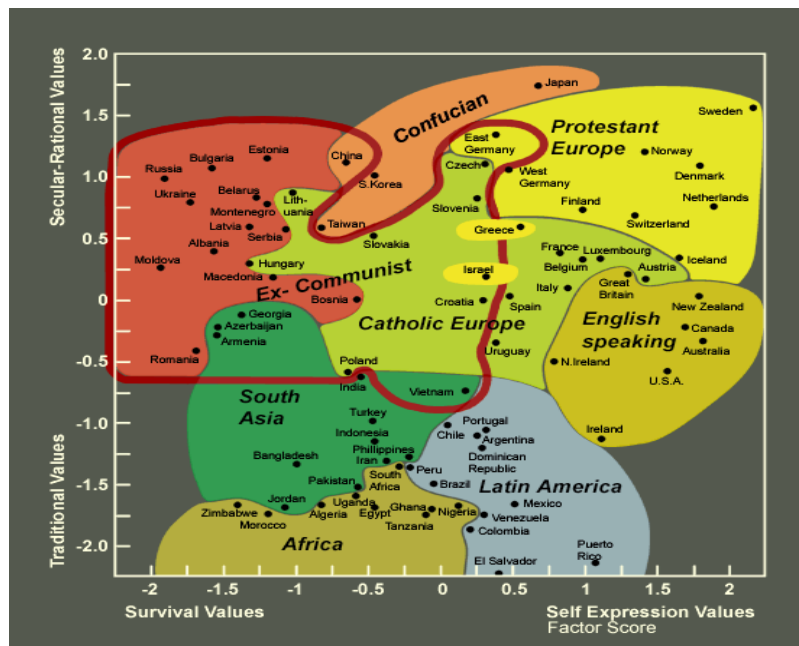


Figure 2 The Inglehart-Welzel Cultural Map of the World

Conclusions:

The high Individualism (IDV - 91) ranking for the United States indicates a society with a more individualistic attitude and relatively loose bonds with others. The population is more self-reliant and looks out for themselves and their close family members.

The next highest Hofstede Dimension is Masculinity (MAS) with a ranking of 62, compared with a world average of 50. This indicates the country experiences a higher degree of gender differentiation of roles. The male dominates a significant portion of the society and power structure. This situation generates a female population that becomes

more assertive and competitive, with women shifting toward the male role model and away from their female role.

The next lowest ranking Dimension for the United States is Power Distance (PDI) at 40, compared to the world Average of 55. This is indicative of a greater equality between societal levels, including government, organizations, and even within families. This orientation reinforces a cooperative interaction across power levels and creates a more stable cultural environment.

The last Geert Hofstede Dimension for the US is Uncertainty Avoidance (UAI), with a ranking of 46, compared to the world average of 64. A low ranking in the Uncertainty Avoidance Dimension is indicative of a society that has fewer rules and does not attempt to control all outcomes and results. It also has a greater level of tolerance for a variety of ideas, thoughts, and beliefs.

Romania has Power Distance (PDI) as the highest Hofstede Dimension, with a ranking of 90 compared to a world average of 56.5. This Power Distance score for Romania indicates a high level of inequality of power and wealth within the society. This condition is not necessarily subverted upon the populace, but rather accepted by the population as a cultural norm.

Romania ranks rather low on masculinity (42) with the world average at 51 which indicates a low level of differentiation and discrimination between genders. In this culture, females are treated more equally to males in all aspects of society. This low Masculinity ranking may also be displayed as a more openly nurturing society.

The Geert Hofstede analysis for Romania has a very high Uncertainty Avoidance Index (UAI) of 90, compared to the average European countries' score of 74. High Uncertainty Avoidance indicates the society's low level of tolerance for uncertainty. In an effort to minimize or reduce this level of uncertainty, strict rules, laws, policies, and regulations are adopted and implemented. The ultimate goal of this population is to control everything in order to eliminate or avoid the unexpected. As a result of this high Uncertainty Avoidance characteristic, the society does not readily accept change and is very risk adverse.

Romania has a low Individualism (IDV) rank (30), as do most Latin countries (average 21). The score on this Dimension indicates the society is Collectivist as compared to Individualist. This is manifest in a close long-term commitment to the member 'group', be that a family, extended family, or extended relationships. Loyalty in a collectivist culture is paramount, and over-rides most other societal rules and regulations. The society fosters strong relationships where everyone takes responsibility for fellow members of their group.

Based on Hofstede's cultural dimensions, Romania and the United States differ in all respects; maybe that is why the entrepreneurial spirit is more developed on the American continent. Mueller and Thomas (2001) found that entrepreneurial orientation was greatest in cultures which showed a combination of high individualism and low uncertainty avoidance.¹⁷

On the cultural map of the world according to the World Values Survey, the United States is described as low in "Rational-Secular Values" and high in "Self-Expression values" and Romania is described as low in "Rational-Secular Values" and high in "Survival Values".

Societies near the traditional pole emphasize the importance of parent-child ties and deference to authority, along with absolute standards and traditional family values, and reject divorce, abortion, euthanasia, and suicide. These societies have high levels of national pride, and a nationalistic outlook. From this respect, on the cultural map, the United States is slightly closer to the traditional pole than Romania, but in both societies religion is ranked among the most important values.

The priorities for the American population have shifted from an overwhelming emphasis on economic and physical security toward an increasing emphasis on subjective well-being, self-expression and quality of life, while the Romanians are still on the Survival values side.

Basically, from the cultural perspective, the Romanians and the Americans are different in many ways, but, as it is illustrated on the cultural map of the world, they share a few common values: the importance of religion and parent-child ties, deference to authority, and the traditional family values.

Bibliography:

1. Grouling, Thomas E., Ph.D., Assistant Director, International Center, Drake University
<http://www.americanhospitals.com/questions/american/amervalues.htm>
2. Gundykunst, William B., "Cultural Variabilities in Communication: An Introduction," *Communication Research* 24 (1997), pp. 327–348.
3. Hofstede, Geert, "Culture's Consequence: International Differences in Work-Related Values," (Newbury Park, CA: Sage 1984);
4. Hofstede, Geert, *Cultures and Organizations: Software of the Mind* (New York: McGraw Hill, 1991).
5. Hofstede, G. (1980). Motivation, leadership, and organizations: Do American theories apply abroad? *Organizational Dynamics*, 9, 42–64.
6. Hofstede, G. (1993). Cultural constraints in management theories. *Academy of Management Executive*, 7, 81–95.
7. http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_of_the_United_States
8. <http://family.jrank.org>
9. http://www.worldvaluessurvey.org/statistics/some_findings.html
10. Inglehart, Ronald and Baker, Wayne (2000). "Modernization, Cultural Change and the Persistence of Traditional Values" (PDF). *American Sociological Review* **65**: 19–51.
11. Mueller, S.L., Thomas, A.S., 2001, 'Culture and Entrepreneurial Potential: A Nine Country Study of Locus of Control and Innovativeness', *Journal of Business Venturing* **16** (1), 51-75

Notes:

¹ <http://family.jrank.org>

² http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_of_the_United_States

³ Grouling, Thomas E., Ph.D., Assistant Director, International Center, Drake University, <http://www.americanhospitals.com/questions/american/amervalues.htm>

⁴ Geert Hofstede, "Culture's Consequence: International Differences in Work-Related Values," (Newbury Park, CA: Sage 1984), p. 21

⁵ Ibid, p. 15

⁶ Ibid, p. 14

⁷ Idem

⁸ Geert Hofstede, 1984, op. cit.

⁹ Ibid, p. 15

¹⁰ William B. Gudykunst, "Cultural Variabilities in Communication: An Introduction," *Communication Research* 24 (1997), pp. 327–348.

¹¹ G. Hofstede, (1980). Motivation, leadership, and organizations: Do American theories apply abroad? *Organizational Dynamics*, 9, 42–64; G. Hofstede, (1993). Cultural constraints in management theories. *Academy of Management Executive*, 7, 81–95.

¹² G. Hofstede, (1980). Op. cit., p. 42–64

¹³ Ibid, p. 42–64

¹⁴ Ibid, p. 42–64

¹⁵ Paul Gooderham, Odd Nordhaug, Are cultural differences in Europe on the decline?

www.international-business-center.com,

¹⁶ Ronald Inglehart and Wayne Baker, (2000). "Modernization, Cultural Change and the Persistence of Traditional Values" (PDF). *American Sociological Review* **65**: 19–51.

¹⁷ S.L. Mueller, A.S. Thomas, 2001, 'Culture and Entrepreneurial Potential: A Nine Country Study of Locus of Control and Innovativeness', *Journal of Business Venturing* **16** (1), 51-75

HOW TO APPROACH THE DISCOURSE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

Andrea PETERLICEAN

Abstract

This paper focuses on some aspects that must be taken into consideration when approaching technical discourse. It presents an account of how to think about the functions of language in general and how these can be applied in use of specialised forms of discourse, with a focus on the discourse of engineering. The paper attempts to create a functional perspective towards a definition of the discourse of science and engineering.

Keywords: technical discourse, English, science and engineering, E.S.T.

1. Introductory remarks

Language in general functions based on a set of universal principles realized in different languages, depending to the environment human beings are exposed to. According to Chomsky, these principles define a number of general parameters of language which are given different settings the result of varying environmental conditions – by particular languages. Thus, language, mind and social life are closely linked together as, in one sense, language is essentially of cognitive nature. At the same time, it functions as a means of communication and social control. It is in the mind as abstract knowledge and must be experienced as behaviour. From this point of view, language is a system of signs designed to meet the needs of human groups and societies. Thus, this system of signs is socially motivated. Better said, it serves to express social meanings.

Technical vocabulary is often coined by adapting or extending meanings of existing words and word patterns, or building new words using known roots, suffixes or prefixes and that this can provide clues to meanings of unknown words. e.g. computer memory, astronaut, micro-surgery. Meaning is what makes a set of words different, and it cannot be fully determined by lexis or grammar. The words provide the main semantic content, which is to be selected from and shaped.

2. What is Technical English ?

The need to analyse the features of E.S.T. raises a set of fundamental problems such as the relationship between E.S.T. and general language, the specific characteristics of E.S.T. Dermot McElholm goes deeper into this question, specifically asking whether it is the use, the language structures, grammatical constructions that give E.S.T. its specificity. (McElholm: 2002) What is textuality in E.S.T.? And can Technical English be analyzed as a distinct but integral part of E.S.T.?

Text linguistics has dealt with the construction and coherence of sentences and types of texts, according to their functionality. This latter classification has imposed a

term called textualisation strategies, which help make different text types more colourful by mixing the basic functional types – argumentative, narrative, descriptive, expository (used to inform, to explain, to describe, to present information or to persuade), instructive.

In the broad sense, then, we can think of technical English in terms of a language that shows how things are made, what lies beyond the process of making it, the purpose that it serves as well as the general laws that govern the making, purpose and use of those particular instances referred to as things.

In the late 1960's and the early 1970's there were many attempts to describe English for Science and Technology (E.S.T.).

The type of thought process involved in E.S.T. is a logical and sequential one, typical to Maths and Science, as highlighted by Kirkman and Kapp (Britton:1965). Furthermore, for Kirkman it is the purpose that defines technical discourse, whereas Kinneavy calls it the aim of discourse. Kinneavy wrote:

"I am concerned with complete discourse, not individual sentences or even paragraphs. It is often impossible to determine the aim of an individual sentence or paragraph without its full context. The same sentence or even paragraph in another context may have a very different aim. 'Discourse' here means the full text, oral or written, delivered at a specific time and place or delivered at several instances ... By aim of discourse is meant the effect that the discourse is oriented to achieve in the average listener or reader for whom it is intended. It is the intent as embodied in the discourse, the intent of the work ... Is the work intended to delight or to persuade or to inform or to demonstrate the logical proof of a position? These would be typical aims." (Kinneavy, 1969 on <http://www.jstor.org/pss/355033>)

In the book entitled *How to Analyse Talk in Institutional Settings* edited by McHoul and Rapley, discourse is analysed with a focus on the setting, namely institutional setting, in models and case studies in the field of conversation analysis (CA), discursive psychology (DP) and critical discourse analysis (CDA). This approach emphasises the importance of context in the interpretation of discourse. Narrowing down the field, Mary LaRoche wrote of technical discourse, seeing it as a structure created by the writer out of the elements of the given writing situation. Her focus on the writer is not singular, as other researchers have noted that the author is of major importance. Robert Boltwood remarked that technical writing "provides information for people who will use it", implying a twofold perspective on discourse. From the point of view of an author, the writer must be an authority in the field, and the audience will necessarily derive one and the same meaning from the given piece of discourse. In the same line of thought, W.E. Britton asserted that the distinctive feature of technical and scientific writing lies in the effort of the author to convey only one meaning what he says. (Britton: 1965)

Considering all the examples above, when defining technical writing, the following distinctions should be made. Firstly, technical and scientific writing is a broad field in which it is highly recommended that a division into subject areas be made, so that the reader is indeed focused on one interpretation. Technical writing, engineering writing, engineering English, scientific English, scientific communication are important

subdivisions, yet not completely adequate to define our field of research. In a broad sense, technical discourse could be seen as discourse with subject matter in science, engineering and business. More specifically, technical discourse is one that focuses on subjects that fall within science and engineering. The characteristics would be – concern with scientific and technical matters, use of scientific vocabulary (with a special focus on adjectives and nouns) and conventional report forms, commitment to objectivity and accuracy, a wide range of task.

Science has not been able to escape rhetoric, argument, and advocacy, because each scientific paper, when first written, is not immediately an unquestioned truth. In a scientific paper an author attempts to convince colleagues of some claim or set of related claims. At issue may be the identification of a phenomenon, the accuracy and veracity of data, the appropriateness of method, the general usefulness of a set of methods, the interpretation of data, or a new theoretical position. Scientific claims and methods must present themselves in competition with other claims, so an article must present good reasons why its claims should be taken as more accurate and more important than other claims in other articles. Although standards of scientific argument have been refined over the centuries, they are always directed at making claims persuasive. Standards of argument are often identified as methodological rather than rhetorical, because they have to do with finding and producing the most relevant and precise data or making the connection between data and ideas, but these nonetheless are issues of persuasiveness. The current standards have emerged because they have proven to be the most persuasive, trumping weaker arguments resting on less powerful data and reasoning.

This enclosure of science required substantial rhetorical work to define and maintain the social boundaries of science that allowed science to be internally regulated, to gain public authority over its areas of interest, and to garner public and commercial support for its endeavours. To convey the esoteric work of science to popular audiences, new journals emerged. As science and technology also become more important for other social, economic, and governmental institutions, many other new genres and pathways of communication have developed. To assist technologists in communicating with their peers, their corporate co-workers, and the public, technical writing instruction emerged as a university field in the twentieth century, and the technical writer became a major employment title in many organizations. As newspapers increased reporting on science and technology in the latter twentieth century, scientific journalism also became a recognized specialty.

3. Approaches to Technical Discourse (English for Science and Technology)

Among the prominent authors concerned with the notions of text and discourse, a few names must be mentioned. Their definitions and approaches to the study of language are relevant in an account of the tradition of text analysis. Brown and Yule dealt with discourse analysis in the early '80's, in the same period de Beaugrande and Dressler developed a text linguistic approach. Austin's speech act theory as well as van Dijk's

theory of macrostructures are typical examples of approaches to text analysis, in the general sense.

Some approaches, which have been specifically developed within the E.S.T. setting, are mentioned by McElholm:

- Gopnik's study of the linguistic structure of scientific texts (1972) – concentrating on the structure of scientific texts rather than their vocabulary, paying attention to syntactic structures and transformations in articles in experimental biology and biochemistry;

- the text typology approach of Glaeser (1990) and the Leipzig school - counting elements in a corpus of texts on different subjects and from different fields and statistically analysing them;

- Trimble's "rhetorical analysis" of EST (1985) – basically oriented towards teaching EST, primarily intended for pedagogical purposes, with a focus on teaching procedures. McElholm suggests that Trimble's approach is the better known attempts to analyse EST texts, with some critical remarks regarding this discourse approach. Firstly, Trimble's analytical tools are confusing, secondly, argumentation is absent from his theory; rhetorical functions and patterns are not linked to grammatical phenomena, which are not systematically dealt with. Finally, Trimble never contrasted structures from EST texts with those found in ordinary discourse. (McElholm, 2002)

- Swales' genre analysis of 1990, which proposes a division of texts into different types within an overall linguistic frame, but it is limited to introductions to research articles.

In 2006, in the book entitled "Trends in Specialized Discourse Analysis", in its third section, "The Discourse of Science and Technology", Khurshid Ahmad demonstrates how corpus linguistics methodology can be applied in the study of metaphors in texts on particle and nuclear physics. Firstly, he points to a constructionist property of scientific discourse claiming that '*scientists literally and metaphorically (!) create a world of make-believe through a web of words – some borrowed, some invented, endorsing self-belief here and suppressing the beliefs of others there* (Ahmad, 2006: 198)'. The way researchers phrase their thoughts and which words they choose may influence our perception. This potential of specialised discourse to shape our understanding of specific phenomena requires further interdisciplinary analysis.

4. Communication in E.S.T. texts

The act of communication through language represents levels of cognitive and social activities. In terms of text in the field of EST there are clear differences that help us distinguish types of operations presented in them.

Expository texts are common in EST, since science and technology usually present general facts, rather than individual ones. The following are fragments from an expository text:

“All matter is made from tiny particles called atoms. So far, scientists have discovered about 112 different types of atoms. A substance made up of atoms, which are all the same, is called a chemical element... “For example, the gas oxygen is an element. So is the metal iron. A substance made up of different type of atoms joined together is called a compound. For example, water is a compound of the elements oxygen and hydrogen. The atoms of different elements can combine in so many different ways, to form many thousands of different compounds” (Pocket Science: 1999)

As we can see, the text presents objects, terms that have a clearly defined meaning in the field of chemistry. Furthermore, the text is concerned with the general properties of chemicals and not with one particular instance, they show the relationship between facts, the methods used to establish these facts. This is why in this kind of text one finds definitions, classifications.

“The unit used to measure frequency is named Hertz, which is defined to be the number of cycles in one second. (This unit is named after Heinrich Hertz, a famous 19th century physicist.) If you increase the frequency of sound (there are more cycles in a second), you get a higher pitched sound. When you decrease the frequency, you get a lower pitched sound.” (<http://www.dosits.org/science/whatis/frequency.htm>) “In acoustics, a sound is ... quantified by its frequency of vibration. However, scientists refer to another quality of sound called pitch that is a subjective measure of the combination of the frequency and intensity of a sound.” (<http://www.bartleby.com/64/C004/027.html>)

Expository writing is a mode of writing in which the purpose of the author is to inform, explain, describe, or define a subject to the reader.

“A typical mechanical differential contains a housing (or carrier), two side gears, and several pinion gears. A rotating driveshaft of the vehicle engages a ring gear, which is mounted onto the differential housing. The driveshaft drives the ring gear, which in turn rotates the differential housing. Pinion shafts attach the pinion gears to the housing so that, as the housing rotates, the pinion gears are driven. The pinion gears drive the two side gears, which in turn drive the axle (or half shafts) attached thereto.” (<http://www.freepatentsonline.com/WO2007111915.html>)

A well-written exposition is focused on its topic and listing events in chronological order. Examples of this type of writing are instructions, directions and instructions on performing a task. Key words such as first, after, next, then and last usually signal sequential writing. The language characteristics of expository texts are: the use of present simple and present perfect simple; articles and nouns combine in a generic way; connectors which express cause, effect, result, objectives, contrast and concession are used.

Prescriptive texts are typically contrasted with descriptive ones, which observe and record how language is used in practice, and which is the basis of all linguistic research. Serious scholarly descriptive work is usually based on text or corpus analysis, or on field studies, but the term "description" includes each individual's observations of their own language usage. Unlike prescription, descriptive linguistics eschews value judgements and makes no recommendations.

The main aims of linguistic prescription are to define standardized language forms either generally (what is Standard English?) or for specific purposes (what style and register is appropriate in, for example, a patent ?) and to formulate these in such a way as

to make them easily accessible. Prescription can apply to most aspects of language: to spelling, grammar, semantics, pronunciation and register. Prescription aims to draw workable guidelines for language users seeking advice in such matters. E.S.T. being typically concerned with generic states of affairs, prescription that appear here are not specific. At the same time, prescriptive E.S.T texts are normative, saying how things should be done, as in the following example:

“... in at least one embodiment, the guide slots 70 may be produced inexpensively, for example, by die casting due to the guide slots 70 functioning only to aid in assembly. The apertures 60 may also be produced relatively inexpensively, for example, by use of a drill and milling machine. The size and the location of the apertures 60 can be precisely produce to support a pinion gear assembly, such as, the spider pinion gear assembly.”

(<http://www.freepatentsonline.com/WO2007111915.html>)

Their language characteristics are: the use of the imperative, the conditional, the future and the present subjunctive mood; impersonal constructions of the form *it is necessary that*; modal verbs like *must, should, need to, may*; etc.

Argumentative texts try to discover problems and respond to them using logical and argumentative structures. Popular science texts and media argue for or against a particular point of view, dealing with a problem and trying to persuade the audience of the correctness of the point of view or conclusion drawn, on basis of the arguments presented and the inferences made. Their language characteristics are: use of logical and argumentative linking words; use of qualifiers; they contain inductive and deductive inferences; they contain hypothesis.

Narrative texts relate events or sequences of events in the past and in EST they are generally historical accounts, such as the history of the windmill, etc. Typically, an E.S.T. narrative would belong to popular science magazines:

“Since ancient times, man has harnessed the power of the wind to provide motive power for transportation. Likewise, the technique of grinding grain between stones to produce flour is similarly ancient, and widespread. Quite where and when these two came together in the first windmill is unknown, but a likely scenario suggests a Persian origin, from where (tradition has it) the knowledge spread back into Northern Europe as a result of the Crusades. However, since the Persian mills were quite unlike the early European designs it seems just as likely that the adaptation of wind as a power source was independently discovered in Europe, albeit at a later date.”

(<http://www.windmillworld.com/windmills/history.htm>)

Their language characteristics are: use of adverbs of time and space; use of past tenses; temporal connectors; anaphoric or cataphoric reference.

Owing to the way that knowledge is structured in science, to the nature of the phenomena it deals with, *descriptive texts* are less frequently encountered. Descriptive elements are usually found in expository texts, presenting concrete individual phenomena; the use of numbers is a typical indicator of a descriptive text, referring to a concrete reality in real time and space:

“In this diagram, the cross-head is connected to a drive rod that connects to one of three drive wheels for the train. The three wheels are connected via coupling rods so they turn in unison.” (<http://science.howstuffworks.com/steam1.htm>)

Descriptive texts include references to concrete places, use deictic expressions and indexical expressions, deal with spatial relationships between objects and with concrete persons and their actions. Thus, the following language characteristics can be seen: use of stative verbs, use of articles and possessive adjectives, use of the present tense simple, use of adverbs of space and time, situational reference.

A text may contain a mixture of the aforementioned types and in each text one of them will be the predominant mode of communication. The various linguistic features cover a range of microstructural (linguistic) phenomena that define the dimension of argumentation of E.S.T. texts.

5. Conclusions

The importance of E.S.T. for international communication has meant increased interest in the analysis of E.S.T. and above all in the analysis of the structure of E.S.T. texts. To analyse such texts it is necessary to have: an ***overall theory of language and text*** that can deal with E.S.T. as part of its framework; a theory that can analyse grammatical and textual phenomena at all levels in an ***integrated way***; tools to discover the overall ***structures of E.S.T. texts***; analysis of representative samples of all the different ***levels and genres***; a framework to illustrate the ***functionality*** of texts belonging to different genres in the specialised contemporary contexts; an ***interdisciplinary approach*** to deal with the variety of sociolinguistic, grammatical, textual and cognitive phenomena encountered in E.S.T.

Among the questions to be answered are:

1. How do argumentation and rhetoric provide categories and structures for the analysis of EST?
2. How do the linguistic, ontological, cognitive and epistemological dimensions intertwine in the analysis of EST?
3. How does specialised discourse shape our understanding of specific phenomena?
4. What particular phenomena that have been explored less in E.S.T. research need closer examination? (analogy, metaphor, metonymy, synecdoche)?
5. How important are standards in text analysis?

In order to make plausible generalisations about the nature of E.S.T. texts, we need establish whether certain categories or genres have different structures (are popular science texts different from textbooks or specialised articles) and how specialised vocabulary reflects and shapes a type of understanding of the world around us. Much of the meaning of the word **specialised** actually refers to the specific content as well as the context, defined groups of language users and specialised vocabulary, and according to circumstances influenced by social, cultural, economic, and sometimes political factors. A

theory of language alone cannot completely describe certain phenomena that involve language use. The question that remains to be answered is how we can analyse the relations within and without technical discourse, since “contexts control the way” linguistic performance occurs. (van Dijk 2008:221).

References:

- Eggs, E. *Vertextungsmuster Argumentation: Logische Grundlagen*. In Brinker, K, ed. *Text und Gespraechslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenoessischer Forschung*. De Gruyter, 2000, pp. 397-414
- Halliday, M.A.K *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*, Baltimore, University Park Press, 1978
- Hutchinson, Tom; Waters, Alan, *English for Specific Purposes* (Cambridge Language Teaching Library), Cambridge University Press, 1987;
- Lyons, John, *Semantics 1*, Cambridge University Press, 1977
- McElholm, Dermot, *Text and Argumentation in English for Science and Technology*, Peter Lang, 2002;
- Rosenberg, Barry J, *Technical Writing for Engineers and Scientists*, Pearson Education, Inc. 2005
- Trimble, Louis, *English for Science and Technology. A discourse approach*, (Cambridge Language Teaching Library), Cambridge University Press, 1985;
- Van Dijk, Teun A, *Discourse and Context, A Sociocognitive Approach*, Cambridge University Press, 2008;
- Wodak, Ruth, and Meyer, Michael, *Methods of Critical Discourse Analysis*, SAGE Publications, 2007

MOWGLI: LIMINALITY AS A PATH TO POWER

Nicoleta MEDREA

Abstract

In *The Jungle Books*, Mowgli cannot assimilate the difference between opposing worlds, cannot bridge them. The feral-child feels excluded from both the world of the jungle and from that of the native village and his anxiety inscribes the narration of the jungle stories in the Orientalistic vision of an archaic India that opposes the progress brought about by the colonizers. Moreover, his upbringing in both the world of the jungle and in that of the native village renders him as a hybrid imperial hero who discovers in his liminality the path to power.

Keywords: colonialism, identity, hybridity, liminality, Orientalism, ambivalences, power, control

A study of Kipling's fiction about India reveals the ambivalence of his perspective and this is what gives originality to his writing. This ambivalence arising from the confrontation between the Eastern and Western cultures was part of a historical process through which both worlds were shaping their own identities. Kipling's texts record these tensions and ambivalences, as well as the interdependence between the two worlds, their reciprocal redefinition and Kipling, like his hero in the *Jungle Books*, emerges from this confrontation as a liminal figure situated on the in-betweens of cultures and cultural identities.

As the very title, *The Jungle Books*, suggests, the written word, the 'book' the token of civilization is juxtaposed with the 'jungle'- the environs of darkness, fear and instinct-, thus two worlds are forced to get into contact giving rise to cross-cultural exchange. The main character, Mowgli is the liminal figure, placed on the threshold between these two worlds and his role is to cross the borders and frontiers, to negotiate their tensions. Being a hybrid, more a cultural hybrid, Mowgli incorporates a multiplicity of meanings, but he cannot pacify their contradictions, therefore he leaves the world of the jungle, that of the native village and finally he returns to 'humankind' to accept a steady job in the civil service as a forest ranger. His identification with the various communities he crosses -of India as a 'jungle', of India as a 'village'- is part of his maturation process, which makes him both a productive and a disruptive mediator of the imperial order because he acts both as an agent that assures the strength of the Law of empire, but at the same time he shows the vulnerability of the imperial order, given his rejection from both worlds.

Mowgli chooses to solve the contradictions by acts of violence, which associate the story with the tumultuous episode of the 1857 Indian Mutiny and its aftermath. Mowgli, the hybrid character reshapes and reinterprets the imperial history and he tries to manage the disquieting effects involved by this episode that troubled the hegemonic position of the colonizers. Being a hybrid, Mowgli overcomes resistance involved in the world of the jungle and in that of the village; as he follows his quest for identity he assimilates the multiplicity of meanings of the worlds that he crosses while also

functioning as a purveyor of the imperial order. Mowgli's individual formation is an allegory of the history of British India, an allegory that is organized upon and also disrupted by the Mutiny, but out of which Mowgli emerges as a representative of the authority of the empire. Thus Mowgli turns to be the new imperial subject that discovers in his hybridization the path to power.

One year before the publication of *The Jungle Books* (1894), Kipling published *Many Inventions*, which contain a story about Mowgli's early manhood, entitled "In the Rukh." Mowgli's position here is significant as he is identified as an imperial hero working under Forest Officer Gisborne for the Department of Woods and Forests. This story functions like a reading key for what is to follow in *The Jungle Books*. Beyond any doubts Mowgli is here the agent of the empire and thus we learn the resolution of *The Jungle Books* before we follow the progression of the narrative. The feral child is to get a wife, confirming his stable position within human community, he finds a job in the imperial service and confirms his status as an eligible imperial subject. The position of Mowgli is self-speaking in the episode of the enchanted glade in the forest where Mowgli is represented as a hero of the imperial imaginary. This position of Mowgli is reinforced if we consider the scene with the glade from the perspective of the two modes of psychic identification that Slavoj Žižek identified as imaginary and symbolic identification. Emphasizing the important role of the gaze in this process of identification Žižek explains that imaginary identification is what we would like to be, an image in which we appear likeable to ourselves, while symbolic identification is that with the place from where we are observed, from where we look at ourselves so that we appear to ourselves worthy of love (SZ, p.105). Also Žižek indicates that the symbolic identification is what gives us social meaning and determines our image (SZ, p.108). In the glade episode, Mowgli performs the imaginary identification through the gaze of the dancing wolves whose position shows Mowgli as their master. His symbolic identification is performed through the gaze of Gisborne who comes upon the wondrous image of Mowgli's relation to the wolves and who represents the official gaze. By returning the gaze, "Mowgli turning with his three retainers faced Gisborne as the Forrest Officer came forward" (RK, "In the Rukh"), a mutual identification is performed showing the two as worthy of esteem and thus confirming imperial authority. As symbolic identification overrules the imaginary one in relation to the social status, then we come to understand the glade episode as a consolidation of liminal boy's position as an imperial subject.

In *The Jungle Books* Mowgli will follow the process of his maturation and his status places him between opposing elements: the world of the animal and the world of the human, the world of nature and the world of culture; the confrontation in *The Jungle Books* is not so much about the conflict between Britain and India as between the feral and the human worlds which create the background for Kipling's allegory of the history of British India followed in the destiny of Mowgli.

In "Mowgli's Brothers", the newcomer gradually enters the world of the jungle and establishes his position. Here the female figure, the Mother Wolf, intervenes as she

adopts and nurses the man-cub, defends him from Shere Khan then she is removed from the discourse and, as the empire is men's business, Mowgli gets under the care of Bagheera and Baloo. The introduction of the female figure followed by her obliteration indicates a tendency of Kipling's fictions of adolescence to separate the feminine from the making of empire. Mowgli's initiation in the Law of the Jungle delivered by Baloo in "Kaa's Hunting", teaches him the "Master Words of the jungle" (R.K., *The Jungle Books*, p.32) which protect and allow him to move freely in the spaces of the jungle controlled by potential hostile jungle creatures. In "Tiger-Tiger!" Mowgli reorganizes the jungle world and turns into its master. His position is more consolidated when he establishes relations with the Indian world of the village: by means of the village bullocks he destroys his arch-enemy Shere Khan and his surveillance and infiltration techniques learnt in the jungle assure his success when he turns against the village in "Letting in the Jungle." A liminal boy, Mowgli makes use of the teachings of both worlds and he uses them to his advantage, thus he emerges as superior to both worlds, that of the jungle and that of the village. He is the ideal imperial subject that has deep knowledge of the world of the natives and knows how to use it for the imperial demands of control.

Mowgli's formation in the space of the jungle is one that foreshadows his place in the official scheme of the imperial order. Primitive values of order, division and exclusion are evoked in metaphors of 'blood', 'hunting', 'herds' and 'packs' that are part of a caste-like system, which, as Baloo shows Mowgli, regulates the social conduct of the Jungle. Mowgli challenges this system and makes the animals rethink their values and customs. The background against which Mowgli's education unfolds is that of the jungle. Actually, if we are to consider Ronald Inden's statement that "the most widely used metaphor" in Indological accounts of Hinduism "is that of Hinduism as a jungle" (R.I., p. 86), then we come to realize that the image of the jungle is that of India and the Jungle Law is India's rigid caste system that Mowgli, as a true representative of the colonizers, challenges in order to confirm the jungle's colonization, a role that has already been anticipated in "In the Rukh."

Kipling's choice of the jungle as the background for Mowgli's maturation process is also explained by the sources that inspired Kipling to write this story. One of them is the Orientalist work of W.H. Sleeman, "An Account of Wolves Nurturing Children in Their Dens" (A.H., p.109) published in 1852, a period when British power became insecure due to the uprisings in southern India. In Sleeman's accounts a boy is reunited with his mother after a sojourn among the wolves; another boy returns to human society but is regularly visited by his jungle acquaintances. Sleeman suggests that Indians' backwardness makes them close kin to the jungle and that they are in constant danger- just like Kipling's Monkey People- to be absorbed into pre-Aryan darkness. Of course that the British mission is to enlighten them and to rescue them from their decay into the jungle state. Another source of inspiration casts light upon the social structure of the Jungle where the Monkey People, outcaste, are despised by the other animals. William Wilson Hunter in *Annals of Rural Bengal* (1872) indicates that in Sanskrit literature, the

aboriginal Indians, the pre-Aryan castes of India, appear as 'Monkey Tribes', or the 'Raw Eaters' and are despised by the Aryan settlers. In the Jungle Books, the Monkey people are "eaters of everything" (R.K., p.34) who leave their dead to the vultures. Baloo, the high caste bear, warns Mowgli about their shallow nature and his comment echoes the Aryans contempt for the 'aboriginal' Indians, men of 'inarticulate utterance' and 'uncouth talk'(A.H., p.110): "They have no speech of their own, but use the stolen words which they overhear when they listen, and peep, and wait up above in the branches. Their way is not our way. They are without leaders. They have no remembrance. They boast and chatter and pretend that they are a great people about to do great affairs in the jungle, but the falling of a nut turns their minds to laughter and all is forgotten."(R.K., p.35)

However, the presence of Mowgli comes to challenge the Jungle Law and its caste system; his kidnapping inevitably makes the Jungle approach the despised Monkey people. Mowgli thus breaks the circle of the caste system and makes Bagheera and Baloo realize their errors and their limits in employing the Jungle Law and their ignorance regarding the possibility of any upheavals such as those generated by the Monkey people. To overcome the crisis Baloo is forced to resort to Kaa, the rock python, feared by the Jungle and legendary among the *Bandar-log*. Kaa is not a mild negotiator and his mystical, hypnotic powers that are feared even by Bagheera and Baloo, present him as an authoritarian power suggesting that the *Bandar-log's* claims to be accepted by the Jungle must be recognized but they are not allowed to undermine the Jungle Law.

The other world of Mowgli's identity formation is that of the native village. The Indian village is on a subordinate position to the jungle, as it is a lawless space, with childish Indian villagers, superstitious and easily transformed into a vindictive mob by the hunter Buldeo. Mowgli associates them with the Monkey people showing his annoyance with their laziness and chatter: "Chatter-chatter! Talk, talk! Men are blood brothers of the *Bandar-log*." (R.K., p.198) Mowgli is not allowed to get a secured place in the world of the villagers who think that instances with wolves obeying a man are "magic of the worst kind" and consequently reject Mowgli as a "sorcerer (and)...jungle-demon." (R.K., p. 69) The representation of the village as a place of superstitions and its resistance to the Law brought by Mowgli is an Orientalist representation of an old, archaic India that resists the progress brought about by the British. However the villagers' resistance brings about their destruction and Kipling chooses to solve the conflict between the two worlds by an act of violence. If nature is subdued by the killing of Shere Khan, the irresistible force of modern imperial power, which stampedes the village, destroys the archaic world of India. Although no villager is killed, they are forced to leave their homes and as the title of this story suggests, "Letting in the Jungle", the jungle grows over the ruins of the village. This 'letting in' of the jungle upon the village suggests the position of the village within the jungle world, in a subordinate position, similar to the representation of Indian society by the Raj as one subordinated to the British colonial administration.

Mowgli's process of maturation meant to assert him as the holder of power also has to be challenged by trials that he has to overcome in order to consolidate his

overruling position. Even though he is a hybrid and he is supposed to mediate cultural differences, the discourse of *The Jungle Books* cannot accommodate an India that resists the changes brought by the British domination. Thus the relation between Mowgli and Shere Khan attains a symbolic value as it represents the confrontation between the archaic India and the modern imperial hero. Not by coincidence the name of the tiger, Shere Khan is also the name of a 17th century Afghan chieftain who invaded the subcontinent and who is considered the founder of the Mughal Empire. (P.S., p.28) The name of the tiger also recalls the name of the Emir of Afghanistan, Shir Al Khan, who in 1878 refused to receive a British mission in Kabul and when the British attacked from India he fled to Russia for help where he died. Unlike the Afghan chieftain, Kipling's Shere Khan is lame and old, yet very dangerous and subversive like the Emir. Being lawless, he is an outsider of the wolf pack, of the jungle and of the village. He assumes an ancient right of killing the Man who, according to the story told by Hathi (the old elephant) in "How Fear Came" set in motion a series of events that produced Fear then subsequently the Law. The Man is the purveyor of the Law and Shere Khan is the subversive element that attacks it. By killing the tiger Mowgli performs his colonial duty and consolidates the power of the Law. Moreover if we interpret the confrontation between Mowgli and Shere Khan through the myth of the 'white tiger' we can see how colonial discourse found justification for the colonial rule by drawing upon and inscribing new meanings to the history of the colonized. According to Sujit Mukherjee, tigers and tiger slayers are key figures in the British imperial mythologies. The myth of the 'white tiger' coming from the North is associated with the Aryan tribes that are believed to have entered from the North and conquered India thousands of years before the British did. (S. M., p.78) By killing the tiger, Mowgli re-enacts an episode in the history of the colonized, repeating a 'white' conquest. The confrontation with Shere Khan initiates the conquest between conquerors: the modern British Empire and the ancient Aryan invasion. By killing Shere Khan, Mowgli rightfully becomes the tiger's successor and the position of the imperial power is consolidated.

The confrontations for leadership in the jungle with the young wolves rallying with Shere Khan against Mowgli are in fact allusion to the 1857 Mutiny when all Indians, Hindu and Muslim alike, most rebelling Indian kings and the Indian regiments of the Sepoys looked to a figure that could unite them. This was Bahadur Shah Zafar, the last of the Munghal emperors in India who after the Mutiny was exiled and died in Burma. The same way the British put an end to Bahadur Shah symbolic kinship and concluded the Munghal rule in India after three centuries, Mowgli puts an end to the tiger's pretensions to power. Mowgli uses the skin of the tiger to show his position as master of both the world of the jungle and of the native village. However, as Mukherjee warns the myth-tiger never dies. It is that continuous fear of the colonizer that he cannot comprehend the spirit of India that he cannot dominate it; so the myth-tiger in the British imagination continued to show its subversive presence and it had to be shot again and again. Not surprisingly Mowgli is faced with new sites of resistance even in the native village where

the fangs of the archaic tiger take the shape of the villagers' superstitions that make them cast Mowgli out of their community.

Thus, if "In the Rukh" Mowgli, as a liminal figure, can experience a pacified union with the world of the Other represented as a tamed world under his control in the image of the dancing wolves, in *The Jungle Books*, Mowgli cannot assimilate the difference between opposing worlds, cannot bridge them; to attain control he resorts to acts of violence the same way his predecessors did to crush the Indian mutineers. Unlike Kim who manages to cross the opposing worlds and pacify them, necessarily under the prevailing and beneficial British rule, Mowgli questions this vision as he feels excluded from both worlds: although most animals in the jungle are loyal to him, he cannot change them and he has to leave; the same way the superstitious and backward native village cannot accommodate him. Although Mowgli's actions confirm the validity and viability of the British rule, the anxiety regarding the unchanging character of the Indians is permanent. It is like the myth tiger that never dies and the tale of the rebel has to be told again and again and the tiger has to be killed every time the narration re-enacts the treachery. The colonial discourse has to perpetuate the power structures and any resistant elements have to be silenced even if this is to be done by acts of violence. According to Robert Young "Colonization begins and perpetuates itself through acts of violence which become the necessary, indispensable events of imperialism's agonistic narrative of desire." (R.Y., p.173) Thus the acts of violence in "The Jungle Books" present an India that resists change and emphasize again the gap between the two worlds. It is only in the idyllic narrative of "In the Rukh", which significantly is not part of the jungle stories, that a utopian union between the two worlds can be contained in the figure of Mowgli.

Bibliography:

Hagiioannu, Andrew *The Man Who Would Be Kipling*, Palgrave Macmillan, London, 2003
Inden, Ronald, *Imagining India*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2001

Kipling, R. *The Jungle Books*, Penguin Books, London, 1994

Kipling, R., "In the Rukh", *Many Inventions*,

<http://www.gutenberg.net.au/ebooks06/0603791h.html>

Mukherjee, Sujit, "Tigers in Fiction: An aspect of the Colonial Encounter" quoted by Don Randal, Don, *Kipling's Imperial Boy*, Palgrave, Great Britain, 2000

Spear, Percival, *India: A Modern History*, University of Michigan Press, Michigan, 1961

Young, Robert, *Colonial Desire, Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, London & New York, 1995

Zizek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Verso Press, London and New York, 1989

CONSTRUCTING /DECONSTRUCTING IDENTITY

Cristina NICOLAE

Motto: “I feel like jumping out of my skin”
(Leon Wieseltier)

Abstract

The present paper explores a different approach to the matter of identity (denied, ignored, deconstructed versus accepted and/or constructed) as revealed in Leon Wieseltier’s *Against Identity*, a collection of 74 aphorisms built as an argumentative discourse by means of which the author questions the facets of identity, elaborates on the understanding of the concept, on the limits imposed on it, thus constructing and at the same time deconstructing it.

Keywords: identity, diversity, (re)construction, denial, multiculturalism, the protean self, tradition

Perceived as an attempt to trace back the meaning of individualism, *Against Identity* reflects the tension between escape (even denial: “I feel like jumping out of my skin”) and the need for reconstruction that characterizes the multicultural individual’s approach to identity. A collection of aphorisms, Wieseltier’s book underlines the impression of fragmented identity, apparently lacking coherence, continuity, a disrupted concept typical of our time. Indeed, coherence (continuity) is at stake if the reader, that is the postmodern individual, expects to be given all the clues. What Wieseltier does is to outline a certain path to be walked along in re-thinking/analyzing identity. He attempts to (re)construct identity by means of the aphorisms which are but fragments of the “uninterrupted ethic monologue” Mircea Mihaies refers to in the preface to the translated edition.

The author also elaborates on the American obsession with identity, bringing to the reader’s attention the relation individual – community, with a focus on individualism in an attempt to reinvigorate it. But America is seen as a place where the “hardest thing”, as Wieseltier puts it, is “to be what one is softly” (1996: 12)*. The multicultural individual becomes a victim, as his identity is partially denied, since the American politics and culture put greater emphasis on the public space, on the priorities of the society, of the community over those of the individual.

In time, identity theorists have defined the concept in different ways, following different criteria: identity understood as a matter of being (an inherit quality, something that is ‘given’, defined by frames of reference and meaning that are not subject to subsequent change); identity understood as a matter of becoming (the result of our interaction with the others, with the outside of the self, a quality that is subject to change, shaped by our choices that trigger changes; psychological and social factors brought together); private and public identity; a concept of sameness ($A=A$) and at the same time distinctiveness ($A\neq B$); ethnic, social, national, individual, cultural identity etc.

Identity is indeed an open concept. It cannot be isolated, as it instantly escapes, a process that Hume (whose reflections on identity Wieseltier elaborates on in his book) sees as the outcome of the changes which our senses and faculties contribute to as well as of the fact that there is no “power of the soul which remains unalterably the same” (1996: 17). The question “what is identity?” is then one whose answer is eternally elusive; it is “an insulation”, suggests Wieseltier, but “the bad news (and the good news) is that the insulation is never enough. The borders are permeable, and strange gods sleep across.” (6)

Therefore (coherent) identity seems to have become a luxury, although it gives the impression that it is quite at hand; the boundaries are changing, the guidelines often turn out to be misleading and distracting. In “Symbolic Interactionist Reflections on Erikson, Identity, and Postmodernism”, Weigert and Gecas (166) quote Sandstron and Fine, restating the fact that postmodern analysis reveals identities as fragmented and incoherent, partially because the self ceases to function. They emphasize the fact that institutions gained an increasing power in (re)defining experience and, consequently, imposing identities on the self, as emphasized by interactionists and postmodernists, which results in the inability to experience identities as “unified, self-same, and continuous because self – the active center of identities – is no longer institutionally supported as such.” (166)

In the fluid reality/existence, the individual can no longer grasp the meaning of home, place, center, but at the same time longs for them. And then there is the time we need to find out, to discover the self. Never enough, since “we are unprecedentedly distracted and unprecedentedly dispersed.” (Wieseltier, 1996: 17)

What is identity then? It can be a “matter of courage”, says Wieseltier (2000: 495), but only in a “cruel” society, not in an open one, or “an exercise of heroism” as he states in *Against Identity*, underlining that asserting one’s identity in bad times is not the same thing as asserting it in good times. Identity is a “fixative” keeping all the pieces/elements of a life together (1996: 67) or it might be just a “euphemism for conformity” (4) in a time when diversity imposes the appropriate language. Identity is not individuality (“Individuality is ancient, identity is modern”), but the “solution to the problem of individuality” (8).

“From the perspective of this book”, says Mihaies, identity “can be reduced to mere techniques. More precisely, to a cultural method, to the description of human individuality” (1997: 15). Analysing Wieseltier’s sentence “we are choking on identity”, Mihaies points out that it is not only the other’s identity Wieseltier speaks about, but also our own, seen as “a superposition of irreducible entities”, a multiple identity that “by ignoring the others, ends up ignoring itself” (15). He goes on by asserting that, from this perspective, the crisis of the American society originates in multitude of identities that suffocate one another and themselves.

Identity is who we are, the way we perceive ourselves, what we know of ourselves, but at the same time what differentiates us from the others and the way in which the others see us. The construction of identity is both a voluntary and an involuntary process, the

end-product of our choices and of the changes we are willing to or have to make, of the things/people/events etc that change our lives and our perspectives on it, even if the awareness of such a change is tardy.

In Wieseltier's view (1996: 1), identity is a matter of 'being' as well as of 'becoming', not only in terms of "want" resulting in ambiguity ("we call ourselves what we are but also what we wish to be"), but, equally, in terms of "should" ("we are never already what we should be"). Still, our ideas of being or becoming may not fulfill our dreams of self in terms of longing.

As pointed out in *The Routledge Companion to Postmodernism*, the law of identity which originates in logic ($A=A$, a thing equals itself) has been the source of debate for anti-essentialist postmodernists who claim that a thing cannot equal itself if/as there is an ongoing process of change that takes place over time. The logical formula should be then the "unspoiled" $A = A_1+A_2+A_3\dots$, diversity on the inside as the result of the changes that mould this A. "You are nobody else and nobody else is you", says Wieseltier.

Following a different approach which interprets this logical formula by relating it to similar others, implying therefore a social relation, Wieseltier states that "the ascription of identity is the consequence of a choice among the criteria of identity." (1996: 4), arguing that, since there is not just one criterion of identity, we cannot claim that there is a perfect identity. "An object is the same as all the objects that are like itself and it is different from all the objects that are not like itself. [...] Objects that are the same with respect to one criterion of identity may be different with respect to another criterion of identity." (4) $A=A$ would be just "a euphemism for conformity", while identity would be, as Mihaies underlines (1997: 16), a matter of choice, a "process of selection".

" $A=A$. Big deal", concludes Wieseltier, reflecting thus the irony of the postmodernist attitude towards identity perceived as sameness. Indeed, asserting identity in terms of sameness has become a commonplace, an old-fashioned reality. It is an ironical, unadorned, somewhat unmannered way of saying that in the modern world the focus is on $A \neq B$, on diversity, on the individual in relation with the others.

The way we see ourselves, what we know of ourselves is referred to as private identity, an entity limited to the 'inside' of the self. On the other hand, public identity sends to the 'other' and is seen as the 'image' the others perceive whether it is our intention or not that the 'outside' of our concept of the self be perceived in such a way. Nevertheless, in *Against Identity* Wieseltier states that, seen from the perspective of individuality, identity can be only public, whereas private identity is nothing else but "an oxymoron" (13). Instead, one can talk about "secret identity", understood as a "reflection of outward realities" as well as "a stratagem for survival", an attempt to clarify his point of view by relating it to the issue of minorities "in danger".

Another topic the author focuses on is the relation between the inside and the outside. He claims that except the body and the soul which relate to the inside, everything else is outside (the family, the people, the country one belongs to), a result of circumstance, not of choice. The individual's choice is the relation he establishes with the

outside, which implies bringing them “from the outside in” if one looks beyond the circumstance and only if one is “to love them for more than circumstance”.

Identity is toasty. It imparts a feeling of the inside; but this feeling is imparted to us from the outside. The inside, the outside: they *must be properly mapped*. The country to which I belong is outside, the people to which I belong is outside, the family to which I belong is outside. Inside, there is only my body and my soul. From the beginning, I recognize this family as my family and this people as my people and this country as my country; but not in the way that I recognize this body as my body and this soul as my soul. I am not estranged from my family and my people and my country, but neither are we the same. *I must bring them from the outside in, if I am to love them for more than circumstance*. And circumstance is a poor reason for love. And the inside is vast, too. (22, italics mine)

Being a certain way triggers a certain attitude towards the world as a consequence of the world's attitude towards your being this way. And this attitude carries difference within.

But difference presupposes or triggers isolation. This “insulation”, as Wieseltier calls it, defines the time and space that one needs in order to find out who he/she is, therefore conditioning introspection known as vital in the process of defining oneself. A different point of view would be the one that presents isolation as a consequence of the assertion of difference in relation to the others, which might be perceived as offensive. I.e., a social, but not sociable identity.

Should we presume that this is the reason why “the hardest thing in America is to be what one is softly”?

A=A. This is also a way of saying that A≠B. Which might bruise B. There is solace, of course. It is that B=B. But this is also a way of saying that B≠A. Which might bruise A. Identity is very social, but it is not very sociable. (5)

The author draws attention on the American “accomplishment”, called “the multicultural individual”, and states that in America identity is mistaken for the diversity multiculturalism promotes (38). He further argues that the contradiction lies in the fact that identity implies “simplicity”, whereas diversity implies “complexity”, which denies identity seen as “a promise of singleness”. According to Mihaies (1997: 22), what Wieseltier suggests is “diversity in unity” as opposed to the traditional “unity in diversity”.

Rachieru (1999: 333) asserts that diversity (undermining homogeneity) is encouraged by fragmentation which, in the postmodern world, leads to multiplicity, an abundance of private worlds and local identities that exacerbate or, we might add, deny/annihilate individualism. He (319) also speaks about “the postmodern disease” which “glorifies a schizophrenic existence, simultaneously living in ‘two worlds’ ” and which condemns the old concepts of totality, homogeneity and unity. It is precisely this schizophrenic existence worsened by the perception of reality that eventually brings about the fragmentation, confusion, identity collapse of the individual.

In the article “Împăratul e gol”, Ioana Copil-Popovici suggests that our need for defining identity is in fact a need for coherence, but, as she underlines, it may also be the need for imaginary that the individual needs to satisfy. She goes on by drawing attention on the fact that “the game becomes dangerous only when we think of Ricoeur’s theories, according to which the limits between identity and ideology disappear in modernity.” Bringing up Wieseltier’s multicultural individual, Copil-Popovici asserts that the need for identity may hide the schizophrenia that characterizes this individual and concludes that “the positive incoherence of human biography eventually turns any theory and generalization into a sandcastle.” And so it does.

Tradition is again brought to the reader’s attention and it is to be seen as a key-reality in defining identity (the self and the others) as it offers continuity and roots (a vital dialogue between the past and the present), giving the individual a sense of belonging; it also implies a certain, let us say, affiliation to a group, community, people. However, what Wieseltier underlines is the fact that “affiliation is not an experience”, it is a rather *passive* understanding of identity, whereas identity is subject to change which the active apprehension of experience provides (1996: 10) He first flirts with the idea of “the glamour” of an identity that is received (consequently, a passive one) and offers continuity, only to later stigmatize it as “a conceit, and an expression of indolence”: “It is a part of the glamour of identity that it is received. Otherwise one could not enjoy the sensation of being a link in the chain of transmission. But this passivity is a conceit, and an expression of indolence” (62). Tradition must not be reduced to “being given” — it has to be perceived as a matter of “becoming” as well. It cannot be only passive, for it will soon disappear; it also has to be receptive. Still “it is not the receptive attitude by which traditions grow” (62), but by “intentions and exertions”, intentions transposed into actions – a dynamic approach.

In discussing the problem of the identity of tradition over time, Jones Gracia (2003: 33-34) proposes a classification that differentiates between four fundamental types of identity: *achronic* (identity seen as irrespective of time), *synchronic* (identity applying at a particular time), *diachronic* (applying at two or more, but not all, times) and *panchronic* identity (applying at all times). He relates tradition with diachronic identity, emphasizing the fact that this particular type of identity applies only to entities to which the passage of time applies and asserts that it is necessary to determine some conditions that make a thing the same over time, more precisely at two or more, *but not all times* (which makes change, i.e., difference possible).

“Who are you? Even if you know the answer it is not an easy question”, states Wieseltier in his book. But does one really know the answer? The borders of an identity that brings together what we are and will be, what we wish to be, and what we should be, are “permeable”. In a changing repertoire of coordinates, it has become a tremendously difficult task to grasp personal identity, in a world where even the memory that Hume felt as conferring continuity “is disappearing under the assault of associations”, as the author ascertains.

Wieseltier advances the idea of identity as a recipient, a “basket”, as he calls it, we are in need of, for “we are carrying too much. We are falling out of our hands.” (17), an idea rediscovered in his *Kaddish* (2000: 565) “I am always gathering myself up and carrying myself to where I am”. It is in this recipient where our “obsessions, confusion and existential chaos” are “collected and ordered” (Mihaies in Wieseltier, 1997: 19).

The writer extends the (apparent) similarity between “the protean self” (19) and identity, a similarity based on the positive connotations of flexibility, adaptability, versatility that the protean self has and that identity requires as it is permanently subject to change, but at the same time he warns that this protean self has come to characterize postmodernism in terms of “being slippery” and avoiding answering the questions. Therefore, Proteus is to be seen as an *evader*, “a fine post-modern god of the sea” whose objective is the *external* change of shape whereas identity fundamentally implies *internal* change and adaptability. That is perhaps why Wieseltier states that identity is “the enemy of ‘the protean self’”, its aim being not that of evading questions but of answering them, which is to be seen as an identity must.

Going back to the denial-of-identity path, we might assert that the postmodern denial of identity is seen as a result of the multiculturalism it promotes. All that postmodernism does in the name of identity or, let us say, its rehabilitation (as we like to think) turns, in fact, into an involuntary, somewhat unconscious approach against identity, as Wieseltier argues in this book. On the one hand, it is this postmodernist approach that denies identity as it imposes multiculturalism as a (misconstrued) means of defining identity (an approach which involuntarily works against identity). On the other hand, it is Wieseltier that is “against” this suffocating identity, therefore he denies/rejects it if only at the level of the written word, of the book written for those who “are not like me” and those who “are like me”. “If I cannot explain myself to people who are not like me, I lose my pleasure in explaining myself to people who are like me.” (52)

It is in this postmodernist context that leads to “selflessness” (“it means that you have been drawn out of yourself”)(70) that one of the voices of an imaginary dialogue says “I feel like jumping out my skin”(73). Whether the reason is self-hatred or not, if we were to connect the aphorism with a previous one, knowing the answer means having an identity and knowing it. The voice is a postmodern one, and it can no longer stand the burden of its (multiple) identity, an identity that it consequently denies. But then the other voice’s answer “and so you should” triggers diversity, multiplicity, what the postmodernism tends to celebrate; a vicious circle. However, jumping out of one’s skin is essentially followed by getting under another skin: self-denial, rejection and rediscovery (Mihaies in Wieseltier, 1997:25).

Wieseltier himself felt like jumping out of his skin, longed for it, maybe suffering from what he calls “the opposite of homesickness” which is “more than sickness of home. It is a desire to concentrate oneself without references, to vibrate in a featureless environment, entirely out of one’s powers, with an energy that owes nothing to the energy of origins. There is such a longing” (26). He felt like jumping out of his skin and so he did when he

denied (in terms of ignoring, not following, not contributing to its becoming, just accepting the passive “being”) his identity as a Jew, as the son of a Jewish father. A rejection of the roots that turned into a rediscovery, a homecoming brought about by death and the tradition of mourning (in his extraordinary diary-lament for the death of his father, *Kaddish*).

Note:

* In referring to Leon Wieseltier’s *Against Identity*, the numbers in brackets indicate the aphorism and not the page.

Bibliography:

- Gracia, Jorge J.E., *Old Wine in New Skins: The Role of Tradition in Communication, Knowledge, and Group Identity*, Milwaukee: Marquette University Press, 2003
- Mihaies, Mircea, “Negarea lui Proteu”, in Wieseltier, 1997
- Rachieru, Dinu Adrian, *Elitism și postmodernism. Postmodernismul românesc și circulația elitelor*. Iași: Junimea, 1999
- Sim, Stuart (ed), *The Routledge Companion to Postmodernism*. London and New York: Taylor & Francis Group, 2001
- Wieseltier, Leon, *Against Identity*. New York: William Drenttel, 1996
- Wieseltier, Leon, *Împotriva identității*. Iași: Polirom, 1997
- Wieseltier, Leon, *Kaddish*. New York: Vintage Books, 2000
- Weigert, Andrew J, Gecas, Viktor, “Symbolic Interactionist Reflections on Erikson, Identity, and Postmodernism”, *Identity: an International Journal of Theory and Research*, 5(2), Apr 2005, Vol. 5 Issue 2, pp161-174
- <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=16520471&site=ehost-live>
- http://www.romlit.ro/mpratul_e_gol

TRADUCEREA ȘI DIHOTOMIA 'FIDELITATE' VS. 'TRĂDARE'

Bianca-Oana HAN

*Traducerea este cea care transformă totul
pentru a nu schimba nimic.
Gunter Grass¹*

Abstract

One of the most disputed issues related to the problem of translation is, no doubt, that of the dichotomy between 'fidelity' vs. 'treason' in the complex process of rendering a certain source text into a target text. The present paper presents both sides of the problem in discussion and also tries to offer a balance between them.

Keywords: translation, dichotomy, 'fidelity', 'treason', interlingual transfer, intercultural transfer

Un aspect deja foarte mult discutat și disputat atunci când vine vorba de problematica traducerii de literatură este acela al fidelității vs. trădării. Astfel, în literatura de specialitate se vehiculează termeni ca 'urâtele fidele' sau 'frumoasele infidele' în încercarea de a arăta că ar exista numai două căi prin care un text ar putea fi tradus dintr-o limbă în alta: fie ținând foarte aproape de textul sursă (Source Text), cu mare atenție la păstrarea sensului și cu mai puțin accent pe forma pe care o va lua textul în limba țintă (Target Language), care ar putea avea de suferit uneori prin faptul că ar părea oarecum abrupt, sau neșlefuit dar corect, sau încercând să se păstreze sensul pe cât de mult posibil, dar cu o atenție sporită pentru formă.

Despre deja celebra dihotomie fidelitate vs. trădare aflăm că ar putea fi considerată drept "cea mai veche problemă, iscată odată cu transferul interlingval și de atunci o permanență a lecturii de specialitate este opțiunea traducătorului pentru una dintre cele două extreme, numite când spirit și literă, când cuvinte și sensuri, așadar, pentru o tălmăcire fidelă ("receptivă") sau una liberă ("adaptativă"). Răspunsurile constituie un șir de "principii dihotomice înfățișate antitetice de Th. Savoy într-o de altfel modestă lucrare (*The Art of Translation*, 1957) (n.n), mult citată tocmai pentru acest aspect. Pe când la B. Croce și R. Pannwitz, pe de-o parte, G. Gentile și V. Wilanovitz-Moellendorf pe de alta, tonul este categoric, el devine mai conciliant la E. Staiger, pentru ca F. Flora, W. Schadewaldt și alții să recunoască în celebra antiteză două fețe ale aceleiași medalii (punct de vedere numit, cel mai frecvent, funcțional sau realist)." ²

Este clar cum nume mai mult sau mai puțin sonore în literatura de specialitate au emis diverse păreri cu privire la poziția traducerii între opera și autorul ei, pe de-o parte și cititori, pe de altă parte. Pentru a demonstra importanța de care s-a bucurat această (de-a dreptul) obsesie a dihotomiei despre care vorbim, am putea pune față în față opiniile care s-au dezvoltat pe marginea discuției. Așa cum vom observa, cele mai multe încearcă să păstreze, totuși, calea de mijloc, cu toate că se recunoaște a fi vorba despre o dualitate.

“Hărțuită între formă și fond, literă și spirit, fidelitatea s-a transformat de nenumărate ori într-un câmp de bătălie; toți traducătorii, în toate epocile, și-au proclamat profesiunea de credință vizavi de fidelitate, fără însă a o înțelege întotdeauna în același fel: pentru că ei înșiși, conștient sau nu, cu sau fără voie, sunt dinainte ‘înscriși’, ‘inserați’, ca să zicem așa, într-un alt ‘cotext’ sau ‘transtext’, după cum spun terminologiile, altfel spus într-o altă cultură, într-o altă istorie și poartă cu sine un întreg bagaj de idei primite, inclusiv de factură ideologică, despre natura și implicațiile actului traductiv.”³

Găsim aici destule motive să înțelegem de ce contradicția de care am ales să ne ocupăm poate fi considerată o adevărată dilemă, o ‘harță’. Mai mult, se pare că nu s-a putut cădea întru totul de acord nici în ce privește terminologia problemei. Ori, mai degrabă, terminologia poartă amprenta contextului cultural-istoric în sânul căreia se fixează.

Indiferent cu ce terminologie am opera, considerăm că problema fidelității merită o încercare de clarificare printr-o, de ce nu, încercare de clasificare a tipurilor de traducere, din perspectiva dihotomiei pe care o dezbatem aici.

În studiul⁴ ei, Rodica Dimitriu ne mai subliniază încă o dată că problema fidelității în traducere este una foarte veche, datând de peste 2000 de ani. Se pare că deja în anul 395 sfântul Ieronim, recunoscut drept patronul traducătorilor, ar fi trasat alternativele posibile în traducere: cuvânt cu cuvânt în cazul pieselor de teatru, dar sens pentru sens în celelalte cazuri. Mai mult, ni se amintește cum Cicero și Quintilian pledau în favoarea traducerilor libere, pe când prima traducere a Bibliei a fost făcută ‘după literă’.

Autoarea ne prezintă problema în paralel, pe două grupuri de aceeași factură: pe de-o parte traduceri *literale/ semantice/ SL i.e. source language - limba sursă/ SC i.e. source culture-cultura sursă/ traduceri orientate către autor* și pe de altă parte *traduceri comunicative/ cognitive/ TL i.e. target language – limba țintă/ TC i.e. target culture – cultura țintă*.

Dimitriu îl citează, la rândul ei pe Andrew Chesterman⁵ care explică faptul că termenul *literal* nu este privat de ambiguitate, atâta timp cât unii îl percep drept traducere ‘cuvânt cu cuvânt’ sau traducere ‘negramaticală’ pe când alții îl înțeleg drept traducere ‘gramaticală închisă’ (oricât de artificial ar suna). Ni se oferă aici un exemplu, cel al traducerii literale a unei opere literare: traducerea făcută de V. Nabokov în engleză a operei *Eugene Onegin* de Pușkin. Traducătorul, citat de autoarea studiului, mărturisește că, în spiritul idealului spre literalitate, a sacrificat totul – eleganță, eufonie, claritate, bun gust, chiar și gramatica- în favoarea unei expresii căutate, care valorează mai mult decât adevărul.

Pe de altă parte, traducătorii pot alege să traducă literal din motive etice, fie pentru a rămâne ‘invizibili’, arătându-și astfel devotamentul față de original (vezi modelul Nabokov) sau, dimpotrivă, pentru a-și șoca cititorii, reamintindu-le în permanență că ceea ce li se așterne în fața ochilor aparține unei limbi și implicit culturi diferite de a lor. Autoarea merge mai departe în explicația ei, și subliniază cum, în unele cazuri, o astfel de atitudine literală ar putea avea la bază o lipsă de încredere în capacitățile estetice ale limbii țintă.

Printre cei care susțin fidelitatea către sursă se numără Ortega y Gasset, prin lucrarea *Mizeriile și splendoarea traducerii*, 1937, sau Walter Benjamin cu *Sarcina traducătorului*, 1923, Michel Foucault și Jaques Derrida cu *Turnul Babel*, 1985.

Din aceeași pleiadă de partizani ai 'literii' face parte și Peter Newmark⁶, cel care susține *traducerile semantice*, traduceri care respectă forma, savoarea și tonul originalului pentru a păstra mai bine stilul autorului. Mai mult, se emite ipoteza conform căreia acest tip de traduceri ar rezista mai mult decât cele comunicative, întrucât traducătorul urmărește să păstreze și nu să creeze.

Pe de altă parte, dacă ne referim la *traduceri comunicative/ cognitive/ TL i.e. target language – limba țintă/ TC i.e. target culture – cultura țintă*, acestea sunt percepute a funcționa sub forma unei convenții cu cititorul. Eugene Nida⁷ menționează așa numita 'echivalență funcțională' care ține de o 'echivalență dinamică', conform căreia receptorii unui mesaj formulat în limba țintă răspund la acesta în aceeași manieră ca și receptorii limbii sursă. Se admite faptul că un astfel de răspuns nu poate fi identic, din moment ce contextul cultural-istoric este foarte diferit în cele două cazuri, dar, se consideră necesar ca echivalența să fie atinsă la un nivel cât mai înalt, pentru ca traducerea să își fi atins scopul.

Există și opinia conform căreia cu cât sunt mai diferite cele două limbi și culturile de care aparțin, cu atât sunt mai bune condițiile de înfăptuire a unei traduceri dinamice (comunicative). Newmark⁸ consideră că acest tip de traduceri apar mai simple și mai clare cititorului, căci se bucură de creativitate la nivelul lingvistic, de unde și posibilitatea de a fi superioare originalului. (Ne păstrăm dreptul de a ne arăta rezervați îndeosebi referitor la o eventuală superioritate a traducerii asupra originalului sursă, căci considerăm că nu acesta este, totuși, rolul unei traduceri)⁹. Un comentariu interesant ni se pare cel al lui G. Mounin¹⁰, care, folosind metafora 'opaque panels' (panouri opace), crede că astfel de traduceri îl ajută pe cititor să se simtă ca acasă, printr-un proces de 'naturalizare'.

Într-un articol cu titlu semnificativ, *Frumoasele infidele*, B. Croce¹¹ încearcă să rezolve dilema cu care ne confruntăm: "orice traducere, de fapt, sau diminuează și strică sau creează o nouă expresie, punând-o pe prima din nou în creuzet și amestecând-o cu impresiile personale ale celui ce se numește traducător. În primul caz expresia rămâne totdeauna aceeași, cea a originalului, cealaltă fiind mai mult sau mai puțin deficientă, adică nefiind propriu-zis expresie; în celălalt caz, expresiile vor fi două, dar cu două conținuturi deosebite: urâte credincioase sau frumoase infidele."

Ar rămâne să stabilim care dintre cele două expresii cu conținuturi deosebite ar fi capabilă să deservească mai bine literatura unei nații, care ar reuși să o introducă în circuitul valorilor universale drept tot o valoare. Credem că oricare dintre expresii s-ar bucura de adepți în rândul cititorilor, fie ei mai mult sau mai puțin cunoscători ai textului de plecare. Important ar fi ca o traducere, 'fidelă sau trădătoare', să rămână la pragul de naturalizare a limbii, să mențină firescul în exprimare.

Cu referire la acest aspect, dacă e să punem în balanță cât e fidelitate și cât e libertate în traducere, Christine Le Boeuf¹² este de părere că: „se întâmplă uneori ca fidelitatea să oblige la independență. A spune același lucru nu înseamnă totdeauna să spui

la fel.” Nici nu este posibil, căci limbile sunt sisteme diferite în care se manifestă universuri diferite, în contexte, evident, diferite. Mai mult, în momentul în care se operează o traducere a unei opere literare, se fixează un moment în timp, la care traducerea aceea devine viabilă. Dar, contextul suferă transformări, iar traducerea noastră poate fi așezată sub semnul dacă nu al ‘trădării’, cel puțin al infidelității. De aici, pătrundem într-un alt plan generat de problema valabilității unei traduceri, căci metaforic vorbind, ne vom pune mereu problema dacă o traducere făcută azi rezistă până mâine din moment ce limba, considerată a fi un organism viu este într-un continuu și dinamic proces de schimbare, de evoluție.

Dacă ar fi să-i dăm crezare lui J Dryden¹³ “nu se poate traduce exact și bine în același timp.” Această premisă nu poate fi decât descurajantă, iar traducătorul se poate simți în fața unui eșec încă de la bun început. Pe drept cuvânt, poziția aceasta ancilară, cea a traducătorului perceput drept “slugă la doi stăpâni”, pe care, iată, nu-i poate sluji la fel de bine, nu poate fi una prea comodă. Cu toate acestea, este imperativ necesar ca opera să fie tradusă pentru a se bucura de universalitate și, nu în ultimul rând, pentru ca cititorul care aparține unui alt context cultural lingvistic să poată beneficia de aceasta.

Aceasta pare să fie dilema dintotdeauna a traducătorilor, cu atât mai mult cu cât nu există o versiune standard a traducerii unui text. „În absența unui etalon care să certifice în absolut calitatea unei traduceri, marea luptă a echivalării de sensuri se va relua neconținut, în numele unui ideal de perfecțiune, desigur, dar și al nevoii de a adânci cunoașterea limbii celuilalt și, pe de altă parte, de a extinde orizontul propriei limbi și de a-i activa toate resursele.”¹⁴

O altă abordare interesantă a acestei probleme o are Irina Mavrodin¹⁵ care pune problema în felul următor: există două modalități de a aduce textul spre cititor: a face propriu-zis o ‘adaptare’, percepută drept forma radicală de aducere a textului tradus spre cititor, pe de-o parte și un fel de ‘modulare, îmblânzire a textului în direcția unei familiarități’ care ar avea rolul de a menaja cititorul în contactul lui cu textul nou, contact care nu trebuie să fie șocant, iar cititorul să regăsească în textul tradus câteva repere care să-i fie familiare.

„Mentalul lui nu trebuie să se simtă (peste măsură de) depeizat când parcurge un text care-l introduce într-un spațiu cultural diferit de al său, uneori foarte diferit. Pentru a-i oferi acest confort al unei familiarități cu noul spațiu cultural, traducătorul recurge, mai mult sau mai puțin conștient, la anumite strategii care vizează, toate, apropierea dintre cele două spații, cititorul rămânând teoretic imobil, în mișcare fiind doar noul spațiu cultural adus către el.”¹⁶

Pe de altă parte, mai există, așa cum am mai adus în discuție, cealaltă față a medaliei, prin care se înțelege orientarea către textul țintă, adică orientarea cititorului către textul tradus, concepția, așadar, opusă, care „nu numai că nu urmărește să ofere cititorului confortul unei familiarități cu spațiul cultural din care vine textul tradus, ci, dimpotrivă, ea vrea să mențină o depeizare, o diferență, o straniețate chiar. Și asta tocmai pentru a feri

textul tradus de orice conotație care ar trimite la spațiul cultural de origine, al cărui bruiaj oricum se produce, prin însăși limba -cu structura ei specifică- în care textul e tradus.”

Țindem să credem că poziția cea mai fericită ar fi cea de mijloc, care ’să respecte’ atât textul sursă cât și cel țintă, poziție susținută și de John Dryden¹⁷ și Alexander Tytler¹⁸. Ultimele tendințe în ce privește studiile legate de traducere, par a încerca să păstreze un echilibru între traducerea orientată spre limba și cultura țintă, fără însă a pierde din vedere limba și cultura sursă.

Oricare dintre operațiuni presupune o bună cunoaștere din partea traducătorului a celor două arii culturale contextuale între care se desfășoară în cele din urmă actul traductiv, căci traducătorul este cel care poate și trebuie să fie capabil să mențină un echilibru între toți factorii implicați în această complexă ecuație, generatoare de atâtea controverse. De la acest punct, putem înțelege de ce controversele despre care vorbeam sunt interdependente, iar încercarea de lămurire a uneia atrage după sine dezvelirea alteia.

De aceea, se poate considera că aceste contradicții implicate de fenomenul traducerii sunt deschise spre dezbateri mai mult din perspectivă teoretică, din moment ce practica traductivă propriu zisă, dimensiunile practice ale fenomenului pot aduce la lumină situații diverse, care uneori par a sfida teoria. (O altă discuție interesantă are la bază chiar balanța care se vrea între traducerea văzută drept teorie vs. practică, discuție care, însă, nu face subiectul nostru acum).

Bibliografie

- Baconsky, R., Gouadec, D., Lascu, Ghe. *Teritorii actuale ale traducerii*, Editura Echinoc, Cluj Napoca, 2002
- Baker, M. *In other words*, London and NY: Routledge Publishing House, 2002
- Bell, R., *Teoria și practica traducerii*, Editura Polirom, Iași, 2002
- Cartianu, A., *Din unghiul traducătorului*, din Secolul XX nr 1,2,3/1980
- Croitoru, E. (coordonator), *English through translations, Interpretation and translation oriented text analysis*, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos”, Galați, 2004
- Dumitru, R., *Translation theories and practice*, Editura Institutului European, Iași, 2002
- Eco, U., *La ricerca della lingua perfetta, În căutarea limbii perfecte*, traducere din limba italiană de Dragoș Cojocaru, Editura Polirom Iași, 2002
- Eco, U. *Dire quasi la stessa cosa, A spune cam același lucru, Experiențe de traducere*, traducere din limba italiană de Laszlo Alexandru, Editura Polirom, Iași, 2008
- Enescu, R. *Traducerea – mijloc de cunoaștere* din Familia nr.8, 1979
- Fejes, D. *Fiecare traducere e o provocare*, in *România Literară*, 16/2006
- Levițchi, L., *Manualul traducătorului de limba engleză*, Editura Teora, București, 2001
- Le Boeuf, C. *Bucuria de a interpreta* din Secolul 20, revistă de sinteză editată de Uniunea Scriitorilor din România, nr. 337-338-339

Mavrodin, I. *Despre traducere, literal și în toate sensurile*, Editura Scrisul Românesc, Fundația Editura Craiova, 2006

Munteanu, R., *Permanenta îmbogățire a cunoașterii* din Contemporanul nr 39, (1976), 1984

Novăceanu, D. *Frumoasele infidele* din România Literară XIII, nr. 23, 1980

Novăceanu, D., *Condiția și virtuțile traducerilor*, România Literară XIII nr 24, 1980

Vazaca M. *Prețul dorinței de a traduce*, în România Literară, nr. 8/2008

Resurse Internet

<http://www.atr.org.ro/blog/index.php/citate-si-cugetari-despre-traduceri-si-traducatori/>

NOTE

¹ <http://www.atr.org.ro/blog/index.php/citate-si-cugetari-despre-traduceri-si-traducatori/>

² După Ioan Kohn, în *Limbaș, literatură, traducere*, din Familia 16, nr. 4/1980, p. 4

³ Magda Jeanrenaud, *Universaliile traducerii*, Studii de traductologie, Ed. Polirom, 2006, p. 13

⁴ Traducere proprie din *Theories and practices of translation*, Colecția Cursus, Institutul European Iași, 2002, pp. 21-24

⁵ *Memes of translation*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1997 citat în R. Dimitriu, op. Cit., p. 21

⁶ *Approaches to translation*, Oxford: Pergamon Press, 1981, citat în R. Dimitriu, op. Cit., p. 22

⁷ Eugene Nida și Charles Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden: E.J.Brill, 1969, citat în R.

Dimitriu, op. Cit., p. 23

⁸ Loc.cit.

⁹ n.n.

¹⁰ Georges Mounin, *Les belles infideles*, Paris: ed. Des Cahiers du Sud, 1955, citat în R. Dimitriu, op. Cit., p. 23

¹¹ Citat de Darie Novăceanu în România Literară XIII nr.23/1980, p.4

¹² În *Bucuria de a interpreta* din Secolul 20, revistă de sinteză editată de Uniunea Scriitorilor din România, nr. 337-338-339, pp. 255, 256

¹³ Citat de Eugene Nida, cf. *Traducerea – pro și contra* din Orizont Literar 31 nr. 25/1980, pg. 8

¹⁴ Marina Vazaca, în *Prețul Dorinței de a Traduce*, în România Literară, nr. 8/2008, pg. 3

¹⁵ *Despre traducere literal și în toate sensurile*, Ed. Scrisul Românesc, Fundația Editura Craiova, 2006, p.26

¹⁶ idem

¹⁷ În prefața la traducerea *Epistolelor* lui Ovidiu, 1680, citat în R. Dimitriu, op. Cit., p. 24

¹⁸ În *Eseuri despre Principiile traducerii*, 1792, citat în R. Dimitriu, op. Cit., p. 24

CONTROVERSIAL ISSUES OF SLANG. LEXICOGRAPHY AND USERS

ZOLTÁN Ildikó Gy.

Abstract

A gradual change in the attitude of linguistic science towards slang at the end of the 19th century has resulted in a considerable growth in the number of studies on this component of language – an abundance and variety in specialized literature that brought a great diversity of opinions. The present paper continues the discussion of the controversial issues of slang: the difficulties it poses to lexicography and the question of who its users are.

Keywords: language, lexicology, linguistic, slang, speech

Slang and lexicology

Slang (or cant) was long regarded as a negligible peripheral phenomenon and whenever it had to be dealt with the approach was not of a linguistic nature and did not concern the linguistic phenomenon, but was meant to facilitate the identification and exposure of rogues and thieves, criminal underworld groups and gangs by their characteristic use of language. Consequently, the first ‘collections’ of slang words were lists usually compiled in courtrooms during criminal trials.

As linguists did not consider the ‘lowly’ slang worthy of their learned attention, the task went to the lexicographers of the time, and they were the first to attempt giving a description. Considering its roots and the significance of the term at its origin, it is unsurprising that in these early days slang was branded as illegitimate – a stamp which it could not completely shed even to this day.

If we attentively consider the definitions in different dictionaries in a chronological order, we can trace the gradual change in the attitude towards slang. From definitions similar to the one in Noah Webster’s dictionary of 1828 (1): “low vulgar unmeaning language”, which clearly shows his barely concealed disgust, his appalled, rigid condemnation and disapproving rejection; through exaggeratedly simplistic, neutral and general formulations like “unpolished language” in Francis A. March’s 1903 dictionary (2), we eventually arrive at those descriptions of today which try to also include the positive traits of slang, like the one from dictionary.reference.com: “very informal usage in vocabulary and idiom that is characteristically more metaphorical, playful, elliptical, vivid, and ephemeral than ordinary language”.

Yet, however far slang has come from its original meaning, however much respect and appreciation, even distinguishing attention it has been getting lately, many problems connected to it have not been satisfactorily solved to this day.

First and foremost, the difficulty which poses the most obvious problem not only for linguists but also for lexicographers dealing with slang, is the matter of its definition, as discussed in the previous part of the present paper (*Controversial Issues of Slang. Etymology and Definition*).

Admittedly, linguists and other practitioners of lexicology can not be blamed for the continuing absence of a suitable, practical, unambiguous, clear, concise, comprising (but possibly short) definition of slang: it is not for lack of trying. There has been no shortage of attempts, but it is exactly the complex nature of the phenomenon of slang which makes it so elusive. On the other hand, the fact that views as to what should and should not be included under the term 'slang' are constantly changing doesn't further the matter much.

This many-layered question has been most succinctly summed up and explained by Connie C. Eble: "... slang words and expressions are in large part short-lived, slippery in meaning, characteristic of marginalized groups, oral, and highly conditioned by social situation. These are all characteristics that militate against the frequent and consistent occurrence of slang in the files on which dictionaries are customarily based. Moreover, the sociolinguistic and psycholinguistic contexts in which slang is embedded cannot readily be captured by any system of discrete labels." (3)

The confusion in the multitude of slang definitions, the unclarified nature of several of the theoretical approaches has unavoidably left its mark on the practice of lexicographers too. Although the new term occurred in the English lexicography as early as the beginning of the 19th century (and spread from there) to denote words which for some reason did not qualify as belonging to the literary or standard variant of language, it has kept muddling up the labels and stylistic indicators used for categorisation in the different (not only slang) dictionaries.

In the processed vocabulary material slang is usually mixed with all kinds of other labels, beginning from elements of the informal, colloquial style through the categories of dialect and jargon to vulgar, obscene or euphemistic.

These problems are due to the fact that language and, within it, slang are systems of a dynamic nature. The constant change is the result of the incessant circulation of words within the language: they tend to stream from one usage level to the other or from one language variant to the next. The different jargons and dialects, as well as the everyday language are pre-eminent among the sources of slang (besides new coinages, borrowings and calques). At the same time slang words can themselves become part of the above mentioned. In most cases the transition takes the word towards 'neutral' colloquial, perhaps through the intermediate category of momentarily fashionable 'buzz-word'.

There are several slang words that proved appealing enough in general use for such a long time that they made it into the standard language. Some have been invariably efficient in their role as slang for centuries and are still going strong, others simply fade into oblivion after a brief period of sparkling glory, and again others suddenly spring to life again for some reason after having lain dormant for a while. Many slang words are felt to be dated or hackneyed very shortly after their appearance, especially if the new 'pretender' is already there too, waiting to supplant its predecessor. The basic paradox of slang is that it has to continually strive for renewal, freshness, wittiness while at the same time, due to the speed with which they spread and become popular overnight, the greater part of its words and phrases wear away into clichés faster than items of any other part of the vocabulary.

Even if slang is a constant in its quality of linguistic phenomenon (some researchers would even go as far as considering it a language universal), its vocabulary is constantly changing. The relative speed of this change depends on changes in the circle of its users, which in turn is influenced by the dimensions of the circle.

In addition to all this, the status of slang can differ in different languages or even in different variants of the same language, which further complicates matters when it comes to categorisation in stylistic terms. Sometimes the same word can be slang in one variant, neutral everyday term in another and regional dialect word in the third (examples for this can easily be found among the different variants of English).

As an additional confounding aggravation to both researchers and lexicographers of slang, a given word can become slang in a certain situation, context, or atmosphere – even if only occasionally and temporarily, because of its “stylistic aura”. Body language, intonation, pitch of voice and even pauses may have an important role in indicating that a word or expression should (then and there) be interpreted as slang. These facets of slang are impossible to be conveyed by dictionaries.

We eventually have to reconcile ourselves, however reluctantly, to the fact that there is no linguistic litmus paper that could unequivocally and infallibly evidence whether a word or expression is slang or not. On the other hand, slang is much too lively a concept to be lightly classified alongside everyday speech or to be nonchalantly placed on a certain rung of the social ladder of language use. Nevertheless, lexicography has a very practical need for the term “slang” if it wishes to fulfil its purpose and provide the user of the dictionary with directions as to the sphere of applicability of such an entry word: it is situated below the standard or everyday informal levels of language (it should not be used in formal or official situations, since it usually is considered to transgress generally accepted norms of formality or appropriateness), but stands above geographical or social dialects, as well as the specified vocabularies of different subcultures (it is spoken and understood in a wider circle than these restricted variants of language).

Users of slang

According to V. de Klerk, there are “two long-standing strong cultural stereotypes regarding slang users. The first is that slang is the primary domain of adolescents, all of whom inevitably use it. The second is that slang (especially words that are more taboo) is largely the domain of males, while females avoid it as unladylike, because of its strong connotations of masculinity and toughness.” (4) However, observation and research done in the last decades raises question marks in connection with both above statements and makes it clear that they need to be carefully reconsidered.

Slang is much too often identified by linguist and non-linguist alike as the language of youth or that of college students, although more cautious formulations include that slang is ‘usually’ and ‘mostly’ to be found in the speech of young people. This much is true, but the circle of users is not by far as restricted as that.

Peculiar slang usually develops not only in schools or universities, but also in other ‘confined’ institutions, such as military bases or prisons; within occupational or interest groups, even in the private sphere of families. Typical users of slang – on the other extreme of the wide range, as it were – are the different peripheral subcultures and even counter-cultures, branded as ‘deviant’, e.g. homosexuals, drug users or criminals.

Slang flourishes therefore in those tight-knit communities where the atmosphere among peers is relaxed enough for language use to be freed from the constraints of politeness and formality. It also thrives where group-membership and group-solidarity has great significance. In these situations the main purpose of slang is to signal that the user is part of a certain subculture and is on the same ‘wave-length’ with it. Slang words function as a sort of ‘badge’ and their role is similar to that of the latest popular form or style in clothing, hairdo, tattoos and even entertainment: since they are the linguistic equivalents of fashion, they have to be new and attractive for the group to accept them.

As this kind of communities, coalitions and groups usually (though not exclusively) are formed among the young, especially teenagers, it is only natural that slang should remain primarily the ‘domain’ of youth. The obvious explanation for this lies in the fact that ‘belonging’ is particularly important at this age, and the amount of time one spends with peers in school, sports, free time and leisure activities is the largest. Slang functions as a linguistic code, reinforcing membership and showing the existence of collective knowledge, common interest and shared attitude. The use of slang can also show rebellion and resistance against authority, it can be an act of defiance: there are always lots of slang terms in schools for those who have ‘power’ over teenagers.

Words from any type of specialised slang can find their way into youth slang or into general slang (as the term suggests, this is so widespread that it cannot be localised either vertically or horizontally, or even according to age-groups) as the walls of subcultures are crumbling and the boundaries of ethnicity, class and life-style are weakening. The multiplying means of modern mass-communication have also contributed

to the acceleration of this process, for they can enable the instant spreading of new slang whether it occurs in a popular show, the news, a film or the lyrics of a song.

The frequency of slang usage has also significantly changed as regards the distribution between gender groups. Up to the sixties and seventies of the 20th century slang was mostly used by men rather than by women (at least in public). This was due to the fact that it came largely from a man's world and referred to 'manly' endeavours and interests. Women did not have much chance to develop a slang of their own because they had little direct contact with activities, groups or subcultures which might have facilitated this. On the other hand, women used less slang (even if they were familiar with the meaning) because society put a much greater pressure on them to comply with the rules of convention and decency, to live up to the expectations in good manners – and to observe the proprieties in their choice of words. These differences were clearly bound up with the differences between the position and role of men and women in society.

Alongside the social transformations of the last decades the attitude towards slang and its use has also undergone some changes. The experiences of subcultures based on social class, ethnic group, gender, sexual orientation, age group or life style are blending, as their dividing walls gradually dissolve and they lose their exclusive and isolated character.

Today the use of slang, including taboo and vulgar expressions, does no longer provoke the shock and consternation it used to, not even in speech situations where in the past its appearance would have been unimaginable. The gradual change that has occurred within gender groups in this respect has primarily socio-linguistic cause and explanation. While in bygone days women of ladylike refinement and delicacy avoided the use of slang, today it is applied more and more often by girls and women. The feminist movement can, to some degree, be held accountable for setting the process off: slang being one of the 'male' privileges, a badge not only of manliness but also of power, its 'conquering' was felt to be a significant step in the pursuit of emancipation.

Where adolescents are concerned, the differences in the frequency of slang within gender groups are not consistent. The view that boys use slang more often than girls is justified by the fact that their peer groups are larger and more close-knit, and also because for them competition and the underlying hierarchy are more important. Girl-groups are smaller, more intimate, and their members do not set much store by verbal posing and blustering.

Some surveys have concluded that differences are slowly but surely disappearing, others have found that 'boy-slang' contains more words and expressions referring to sex, 'otherness', hobby and leisure activities, while 'girl-slang' deals mainly with the home and people who are close to them. 'Boy-slang' is still usually held to be coarser, to contain more negative, offensive, taboo and vulgar words. This mirrors the general tendency in society, where this kind of linguistic behaviour is more easily accepted from men than from women – to this day.

Notes

1. Noah Webster: *An American Dictionary of the English Language*, 1828
2. Francis A. March: *Thesaurus Dictionary of the English Language*, 1903
3. Connie C. Eble: *On Defining Slang*, in "*Slang: Deviation or Norm?*" 1983, 409-16.
4. V. de Klerk: *Slang, Sociology*, in: ELL 2, vol. 11, 407-412.

Bibliography

- Auer, P.: *Sociolinguistic Crossing*, in: ELL 2, vol. 11, 490–492.
- Bakhtin, M. M.: *The Problem of Speech Genres*. In: *Speech Genres and Other Late Essays*, 1986
- Bucholtz, Mary: *Gender, Sexuality and Language*, in: ELL 2, vol. 4, 756-758
- Bucholtz, Mary: *Word Up: Social Meanings of Slang in California Youth Culture*, Texas A&M University (Language & Culture: Symposium 7) 2001
- Cameron, D.: *Gender*, in: ELL 2, vol. 4, 733-739
- Cutler, C.: *Subcultures and Countercultures*, in: ELL 2, vol. 12, 236-239.
- Eble, Connie C.: *Slang*, in: *The Oxford Companion to the English Language* (Edit. Tom McArthur), 1992, 940-943.
- Eble, Connie C.: *On Defining Slang*, in "*Slang: Deviation or Norm?*" The Tenth LACUS Forum, 1983, 409-16. Columbia, S.C.: Hornbeam Press.
- Eckert, P.: *Communities of Practice*, in: ELL 2, vol. 2, 683-685.
- ELL2 – *Encyclopedia of Languages and Linguistics*. 2nd Edition. Editor-in-Chief: Keith Brown. Amsterdam, Elsevier, 2006.
- Joseph, J. E.: *Identity and Language*, in: ELL 2, vol. 5, 486- 492.
- de Klerk, V.: *Slang, Sociology*, in: ELL 2, vol. 11, 407-412.
- Mesthrie, R.: *Society and Language: Overview*, in: ELL 2, vol. 11, 472-484.
- Neuland, E. and Schubert, D.: *Teenagers, Variation, and Young People's Culture*, in: ELL 2, vol. 12, 541-545.
- Talbot, M.: *Gender and Language*, in: ELL 2, vol. 4, 740-742.
- Thorne, Tony: *Slang, Style-Shifting and Sociability* – in *Multicultural Perspectives on English Language and Literature*, Tallinn, London 2004 .
- Wardhaugh, Ronald: *Introduction to Sociolinguistics* . Wiley-Blackwell, 2001.

COMPANY NAMING (When names speak volumes)

LAKO Cristian

Abstract

The paper looks into the problem of naming companies in Romania, and how company names may influence the image it may convey to business partners and/or clients. It is a research on going behind the name to discover whether it can truly communicate the intended message. Also, it will show the close relationship between the marketing and branding process and the chosen company name.

Keywords: company naming, reference, referent, signifier, signified

Very often, especially in the case of start-up companies, the most difficult part of the marketing and branding process is to find an appropriate name for the company, a name that will make a first impression on the business partners and clients, and hence the very first interface one can see.

Also, through marketing and branding, companies want to achieve successful referencing, in terms of delimiting and limiting the signifier-signified pair of the linguistic sign. The market needs to be taught through marketing and branding and the appropriate referent-reference liaison requires permanent and dynamic (re)adjustment according to the services and products of the company and trends of the market. Sometimes, circumstances in a certain market can change greatly the intended referent-reference of a company. For example, in the case of the German company Adidas, branding and marketing was not necessary as it was the very first company of its kind to enter the Romanian market. The only competition at that time were the local sport shoes manufacturers, that were bearing no real branding name, and quality was not even close to that of Adidas. It was an easy win for Adidas, and soon every youngster started talking about the “adidași”. By the time real competition showed up, the borrowed term had already replaced the local old terms “ghete/pantofi sport” and “teniși” – shoes for playing tennis, almost entirely. Every similar type of shoes started to be called “adidași”. A quick search on Google shows that the signifier nowadays goes beyond the intended limits, and “adidași” refer even to competition like Puma and Nike, and even to cheap replicas (*adidasi ieftini*):



Resellers of sport shoes also act in accordance with the searches on the search engines and even online start-up companies will use the borrowed term for domain names such as: *adidasi-online.ro*, *adidasimania.ro*, *adidasinike.ro*. The borrowed term *Adidas* has turned from a hyponym into a hypernym. So, although this worked well for the company in the beginning, it has no or little effect on the current Romanian market. As a response to the broadening in meaning of the term “*adidași*”, the marketers at Adidas added the term “*originali*”- genuine, also used by consumers when looking for the Adidas brand.

A somewhat similar history happened in the case of Xerox. There were words such as “*xeroxuri*” – used as a noun to refer to photocopies, and “*a xeroxa*” – as a verb, meaning to make photocopies. Nowadays, these terms are used less, and the terms “*copii*” and “*a copia*” are considered more appropriate. In the case of Xerox, the referent has reflected much more accurately the position of the company on the Romanian market, and, although it has had an impact even on the Romanian language, the referent is nowadays restored to the initial limits, as Xerox refers now almost exclusively to services and products offered by the Xerox company. Yet, at informal level, the two borrowed terms are quite commonly used regardless of the copy machine used for photocopying.

The history of the word “*pampers*” is another good example of how a particular brand can turn into being used to denote a general class of products. Although in Romanian the semantic meaning of the English term is lost, it functions with the meaning the company had in mind. Very often other brands of diapers are now called in Romanian “*pampers*” or “*pamperși*”.

An interesting case is that of Dero, (**d**etergent and **R**omanian), a Romanian brand for detergents. It is quite often used to denote any kind of detergent.

But as one can see from the examples above, a company name can act as a referent only if there is a marketing process behind it. There is a history behind such brands as Xerox, Yahoo!, Google, Microsoft, Alfa Romeo, Kodak and so on. On the Romanian market these and other company names have a meaning on the Romanian market, they already are referring to those particular companies and their products and services. On the other hand, a company like Inditex, which has no presence on the Romanian consumers market, could refer to either an Indian fabric company in the fashion industry, or a large industrial textile manufacturer. But according to <http://www.inditex.com/enc>, we would be only halfway right, as Inditex stands for **I**ndustrias de **D**iseño **T**extil, S.A. and it is a Spanish brand with exposure at global level. Start-up companies are somewhat facing with the same challenge of building an identity on a market by choosing a name that represents them and also conveys the intended message.

According to marketers there are several issues to take into consideration when naming a company. The name should be:

- straightforward and simple so that it is easy to keep in mind (some suggest that it should be a maximum of length of 2 syllables)

- simple spelling and conveying some sort of meaning
- describes the category of the business
- suggest products and/or services offered
- show how the company differentiates from the competition

However, when picking a company name one should also consider several other concerns, such as if the business is going global or staying local, keep a limited number of business activities or planning to extend, remain a small company with up to 10 or forecasting to expand. Other variables may also apply.

Basically, company names can be categorized into nine types, depending on the approach of choosing a company name.

A. Invented names

This type of names are at first are complete blanks, referents without reference, because without no history there cannot be any reference. Usually these names have an impact though, as they sound distant, corporate-like, and neutral – because there is no back reference. In terms of branding, using a coined name it is an advantage as through marketing one can set the appropriate delimitations: Meebo, Simpy, Appia SRL, Lasco SRL

B. Descriptive names

This is probably the most common category, especially with the development of online business, where it is very important to communicate to the potential clients the service or the products to be sold. These names are difficult to be branded though, as they already have a general meaning and most often they are a category of products or services. So, although they clearly state the type of business, they do not stand out as the referent is a hypernym for particularised brands. On the web usually these companies are affiliates of top brands, targeting general audience, and using in their names keywords with the best hit rates in the search engines, or niche key terms.

Subtypes can be:

- names related to services: credit.com, Mariaj SRL, Funebra SRL
- names related to products: lens.com, jewelry.com

Descriptive names in a different culture can have the power and impact of invented names, yet they keep their descriptiveness for those who are aware of the source language, these are the borrowed terms.

C. Proper names

This is also a popular type of name category and it can be of several subtypes:

- surnames: Hewlett-Packard, Grundig, Maggi, Oltean Prodlemn, Danciu Prodcomserv
- first names: Mercedes, Danone, Garmin, Dora Medicals, Cristina Com Prod, Ana Maria srl,

- geographical names: Adobe Systems (creek in the US), Fuji, Prutul SA (river in Romania), Dacia (old region), Muresul SA (river)
- fictional names/mythology: Nike, Hera Tour SRL, Reea SRL

First names and family names show the roots of the company and are common especially for companies with local exposure. Geographical names refer to the place of origin of a company and it can be a river, a mountain a region etc. Fictional names are often used to throw an aura of mysticism and maybe tradition.

D. Metonymic names – real repurposed words

This type refers to totemic images that are intended for linking the properties of certain signified objects with the same signifier in order to transfer features and qualities of the initial signified to the image of the future company. They are easy to remember as there is already an employed meaning available through language and culture: Greyhound, Mustang, Blackberry, Ursu Brun Srl, Lupul Negru srl

E. Acronyms

For the people who are not familiar with the significance of each of the initials, the company name will have the same impact as in the case of the invented names: AUDI, BMW, FIAT, BBC, BRD, BCR, and even if clients make a connection between an acronym and the products it stands for, the words behind the letters may remain unknown to most of the clients.

F. Composite names

It refers to combining two or more words into composite names that partly convey the meaning of the parts that make up the final term. Examples: Nortel, YouTube, Haribo, Nissan, Oltchim, Petrom, Ventrust, SIF Goldring SA. If we consider the last example SIF says what the business activity of the company is, financial institution, while *goldring*, although used as an English compound word, it is conveying to most its Romanian clients the message of *fortune and luxury*.

G. Misspelt words sounding the same as real words

They function much like the descriptive names but due to intentional misspelling they may stand out from the category they are naming. On the other hand, marketers may sometimes target commonly misspelt words for the sake of simply targeting those who misspell certain words: digg, Google, flickr, nite.com, okazii.ro. In Romanian, teenagers often use “k” to shorten the “ca” group of letters.

H. Borrowed words

These may function as invented names but they may echo quality and if it is a term known in the community it can also bear the power of descriptive names: AltaVista.com,

avantimedialogroup.com, Avanti Media Grup SRL, Royal Food srl., Venture Group srl, AquaServ, Kontroll SRL.

I. Moving names and phrases

These names want to trigger feelings like compassion or relief, or inviting to action: Animal Planet, Save the Planet, ineedcredit.com, vreaucredit.ro, Fundația Pentru Voi.

From the examples for each category, it can be noticed that naming companies in Romania, generally follows the same patterns. However, looking at the company names listed at listafirme.ro one can notice that there are many company names that are using borrowed terms mainly from English but also from German, French, Italian and Spanish. The rate of borrowed terms seems to be rather large and an explanation could be that those particular companies or they want to get international exposure, or they have a foreign partner, or the shareholders and founders are foreign. On analysing the business activity of some of these companies, one can notice that they conduct business only locally or nationally and have not shown any sign of getting to an international level. Hence, they meant to convey to clients novelty and foreign aura, by which the client can be subconsciously influenced into believing the company sells goods and services of high quality.

Sometimes, Romanian companies went even further, by actually “borrowing” international brand names: Spar SRL. This was a common strategy in the early 1990’s when commercial laws were less restrictive. Another tactic was to use a name that is very close to an already established name, often varying just by a letter or sound. By such naming strategies the company names connote that the two companies are the same, or one is the subsidiary of the other, or the representative of that company. With the development of business in Romania, it is getting harder and harder to find available one word names, and even less probable to find one syllable one word ones.

All in all, companies employ different naming strategies depending on their future plans and in order to have a good start in business and the name is the very facet the clients or partners come in contact with. Hence, the importance of choosing the company name cautiously.

Also, the same as with international companies, most companies fail to meet all or some of the terms of naming their companies. Yet, that is no major drawback if the marketing department is successful in the branding campaign.

Bibliography

- Chomsky, N., 2005, *Language and Mind*, New York : Cambridge University Press, 209 pp.
- Devitt M. & Hanley R., 2006, *The Blackwell Guide to the Philosophy of Language*, Malden: Blackwell Publishing, 457 pp.
- Davies A., Elder C, 2004, *The Handbook of Applied Linguistics*, Malden: Blackwell Publishing, 886 pp.

Nicholas J. Cull, N. J., Culbert D., Welch D., 2003, *Propaganda and mass persuasion : a historical encyclopedia, 1500 to the present*, Santa Barbara: ABC Clio, 504 pp.
Sainsbury, M., 2007, *Reference Without Referents*, New York: OUP, 264 pp.

Internet sources:

Google <http://www.google.com/>
www.listaфирme.ro

KEY LINGUISTIC CHARACTERISTICS OF BUSINESS ENGLISH

Daniela DĂLĂLĂU

Abstract

Business English teachers as well as its learners have focused, for a long time, solely on the functionality of the language. As a result, research into the linguistic characteristics of the business lexis and Business English respectively has been relatively limited. Therefore, the aim of this article is to pinpoint some of the key linguistic characteristics of Business English. A better understanding of these distinguishing features may help teachers to improve their teaching strategies in their quest to satisfy their learners' needs and learners to achieve more and improve their performance in using Business English effectively in real day to day situations.

Keywords: ergolect, poetics, layering of business language, sociolinguistic orientation.

I. Business English – a distinct part of ESP

There have been many changes in the development of the ESP movement and one of the most important mentioned by Dudley-Evans & St John refers to a shift in importance as far as Business English is concerned: “One major change has been the emergence of Business English as a major strand of ESP teaching. Early ESP work was dominated by English for Science and Technology... However, in the 1990s ... the largest area of growth is Business English.” (Dudley-Evans & St John, 1998:31)

This internationalization of English in the business world is based on at least two major causes. First of all, there has been an irreversible growth in business institutions worldwide, and we are referring here to multinational corporations which have ‘eliminated national frontiers’ and set up subsidiaries everywhere in the world. This unprecedented growth has had as result the globalization of western capitalist market-type business practices.

Secondly, we have to bear in mind that the micro and PC revolution and computerization in general for the past two decades have become the modern vehicles for the English language.

The effects of the English language, caused by the developments mentioned above, on the financial markets and the stock exchanges have been enormous. We will try to pinpoint some of them as follows:

- the growth in status of Wall Street;
- the role of City in Great Britain;
- the Single Market within the European Union;
- the adoption in Frankfurt, Luxembourg and Tokyo of English as the *lingua franca* for currency dealers and stock brokers;

- the increasing influence of international financial banking, aid agencies and organizations, the World Bank, the OECD (the Organization for Economic and Co-operation Development) is documented in their publications in English.

Taking into consideration these things, it is more than clear why English is necessary for international business transactions, among non-native speakers.

Considering the nature of their profession, the learners of Business English need to use an objective language rather than a subjective one: “The language will frequently be objective rather than subjective and personal. For example, in discussions and meetings, it will be more appropriate to evaluate facts from an objective standpoint (‘This is a positive point’, ‘On the other hand the disadvantage is...’) rather than expressing personal feelings and opinions.” (Ellis & Johnson, 1994: 7)

It has been noticed that both categories of learners, experienced and pre-experienced learners, are interested in the functionality of the language (Business English) rather than in its linguistic characteristics. This is one of the major reasons that explain the relatively limited research into the linguistic characteristics of the business lexis and Business English respectively.

One of those who have carried out research on this topic is Douglas Pickett. Pickett himself agrees that Business English is a part of ESP *but* he also defines some specific characteristics stating that: “...as business and commerce are by definition an interface between the general public and the specialist producer... it must be a lot nearer the everyday language spoken by the general public than many other segments of ESP.” (Pickett, 1986a:1)

He then refined this statement by comparing Business English to ‘lay-language’: “Conversely, of course, the extent to which it departs from lay language depends more on the nature of the business than on any autonomous subject area it occupies all to itself. Thus if we take three different firms, one in insurance, one in pharmaceuticals and one in fashion, their language to the public will be much the same and no more specialised than can be avoided. Their internal specialist languages, however, will be respectively those of insurance, pharmaceuticals and fashion, not business in general.” (Pickett, 1986a:1)

As far as written business communications is concerned he argues that there are universal actions that take place in any business, e.g. Bill of Lading, money transfer, the VAT enquiry, etc. However, spoken language is less easy to define and: “...what makes for real business communication is a whole gamut of subtly graded conversations sensitive to the subject matter, the occasion, the shared knowledge and social relationships holding between speakers.” (Pickett, 1986: 2)

Although Business English is a part of ESP and thus the characteristics of ESP apply also to Business English, Pickett believed that it is much more complex than other areas. In other areas of ESP, specialist language is only for intra-group communication and in consequence, there is no need for a link to the general public. Pickett made a comparison between Business English and the doctor-patient relationship, explaining that

doctors, as well as discussing with each other, also need to be able to relate to their patients using an understandable language.

Therefore, broadly speaking there are two main communication areas: an internal communication – among businesses and an external communication – with the general public.

When referring to the concept of register Pickett divides it into two areas. Firstly, he refers to register as defined by subject matter, i.e. special language being used because of the subject area, such as football or cookery, and secondly, register as defined by situation, i.e. by the special situation a speaker finds himself in. “In other words, the individual can switch his linguistic code to conform to his role, just as a bi-lingual can shift languages” (1986a:8).

Pickett emphasises the fact that although Business English is a register, it cannot be confined by current definitions of it.

“In both major senses of the word ‘register’ business English includes register but is not confined by it. In so far as register is defined by subject matter, business English embraces at least two subject matters. One is the specialist language of whatever sort of business one happens to be in - transport, petroleum, jewellery, hairdressing, banking, catering, etc. The other is the language of business in general that occupies a neutral place between particular businesses. Thus, terms like ‘order’, ‘issue’, ‘bad debt’, ‘invest’, ‘boom’, ‘slump’, ‘invoice’, ‘depreciation’, ‘stock’, ‘discount’, ‘turnover’, would belong there, since they are part of a framework of concepts that would probably be used in any business. Insofar as a register is defined by situation, we might also speak of a ‘business register’, since there are certain situations peculiar to business which shape the language used in them.” (Pickett, 1986a:9)

He has characterized Business English as an ‘*ergolect*’ – meaning a work language (Pickett, 1985: 5). He considers that it “is a mediating language between the technicalities of particular businesses – insurance, pharmaceuticals, fashion, firearms, fertilisers, jewellery, construction, etc – and the language of the general public” (Pickett, 1989: 6). Further on he supports his ideas by stating: “Business language occupies a twilight zone between the two, a world of forms and frameworks, of conventionalized transactions governed by the courtesies and formalities of business life, which are to a large extent universal”.

Beside this concept of *ergolect*, he also discusses another important point, the one he called the *poetics* of Business English. This refers to the idea that the business language is drawn from general English in order to create fresh meaning in a business context which can then flow back into general usage. This concept of poetics is of key importance to later discussion on technical and sub-technical language as it shows a feature of specialist language noted by most writers in the field – that of the *layering* of specialist lexis. Pickett suggested that general language flows into the Business English environment and takes on new combinations and meanings. These meanings are graded in terms of how understandable they are.

As we have stated above, Douglas Pickett is one of the first to acknowledge the vital importance of specialist lexis within Business English. In order to state the

importance of this he makes reference to the ergolect of Business English: “If the ergolect of business English can be taken as typical of ergolects in general, we can see that an ergolect operates at the level of *lexis*, and at the level of transaction, hardly at the level of grammar.” (Pickett, 1989: 11)

Moreover, Pickett supports his idea by stating: “... as far as I am aware there is no specific ‘grammar’ of business exchanges.” (Pickett, 1989: 11) We would dare continue his thought and state that there is specific/specialist lexis of business exchanges or of any other specialist business-related fields of activity.

II. Key linguistic characteristics of Business English

Next, we shall try to identify some of the distinguishing features of the business language and to provide examples for them.

One of the first characteristics refers to the fact that *the business lexis is layered*.

According to Pickett there is a language of business created by the process of *poetics* – flowing from the general to the opaque (and back again). Thus, for example, the terms *public*, *borrowing* and *requirement* which all have a general English use are, when used together, an *obscure* term. However, when the acronym *PBR* is used the same words become *opaque*. One key distinguishing characteristic of Business English, Pickett believed, is that although all ‘special’ languages may be based on this process, in Business English it is much more apparent.

As a consequence, this process of *poetics* has as result the layering of language and indicates that words in a business environment take on new meanings.

It is well known that the first movement in ESP was that of register analysis and that the early pre-occupation of register analysis was to try and establish the ‘special’ vocabulary of different disciplines.

Pickett has not been the only one who considered ‘technical’ language to be layered. The term *technical* refers to specific vocabulary related to a particular discipline – here the discipline of business. A reading of the early related literature, which was loosely defined as belonging to the field of register analysis, shows similar ideas. Close (1965: 3) suggested that there are three layers in scientific English:

- a) a foundation that could serve any purpose;
- b) a superstructure that could serve for *any scientific purpose*; and
- c) a later superstructure serving *some special scientific purpose* (Close’s italics).

Another classification is that made by Kennedy and Bolitho in their book – English for Specific Purposes (1984). They made a clear distinction between:

- highly technical vocabulary – “every subject has its set of highly technical terms which are an intrinsic part of the learning of the discipline itself” (Kennedy & Bolitho, 1984: 57)
- subtechnical vocabulary – the authors explained that: “One reason why subtechnical vocabulary can prove a problem to the learner is that words commonly met in ‘general’ English take on a specialised meaning within a scientific or technical context.

The learner may know the 'general' meaning already and may be confused when he meets it in a context with a different meaning." (Kennedy & Bolitho, 1984: 58)

Trimble (1985) continued the discussion on sub-technical vocabulary and extended its meaning to words which "have one or more 'general' English meanings and which in technical contexts take on extended meanings (technical, or specialized in some fashion)" (Trimble, 1985:129). Therefore, sub-technical vocabulary for Trimble meant both context-independent words that occur with a high frequency across the different disciplines of science, and also words that are found in both general English and 'scientific' English but with different meanings.

Broadly speaking, taking in consideration the classification mentioned above we shall try to classify the business lexis and provide some examples of business-related words for each of the categories.

Business English contains:

- **highly technical vocabulary**, such as: *return on assets, securities, capital turnover, shareholders' equity* and others.

Due to the fact that this vocabulary is highly specific students often find words confusing and mainly this happens when similar terms are used in different ways.

- **sub-technical vocabulary**.

A great part of the business specialized vocabulary may turn out to be a real problem for students since words whose meanings are familiar to them from general English prove to have a totally different meaning, a specialized one when used in a business context

Another characteristic highlights the *abundance of abbreviations and acronyms*. In its attempt to offer an insight into abbreviations and to classify them, Zak & Dudley-Evans' study (1986) of word omission and abbreviation in telexes found three main types of abbreviation used. Firstly, there are standard abbreviations that are used in everyday life such as *a.m., p.m., approx.* Secondly, abbreviations that would only really be used in the office such as *asap, c/n (credit note)*. Last but not least, we have highly specialised abbreviations that can be found only in telexes such as *adv = advise, bal = balance*. They stated that: "...the extent of omission and abbreviation depends very much on the type of audience to which the text is addressed and on conventions established by a company, a department within a company or by an individual." (Zak & Dudley-Evans, 1986:70)

Using the above classification, by extrapolating we could say that this classification is also valid in the case of the abbreviations and acronyms used in written business communication (letters, faxes, memos, etc.). Indeed the degree of specialization of abbreviations and acronyms depends a lot on the audience that receives these types of written business communication.

It is well-known that the business lexis has a certain *sociolinguistic orientation*. This means that people choose how to speak business language depending on the subject, situation and a whole range of sociolinguistic factors. As Pickett puts it, the language used

by business people display “sensitivity to subject matter, the occasion, shared knowledge and social relations holding between companies and communicators” (Pickett, 1986b: 2).

Another characteristic of the business lexis, particularly the one used in business correspondence, refers to *a certain degree of formality and courtesy* – this is usually found in the forms and frameworks of conventionalised transactions (business letters; faxes; memos etc)

Another distinguishing feature is the *use of metaphors* – especially in business press articles. The following example is one of the many we have come across in *The Economist*: “Apart from carmakers and other manufacturers, the list of those laying people off now includes Pepsi bottlers, law firms, retailers, media companies, chemicals producers and even technology firms. *All are desperately seeking a cure. And the most attractive medicine on offer looks like cash.*”

This example is related to the idea of HEALTH and it is clear that the companies are desperately trying to find a solution to their problems. Instead, the author, by using the metaphors in bold, induces the idea that the companies have “health” problems – financial problems and the only “cure” – solution to their problem would be the “most attractive medicine” – in this case, cash.

Closely connected with the feature mentioned above, we could also note the one referring to the *use of idioms*: “Ben Bernanke, the Chairman of the Federal Reserve, *has a lot on his plate* these days, including a financial crisis, a probable depression, and the worst recession in 17 years.” The idea is that the person mentioned in this example has a lot of things or problems to take care of or a lot of things that he has to solve.

III. Conclusions

To sum up, being aware of these key characteristics that have been highlighted in this article helps teachers reconsider the language strategies used in teaching Business English and, on the other hand, learners who need to improve their performance.

Furthermore, knowledge of these key features will help language policy makers, course providers, educators and researchers to better meet the needs of business students.

Bibliography:

1. Dudley-Evans, T. & St John, M. (1998). *Developments in ESP: A multidisciplinary approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
2. Hutchinson, Tom & Waters, Alan. (1987). *English for Specific Purposes: A learning – centered approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Kennedy, Cris and Bolitho, Rod. (1984). *English for Specific Purposes*. London: Macmillan Publishers.
4. Pickett, D. (1986a). Business English: Falling Between Two Styles. In *COMLON* 26, 16-21.
5. Pickett, D. (1986b). *Defining Business English*. Talk given at IATEFL Conference, Brighton, UK. April 1986.

6. Pickett, D. (1989). English in Business: Knowing and Acting. In Holden, S. (ed) *Language and Literature*. Modern English Publications.
7. Trimble, L. (1985). *English for Science and Technology: A Discourse Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Zak, H., & Dudley-Evans, A. (1986). Features of word omission and abbreviation in telexes. *English for Specific Purposes*, 5(1), 59-71.

Recenzii

Abderrahman Beggar, *L'Épreuve de la Béance, L'Écriture nomade chez Hédi Bouraoui*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2009

C'est une réflexion riche et variée qu'entreprend Abderrahman Beggar dans ce livre qui tente de cerner la question de la « béance », concept-clé dans la praxis d'écriture d'Hédi Bouraoui dont l'œuvre, novatrice à maints égards, se prête merveilleusement bien à l'exercice des lectures croisées. Un nouvel éclairage est effectivement porté sur un concept-clé reconsidéré ici d'un double point de vue, esthétique et philosophique ; gageure d'autant plus engageante qu'il était nécessaire du point de vue méthodologique de rappeler, d'un côté, le caractère polysémique de la « béance » et, de l'autre, l'impossibilité de dissocier ce concept de l'acte de création chez Hédi Bouraoui ; ce que l'auteur prend bien soin de souligner d'entrée de jeu en rattachant la béance, sous ses divers investissements sémantiques, à la création.

Trois axes majeurs charpentent ainsi l'analyse d'Abderrahman Beggar : Béance et instinct de mort, Béance et altérité, Béance et « nomaditude ». Dans chacune de ces parties l'acte de création représente la ligne tangentielle vers laquelle tend l'essentiel de ce qui constitue la base philosophique de l'écriture bouraouienne : « chez Bouraoui, le concept de béance est polysémique. Ses diverses conceptions sont liées à la valeur qu'il occupe dans une stratégie globale de soumission des concepts aux motifs qui déterminent l'acte

créatif » (p. 13). Abderrahman Beggar nomme en filigrane cet acte de création qui libère permettant ainsi d'échapper aux contraintes coercitives du communément convenu, du déterminisme du code collectif et de l'exercice du sens commun. Le créateur « ne se considère plus comme étant déterminé par le milieu, n'est plus soumis à la logique collective de production du sens » (p. 21). La création est ancrée dans un moment premier, une « béance abyssale » (p. 13), à l'image du dessin de Jean Hequet dans *Tremblé* (Hédi Bouraoui, 1969). Elle « doit porter les signes, non seulement de sa genèse mais aussi de son existence préontologique : l'abîme immonde qui l'a précédée » (p. 13). Chez Hédi Bouraoui, l'écriture nomade serait le lieu d'exercice de béances plurielles animées « d'un côté, par un souci phénoménologique, dans l'esprit d'une écriture élaborée au gré des fluctuations contextuelles et de l'autre (de l'aveu de l'auteur), par un temps fragmenté par les violences qui secouent notre monde » (p. 22). La pensée nomade, dynamique et évolutive, tend chez Hédi Bouraoui vers le divers et le pluriel ; la béance intègre « le corps même de l'objet de l'action humaine » (p. 53) devenant ainsi « moteur du faire créatif » (p. 54). Elle est portée par des motifs variés : La béance de la mort (le cas de Kateb dans *Retour à Thyna* et Barka dans *La Pharaonne*) ou les portes comme « miroirs des béances » (p. 17). À côté de ces formes de béances qui traversent l'œuvre d'Hédi Bouraoui, Abderrahman Beggar évoque des artifices, ceux de l'homme moderne face à sa condition, du

« règne du simulacre » (p. 33), du mode de vie par procuration que favorise la société des médias, « cette métamorphose de l'homme en présence fantasmagorique que le poète [Hédi Bouraoui] veut « recréer » faisant ainsi de son art le miroir dans lequel se reflète le portrait de l'homme moderne » (p. 40). L'optique de lecture pour laquelle opte Abderrahman Beggar fait fonctionner un jeu d'échos mettant en présence la question de la béance (telle qu'elle s'articule chez Hédi Bouraoui) et les réflexions philosophiques ou psycho-sociales de Nietzsche, Lacan, Žižek (entre autres). Le processus de socialisation et le rapport au langage - ce « siège du Grand Autre » (p. 41) Lacanien - permettent d'introduire la réflexion sur l'écriture en ce qu'elle représente un écart par rapport au pouvoir symbolique du langage. C'est l'écriture, autre forme de béance, qui permettrait de se soustraire à ce pouvoir, notamment parce qu'elle « suppose un fond schizophrène, avec un double je ; d'un côté, celui qui prend en charge l'écrit, et, de l'autre, celui, évanescent, qui précède la genèse du discours » (p. 44). L'écriture, cette « béance-interstice » (p. 55) serait ainsi dotée d'un pouvoir libérateur, générateur de dynamisme, et « c'est pour cette raison qu'il n'est pas facile de saisir les fils conducteurs, les constances et les tendances systématisantes, dans l'œuvre de Bouraoui » (p. 56). La deuxième partie du livre d'Abderrahman Beggar nous plonge entièrement dans l'univers de *Illuminations autistes, pensées-éclaircies* avec Naoufel, personnage autiste qui ne parle que partiellement et dont l'attitude devient lieu d'exercice d'un contre-pouvoir. « Les

comportements langagiers du jeune handicapé sont en soi un moyen de faire voler en éclats les limites imposées du sens » (p. 66). L'autisme que transposent en écriture les ruptures et les discontinuités du récit d'Hédi Bouraoui est un autre lieu « interstitiel » ; c'est un acte de béance qui menace à coup sûr « les clôtures du sens social » (p. 64). Mais c'est aussi, dans la logique de la poétique bouraouienne, un acte de rupture révélateur de la nécessité de redéfinir notre rapport à l'autre : « Bouraoui cherche à mettre en scène le fonctionnement de cette machine doxologique qu'est le langage, et, de cette manière, révéler les modes de contrôle social, surtout celui exercé par ceux qui appartiennent à la marge » (p. 75).

Au final, Abderrahman Beggar recentre son analyse autour de quelques éléments saillants de la poétique d'Hédi Bouraoui et des concepts-clés contenus notamment dans *Transpoétique, Éloge du nomadisme* dont il rappelle la visée d'ensemble : « faire l'éloge de la création comme élan libérateur » (p. 79). L'acte créatif comme moyen de réagir contre le « pouvoir normatif », tel est le point vers lequel tend la réflexion d'Abderrahman Beggar.

Voici un livre qui, en interrogeant avec passion des voies de lectures insoupçonnées, corrobore notre certitude que la béance chez Hédi Bouraoui est avant tout mouvement vers l'autre et appel au dialogue.

Noureddine SLIMANI

Aliona Grati, *Privirea Euridicei. Lirica feminină din Basarabia. Anii 20-30*, Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, 2007

Dacă nu ei, cu siguranță va fi crezut că altora subiectul le va părea cam anormal, de nu exotic eminent. Căci altminteri nu văd de ce-a trebuit să-și facă Aliona Grati atîta curaj introductiv pentru a vorbi despre poetesele basarabene din anii 20-30 ai veacului trecut (în *Privirea Euridicei. Lirica feminină din Basarabia. Anii 20-30*, Institutul de filologie al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, 2007); de ce, adică, ăsta n-ar fi fost un subiect la fel de legitim ca oricare altul?! Dar uite că n-a bănuțit rău de vreme ce pînă și cronică gentilă a lui Grigore Chiper (din *Contrafort*, nr. 6/2008) insinuează – e drept că-n pozitiv – un fel de ezitare tradusă în concesie: „cred – zice el – că poate fi adoptată și o astfel de optică în cercetarea fenomenului literar, dar care nu poate avea o semnificație și un impact mai mari decît o analiză tematică sau generaționistă”. Devine că astea sînt, oarecum de la sine, lucruri de impact mic și semnificație mărunță, indiferent de ce-ar face exegetul cu ele. După mine, ca să-l îngîn pe Chiper, mai multe depind de exeget decît de subiect și de perspectiva abordării. Iar ca exeget Aliona se poartă bine: e scrupuloasă, e analitică, e dreaptă la judecăți, poate chiar severă, deschisă tuturor căilor interpretative (de „deschidere hermeneutică” vorbește și Dan Mănuță în *Convorbiri literare*, nr. 3, 4/2009) utile propriului demers și cu o privire critică generală care nu privilegiază fenomenul cercetat, ci doar îl așează unde trebuie și în relațiile care se cuvin. Dar cu

ceva conștiință vinovată a început Aliona. Și chiar și cei mai amici comentatori au ținut să marcheze oarece culpă de interes. Iată, bunăoară, cît de tandru o mustră Adrian Dinu Rachieru (într-o cronică amplă, ce cuprinde un inventar complet al cărții – ceea ce ne scutește de multe) în *Bucovina literară* (nr. 8-9/2009 și urm.): „i-am putea reproșa, în surdina, amicalmente, interesul pentru acești autori minori”. Desigur, de ce nu?! Dar de ce da?! Aliona Grati ține să repare ceva nedreptăți – măcar de cunoaștere, dacă nu de interpretare și evaluare – și să readucă în memorie un segment literar ca și rejectat. Peste bielele poetese basarabene istoria – și cea literară – a trecut cu tăvălugul; ele (cu o excepție) nu mai apar nici în dicționare, darmite în dezbateri. La cei mari nedreptățile se îndreaptă cumva de la sine; pentru cei mici e nevoie de inițiativă și de scrupul istoric.

Pledoaria

Să vedem însă mai întîi cum își rezolvă Aliona culpa de excentricitate și complexul de vinovăție exegetică; cum, adică, își legalizează subiectul și ce pledoarie ține pentru el. Deși, la drept vorbind, n-ar mai fi fost cazul. Trăim de atîta vreme într-o cultură exhibiționistă și de taclale, iremediabil feminină, așa încît interesul de arheologie pentru feminitate, ori de care ar fi ea, inclusiv literară, e *naturaliter* pe agendă. Asta și fără campaniile feministe. Nu poate fi ceva extravagant, într-o lume nici măcar de femei, ci de țate rezolute. Și se-nțelege că țatele de azi nu-s – oricum, nu în primul rînd – de genul feminin.

Două rînduri de justificări își găsește Aliona: primul rînd e, cum ar veni, de natura faptelor (e vorba, totuși, de un raid de istorie literară); celălalt – teoretic, problematic. Faptele-s evidente, nu pot fi negate (poate doar relativizate). Primele poetese basarabene, zice autoarea, „întemeiază o tradiție” (p. 4); asta, vor-nu vor, ca orice pionieri. E un merit, firește, dar nu o calitate; un merit de întîmplare; dar de întîmplare norocoasă, mai ales că o întemeiază „fără dezbateri teoretice”, natural, spontan. Meritul de noroc urcă însă îndată spre cel de calitate, de vreme ce „fenomenul este mărturia unei certe sincronizări” (idem; am impresia că aici „certe” e cu sensul de la Maiorescu, cu înțelesul de „oarecare”); nu contează dacă această sincronizare e una programatică (ea e, oricum, zice Aliona, „tardivă”, deși nu știu cum încapе întârzierea în sincronizare!), sau tot una spontană. Și ea e de natura faptelor. Al treilea fapt nu e (nu neapărat) meritul protagonistelor; el ni se datorează nouă, fiind vorba de „un fenomen mai puțin elucidat de critica literară de la noi, considerat neimportant” (idem). E un fapt care impune o datorie: datoria de elucidare. Și nu știu dacă cineva care-și asumă o datorie merită muștrat, oricît de prietenește.

Restul pledoariei e „teoretică”, problematică. Ea dezbate dacă există ori nu „lirică feminină”. E o dezbatere succintă, dar eficientă. O dezbatere care nu se complică. Aliona nu echivalează „lirica feminină” cu poezia scrisă de femei, dar această parte a dezbaterii e lăsată, de nevoie, pe altădată. Firește, dacă poezia e o artă de *anima*, ea are mult de-a face cu feminitatea arhetipală. Iar cum

anima produce întreg aparatul numinos, devine că poezia are chiar prea mult de-a face cu ea. Dar acum, în lucrarea Alionei, nu e timp pentru a detalia cauzalitățile și determinările acestea de profunzime. Destul, crede Aliona, că există un specific al poeziei feminine (adică, aici, strict a celei scrise de femei), marcat în primul rînd de persistența sentimentului, de „o eternă ancorare a lirismului feminin în romantismul incipient” (p. 5). Titlul cărții e seducător, dar nepotrivit. Euridice nu e poetă; poate e mai mult de atîta, dar nu e asta. Iar dacă-i credităm pe grecii care au inventat-o și care credeau că sufletele mergeau la reciclare întorcîndu-se la condiția de arhetip, deci cu memoria ștearsă, n-avem ce ne mira că Euridice are privirea goală. Ea e așa cum a văzut-o Rilke în *Orfeu, Euridice, Hermes*. Cred că Aliona se străduiește exagerat (deși preț de doar cîteva rînduri, pe p. 6) să inventeze privirea comunicativă a Euridicei. Nu-i mai incitantă ca enigmă desăvîrșită?! Metafora „Euridice”, introdusă în concept, poate complica lucrurile pînă la confuzie. Pledoaria conceptuală trece în revistă cîteva poziții teoretice în raport de fenomenul și de conceptul de lirică feminină. Unii-s pentru, alții-s contra. Cea mai contra e Ana Blandiana, care zice că nu există decît „poezie sau non-poezie”. Aliona pare ușor inhibată de peremptorietatea Anei Blandiana, care, de fapt, nu răspunde la întrebare, ci zice doar că nu-i importantă și că poetul se desexualizează. Poate că va fi avînd el, poetul, ceva condiție angelică, dar de vreme ce cuvintele sînt sexuate nu știu pînă unde ar putea merge exorcizarea de sine. Nu foarte departe. (Și chiar dacă

ar merge, tocmai, cu cât ar merge mai departe cu atât ar fi mai relevant ca exercițiu de refulare; iar refulatul, se știe, face una și bună: se întoarce). Așa se și face că temeiul de sex al poeziei a fost identificat de toate orientările care au umblat mai prin adâncimile eului. Pe ei, pe psihanalisti, pe psihocritici, pe analiștii imaginarului se sprijină și Aliona, convinsă că „feminitatea trebuie căutată în structurile de adâncime ale textului literar” (p. 15). Asta, firește, chiar și atunci când e exhibită, nu doar atunci când e ascunsă. Numai că tocmai aici e problema. Ce „structură de adâncime” la Liuba Dimitriu, Olga Vrabie și celelalte?! Ce „mitopo(i)etică” la niște biete versificatoare?! Fetele astea dispar de îndată ce le pui în față un astfel de concept. Noroc însă că există și mărci de suprafață ale feminității și că basarabencele sînt la fel de sentimentale, de pudice și de suferitoare ca toate poetesele de început. Pentru feminitatea lor nu-i nevoie de aparat hermeneutic; se vede în fiecare atitudine, de la suspine la adorație. E o feminitate imediată și etalată imediat.

Parada

Grosul cărții e consacrat paradei poeteselor. Cum Adrian Dinu Rachieru și Dan Mănuță au urmărit pas cu pas defilarea, mă voi opri doar asupra unor puncte. Nu neapărat mai delicate, dar de oarece relevanță. Firește că privilegiata paradei e Magda Isanos (dar îi sună cuiva în regulă „isanoscian”, cum tot zice Aliona?!), beneficiara unei adevărate monografii (reluată, de altminteri, după ediția din 2004 – *Magda Isanos. Eseu despre*

structura imaginarului). Exegeza e de virtuozitate, unind firul cronologiei cu configurațiile simbolice și cu izomorfii imaginarului; motivele simbolice sînt prinse cu plasa în serii convergente de semnificații iar investigația coboară pînă la principiul material – acvatic – al imaginarului și la infr-analiză; totul într-o pledoarie de coerență, de unitate, ca să răzbată la o adevărată „mitopoetică a feminității”. Nu-s semne de exagerare interpretativă și evaluativă pe acest traseu, ținut în strînsă cooperare cu exegeții precedenți. Concluzia e, poate, corectă, chiar dacă ușor apoteotică: „Poezia Magdei Isanos instituie în literatura română o nouă „convenție” a feminității” (p. 126). Deci nu chiar o nouă paradigmă, dar nici departe de asta. Dar care-i „noua convenție”? „Lucrul ce deosebește poezia Magdei Isanos de creația celorlalte poete ale timpului este ieșirea din cercul îngust al egocentrismului, modul în care ea echivalează problemele personale cu cele ale universului”, zice Aliona (idem). Nu-i exclus; numai că sînt cel puțin două moduri de „echivalare”: unul care reduce universul la sine, celălalt – dilată eul la univers. Toate poetesele fac asta – și încă cu multă aplicațiune și compasiune, și de sine și de lume. Deosebirea e de artă (care celorlalte le lipsește), nu de modalitate. La registrul atitudinilor Magda nu-i diferită; valoarea o deosebește. Cum ar veni, după Ana Blandiana, ea scrie poezie; celelalte – non-poezie.

E drept că spre această concluzie se vine oarecum în linie dreaptă, cam toată analiza și interpretarea de pînă la ea mergînd evident în favorul ei. Aliona o scoate pe Magda din ciclul biografic, al

poeteselor care-și plîng direct viața, laudînd-o pentru „proiectarea în imaginar a experiențelor sale” (p. 43) și pentru că operează o mutație în confesiunea fictivă. Transpunerea în imaginar înlesnește depersonalizarea și identificarea cu un eu universal; iar de aici pînă la convertirea sensibilului în spiritual nu mai e mult. Asta zice Aliona că se întîmplă în poezia Magdei: „Sensibilul se convertește în supra-sensibilul universal, devenind ceea ce s-a numit *spirit*” (p. 50). Iar strădania principală a interpretării e să „spiritualizeze” poezia Magdei. Argumentele ar putea trece; ba pînă și dovezile ar putea fi primite. Dacă Aliona n-ar forța lucrurile. Bunăoară, analizînd *Copilăria mea*, ea concludă că „în *tărîmul zmeului* lucrurile transcend naturalul și exprimă spiritualul” (p. 51). Mă tem însă că nu poate fi vorba de așa ceva. Căci ceea ce descoperă copila (crescută în paradisul casnic al poveștilor, „în țara dintre sobă și genunchii bunicului”, oarecum în „spiritual” și armonie) dincolo de gard, unde începe „tărîmul zmeului”, nu e ceva spiritual, ci, dimpotrivă, ceva foarte real (e chiar realitatea), peste care aruncă o înspăimîntată privire „morală” (nu spirituală nici asta), văzînd că acolo „mișună oameni” iar „în jurul inimilor lor un șarpe mic/ se-ncolăcește”. Cam de fiecare dată cînd stăruie pe o poezie, Aliona îi forțează sensurile, împingînd-o pe linia demonstrativă dorită. Prezența morții în poezia Magdei e scrupulos identificată iar mecanismul de contrariere și de domesticire a ei, de asemenea, corect descris. Nici nu văd de ce mai avea nevoie Aliona să transforme o pură reverie într-un „peisaj mirific al morții”, cum face ea

din *Lacul* (cînd putea mai bine să rămînă la ce zice cu un rînd înainte, cînd vorbește de „un enorm paradis acvatic care fascinează aiudoma sirenelor antice”, p. 106). E drept că apele lacului „totdeauna tac”, dar ce euforie vitală e în ele și în jurul lor! Pe scheme de miracol, pe scheme de reverie Magda insinuează cîte-un strop elegiac, dar nu pînă la a le destructura și nici pînă la a le deturna sensurile. Dacă n-ar fi crezut că n-are destule argumente și fără asemenea acțiuni de anamorfoză interpretativă, Alionei i-ar fi ieșit o demonstrație mai curată și mai acurată.

Galeria de poete uitate care urmează monografiei despre Magda Isanos e un gest admirabil de istoric literar: un gest de penitență, de compasiune, de scrupul. Aliona le citește cu toată răbdarea și înțelegerea pe alde Olga Vrabie, Liuba Dimitriu, Lotis Dolenga (și mai cu economie pe alte cîteva), atentă să nu-i scape vreun vers sau vreo imagine ce-ar merita memorie. Această atenție nu-i, însă, o slăbire a spiritului critic. Din contră. Ba cred chiar că Aliona putea fi mai miloasă. Și sigur ar fi fost mai bine dacă persevera în pietatea de lectură și cu restul listei de poete, oricît de incidentale și accidentale vor fi fost ele. Firește, nu știu dacă se putea. Oricum, Aliona a făcut treabă admirabilă.

AI. CISTELECAN

Sanda Cordoș (coord.), *Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2009

Importanța Cercului literar de la Sibiu nu mai poate fi contestată, în ciuda unor lacune ale receptării critice care mai persistă. Nici rolul Cercului în acțiunea de recuperare a valențelor estetice ale literaturii române, în regăsirea esenței sale, nu mai poate fi pus la îndoială. Cu toate acestea, studiile critice consacrate fenomenului cerchist au fost mai curând sporadice, înainte de 1989. De altfel, chiar N. Manolescu, în *Istoria sa critică* din 2008, acordă grupării câteva rânduri mai degrabă complezente, în debutul capitolului consacrat lui I. Negoitescu. În ultima vreme, însă, putem consemna un interes mai sporit pentru receptarea activității literare a Cercului literar, prin studiile semnate de Ilie Guțan (*Cercul literar de la Sibiu*, 1995), Petru Poantă (*Cercul Literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar*, 1997, 2006), Ovid S. Crohmălniceanu (*Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, 2000), Gabriela Gavril (*De la „Manifest” la „Adio Europa!”*. *Cercul literar de la Sibiu*, 2003) sau Cornel Ungureanu (*Despre Cercul Literar de la Sibiu. Intervalul timișorean*, 2004). Bibliografia critică cerchistă se completează în 2009 cu un volum colectiv, *Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu* (Editura Accent, Cluj-Napoca, 2009) în care interesul este deplasat asupra activității critice și eseistice a reprezentanților grupării de la Sibiu. Mi-ar fi imposibil să comentez în spațiul restrâns al acestui articol toate contribuțiile autorilor acestor texte (la origine, comunicări prezentate la un

Colocviu desfășurat la Cluj, la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”). Interesul autorilor se îndreaptă asupra lui Ion Negoitescu (comentat de Virgil Podoabă, Caius Dobrescu, Crina Bud, Xenia Karo-Negrea, Dan Damaschin și Elisabeth Axmann Mocanu), Cornel Regman (Al. Cistelean, Mihai Iovănel și Eliza Deac, Zorina Regman), Nicolae Balotă (Laura Pavel), Ion D. Sârbu (Antonio Patraș, Sorina Sorescu și Daniel Cristea-Enache), Radu Stanca (Giovanni Magliocco), Ovidiu Cotruș (Sanda Cordoș), Ștefan Aug. Doinaș (Ion Pop), Radu Enescu (Hergyan Tibor), Henri Jacquier (Mircea Muthu). Lipsesc comentarii despre Eugen Todoran, Eta Boeriu, Ioanichie Olteanu sau Wolf von Aichelburg, explicabile, parțial, dacă avem în vedere tema cărții, legată de *spiritul critic* cerchist. În *Argument*, Sanda Cordoș, cea care coordonează volumul, întreprinde câteva precizări binevenite cu privire la *spiritul critic*, concept ce trebuie perceput nu doar în instanța sa „combativă”, incisivă, ci și ca „mod de construcție”. Rețin aici o definiție plastică și, în același timp, riguroasă a spiritului critic: „Definit ca o modalitate de distanțare față de obiectul cercetat, el se recomandă, adesea, ca o formă de adecvare, comprehensiune sau chiar de identificare (contopire) cu acesta, instituind acel balans, drag criticului (oricum, frecvent utilizat), între *aproape* și *departe*. După cum același spirit critic este prezent în operațiunile de demistificare și deziluzionare care dezleagă, desigur, miturile ori iluziile clădite de ipostazele sale anterioare. Implicat în dezbaterile zilei și în judecățile actualității, pe el se sprijină, nu mai puțin,

valorizarea de cursă lungă, memoria (istoria) literară”. Fără îndoială că reacțiile cerchiștilor la toate aceste probleme ale spiritului critic au fost, cum scrie Sanda Cordoș, revelatoare, substanțiale și, în același timp, catalitice, prin efervescența, spiritul de dialog și emulație pe care le-au provocat pe scena literară românească postbelică. Nicolae Balotă scrie, în acest volum, despre *Cercul literar în secolul al XXI-lea*, subliniind „atemporalismul antiistoric” și considerând, pe drept, că acesta „n-a sucombat tentațiilor conjugate ale formalismului și nihilismului contemporan”, constituindu-se și ca un model paideic, ca o pedagogie spirituală subiacentă: „Idea de *Bildung*, de formare nu numai intelectuală, de formare a omului întreg, cultivată în Cerc, era legată de modul clasic cerchist de a concepe obiectul literaturii ca rezidând în condiția umană ca o totalitate”. Virgil Nemoianu (*Cercul literar între idilism și spirit critic*) realizează o prezentare detaliată, riguroasă, „pe puncte”, a relațiilor dintre criticismul Cercului literar și idilism. O astfel de imagine a Cercului literar, din perspectiva idilismului și a microarmoniei, ca spațiu al concilierii „dificile”, a multiculturalismului și criticismului este, fără îndoială, provocatoare. Meritul studiului lui Virgil Nemoianu este tocmai acesta, de a propune o problematizare a activității Cercului literar dintr-o perspectivă inedită, cu argumente și ilustrări în general viabile, convingătoare. Andrei Bodi, în textul său intitulat *A gândi altfel, a gândi împotriva* nuanțează atitudinea reprezentanților Cercului literar față de autoritatea politică, afirmând că „oricât au încercat diferite grupări literare

esențiale pentru cultura română, cerchiștii, oniriștii sau optzeciștii să se definească *altfel* față de regimurile totalitare, esența lor le-a înregistrat ca demersuri *împotriva* acestora”. Îi dau dreptate lui Andrei Bodi: „exclusivismul estetic” al cerchiștilor poate/ trebuie să fie perceput ca o modalitate de angajare într-o atitudine politică, ca modalitate de reacție, mai mult sau mai puțin radicală, la adresa ideologiei totalitare. Andrei Terian așază problematica spiritului critic cerchist în ecuația polemică dintre „călinescieni” și „anticălinescieni”, considerând că o „nouă critică” nu a putut fi fundamentată de criticii din ambianța Cercului literar, aceștia întorcându-se la un stadiu anterior, maiorescian sau lovinescian. Aceași problematică e dezbătută și de Alex. Goldiș, care concluzionează: „înfruntarea dintre tinerii critici și cerchiști este prima dezbateră postbelică în care, cu toate bruijările ideologice de subtext, nu se mai înfruntă decisiv politicul cu artisticul, ci două perspective distincte asupra acestuia din urmă. Semn că în literatura română bătăliile începeau să aibă din nou doi câștigători”. O acoladă comparativă ne oferă textul lui Caius Dobrescu în *Poate fi estetismul un liberalism? Infrapoliticul la Thomas Mann și (mai ales) la Ion Negoițescu*, text care pune în relație corespondențele tematice dintre „euforionismul” lui Negoițescu și „apolitismul” lui Thomas Mann, din perspectiva „dezangajării” căreia i se anexează incontestabile conotații culturale.

Al. Cistelean crede, contrar opiniei comune, că cerchiștii nu au prea avut spirit critic; ce au avut, în schimb, e spiritul vizionar. Evident, o astfel de

aserțiune e provocatoare și este probată de criticul optzecist prin împrejurarea că țintele pe care le vizau cerchiștii, în luările lor combative de poziții „erau căzute cu toatele”, astfel încât „spiritul critic cerchist se luptă cu fantome reanimate chiar de el și *ad hoc*; iar cum fantomele sunt, de regulă, din trecut, și cerchiștii se străduiesc să refacă o luptă deja dată, hotărâți s-o mai câștige o dată. Exaltarea critică e mult mai mare decât acțiunea critică în sine. Firește că exaltarea critică presupune ca materie de exaltat spiritul critic, dar cum acesta și-a inventat la cerchiști ținte facile, nu rămâne decât că el a ales să se exercite ca retorică”. Al. Cistelean subliniază, însă, că acest deficit de spirit incisiv e compensat de „partea de propunere constructivă” a Cercului literar, mult mai substanțială decât demersul negator, chiar dacă aceste „propuneri” au, și ele, aspectul unor himere („Dar ce propun – cine știe cât de serios?! – cerchiștii sînt simple himere. Rechimizarea spiritualității românești, astfel încât aceasta să se deschidă spre tragic și «neo-clasicizarea» culturii românești, astfel încât aceasta să accedă la o structură – prevederi ale proiectului *euphorionist* -, nu sînt obiective, ci pure fantasmе ale nostalgiei de mare cultură. Cum ar veni, utopii de cabinet, dar nu acțiuni de pus în lucru”). Între „țintele căzute” asupra cărora se îndreaptă spiritul ofensiv cerchist, și fantasmеle cu vibrații nostalgice și utopice se situează, în opinia lui Al. Cistelean, spiritul cerchist, care „la acest palier (...) e curată iluzie de sine”. În spațiul comentării literaturii propriu-zise, cerchiștii au valorificat modalități și atitudini diverse, de la „generozitatea

hermeneutică” a lui Doinaș, la „excesul de spirit critic” al lui I. Negoitescu sau Cornel Regman (comentat cu finețe în finalul textului).

Ion D. Sârbu e comentat de Daniel Cristea-Enache, care scrie cumpănit, cu rigoare analitică, despre fostul cerchist, subliniind interesul psihologic, estetic și etic al jurnalului („Fostul actant oferă actualului autor un subiect foarte consistent, aproape inepuizabil, de interes și cercetare. Niciodată plictisit de el însuși, Ion. D. Sârbu se studiază cu reală curiozitate, cântărind și evaluând neîncetat scene și segmente ale unei existențe atât de pline. În scrisori, dialogul cu un interlocutor îi oferă o marjă mai mare de auto-prezentare și exprimare, precum și o sporită legitimitate pentru simpaticul său egocentrism”). Demn de un real interes este demersul analitic al lui Ion Pop (Păunul albastru *între artele poetice ale lui Ștefan Augustin Doinaș*). Criticul observă că opera lui Ștefan Aug. Doinaș este, de fapt, o mărturie a unei „angajări poetico-poietice” configurând, prin numeroase piese remarcabile, un adevărat discurs despre poezie, pe un fond conceptual reflexiv și programatic. Trebuie să semnalez, de asemenea, restituirile istorico-literare ale lui Mircea Muthu referitoare la ipostaza de traducător a lui Henri Jacquier, cu adnotări riguroase și aplicate și cu comentarii adecvate. Ultimul text din volum *Ovidiu Cotruș sau un „Delegat al rațiunii”*, semnat de Sanda Cordoș, face dreptate unui critic intrat într-un con de umbră al receptării, un critic ce a jucat, cum subliniază autoarea, „un rol însemnat în procesul de reșezare

a criticii literare după perioada propagandistică a realismului socialist”. Rigoarea, disciplina, libertatea de mișcare, atenția pentru structura internă a operei, pentru judecata de valoare, adecvarea la ”*natura reală* a obiectului estetic” sunt valorile și semnificațiile criticii literare pentru care pledează Ovidiu Cotruș și pe care și le asumă plenar.

Spiritul critic la *Cercul literar de la Sibiu*, volumul coordonat de Sanda Cordoș e o carte de referință, cuprinzătoare, edificatoare pentru disponibilitățile critice ale cerchiștilor, o carte ce va intra, dacă nu cumva a intrat deja, în bibliografiile critice consacrate acestei grupări literare românești de prim rang.

Iulian BOLDEA

Liviu Malița, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009

Una dintre problemele de acută stringență ale studiului totalitarismului comunist este cenzura. Nu s-a spus încă, nici pe departe, totul despre această formă de anihilare a inițiativei creatoare, de demonizare a talentului autentic. Comuniștii nu s-au mulțumit să mutilizeze ființe sau conștiințe, și-au propus – și au reușit din plin! - să desfigureze ipostazele individuale ale culturii și literaturii române, după chipul și asemănarea dogmelor pe care le ilustrau cu strășnicie. 1948 este anul în care ofensiva comunismului capătă, la noi, amploare catastrofală. Decapitarea partidelor politice, instaurarea unei constituții de tip socialist, exacerbarea centralismului și a

dogmatismului, prin naționalizarea „principalelor mijloace de producție”, controlul asupra bisericii ortodoxe și așezarea în afara legii a Bisericii greco-catolice, înființarea Securității, ca principală formă de represiune și persecuție – toate aceste măsuri, și altele încă, au reprezentat modalități de distrugere a societății civile, de confiscare a vieții publice și private a unei populații sărăcite de războiul încheiat nu cu mult timp în urmă.

Liviu Malița, unul dintre cei mai înzestrați istorici literari de astăzi, își propune să radiografieze, în cartea sa, recent apărută, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă* (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009), aspecte definitorii ale alcătuirii și funcționării acestui instrument de aservire și pervertire a conștiințelor care este cenzura, prin care autoritățile comuniste nu urmăreau altceva decât transformarea artei, a literaturii, a teatrului, a culturii în general într-un aparat de propagandă. Cum arăta și cum se exercita cenzura în domeniul teatrului ne spune autorul în subcapitolul *Cine și cum cenzura*. În primul rând, se precizează că „partidul a dispus crearea unei rețele naționale, cu multe ochiuri și filtre, care să supravegheze întregul mecanism teatral, prin organisme și servicii diferențiate profesional și geografic, dar strict subordonate ierarhic. Sistemul era riguros piramidal, chiar dacă existau eșaloane care se suprapuneau și se dublau”. Exercițiul cenzurii cuprindea două etape: cenzura propriu-zisă și cenzura secundară. În cadrul primei etape, rolul de control ideologic și de cenzură revenea, mai întâi, tuturor instituțiilor teatrale, locale și

centrale, de la Comitetele de lectură, până la Direcția Generală a Teatrelor. Existau, însă, și organisme superioare, din afara instituțiilor teatrale, care exercitau prerogative de cenzură (Consilierul cultural județean și Comisiunea teatrală de pe lângă Prefectura de județ). Procedura era, subliniază autorul, „complicată. Repertoriul era aprobat la București, de Direcția Generală a Teatrelor, care verifica și textul pieselor. În competența organismelor speciale județene intra controlul producției propriu-zise. Deciziile acestora erau supervizate de minister”. Liviu Malița întreprinde o analiză minuțioasă, extrem de documentată și de detaliată a tuturor acestor organisme, de la Comitetul de lectură (care adesea provoacă dificultăți în funcționarea teatrelor, prin deciziile arbitrare, excesive care se luau în încercarea de a se păstra „linia dorită de partid”), la Direcția Generală a Teatrelor organism care „îndeplinea, pe lângă atribuții de supervizare a altor organisme subordonate sau coordonate (printre care instituția Consilierului Cultural județean, Comitetul de lectură și Biroul Repertoriilor), și funcții proprii. Colectivul permanent de inspectori teatrali se ocupa în mod direct cu supravegherea mișcării teatrale din București și din provincie – aici fiind secondăți de consilierii culturali județeni și/ sau de reprezentanții bugetari sau onorifici ai Ministerului Artelor în teritoriu. Ei formau echipe mixte împreună cu colegii lor de la Direcția Muzicii”. Atribuțiile Direcției Generale a Teatrelor erau: autorizarea teatrelor, cenzurarea și avizarea spectacolelor și vizionarea spectacolelor pentru turnee. În

ce privește *cenșura secundară*, prelungire a cenzurii cvasioculte exercitată de atâtea „comitete și comiții” care avizau textul dramatic sau spectacolul teatral, ea se manifesta în spațiul public, în presa de partid sau de specialitate, în perimetrul criticii de teatru, în cadrul „ședințelor publice de comentare a spectacolelor”, sau prin organizarea unor „spectacole cu discuții”, în care erau supuse analizei ideologia, conținutul tematic și caracterul realist-socialist al pieselor și textelor teatrale. Existau, cum observă Liviu Malița, și alte forme de cenzură: „cenzura prin omisiune și/ sau ignorare (comandată, impusă, regizată) de către critici, programarea discreționară a spectacolelor (suspendarea acestora după considerente extraestetice, politice), cenzura prin tirajele dirijate preferențial, necorelate cu cererea pe piață, politica premiilor, a distribuirii Fondului literar ș.a., fenomene care nu au putut face obiectul investigației de față, dar care, în forma lor mascată, subtilă, au exercitat un control riguros asupra spațiului teatral românesc, supus unei permanente presiuni de remodelare politică”.

Cenzura nu avea, însă, doar rol de control, supraveghere și sancțiune. Adevăratul scop era „acela de a determina, prin presiuni succesive, prin epuizare și exasperare, producerea unei literaturi compatibile cu exigențele ideologice și cu voința și capriciile partidului comunist. Întregul efort represiv țintea spre un scop afirmativ: recuperarea literaturii subversive și transformarea ei în literatură publicabilă”. Într-un context mai general, „rolul cenzurii în vastul program de dinamitare a

«vechiului» teatru din România, de reformare a lui și de croire a altuia nou, după model sovietic, este evident”. Cât despre „ce se cenzura”, se poate spune că erau cenzurate în primul rând piesele ce alcătuiau dramaturgia actualității, în diferite etape, cum ar fi pre-cenzura (care preceda procesul creației artistice) și cenzura de text, după cum spectacolul în sine era supus unei cenzuri draconice, care sfârșea prin a denatura cu totul semnificația estetică a piesei. Autorul cărții este cât se poate de ferm și de elocvent, atunci când afirmă că „fie că este vorba despre text dramatic sau despre alte forme artistice, competența delegaților partidului nu are limite. Insensibilă estetic, atentă la cele mai fine incongruențe politice și ideologice, la rigoare inventând unele, cenzura operează imperturbabil, vădind crasa necunoaștere sau ignorare a procesului de creație artistică. Se cer nonșalant modificări de viziune, schimbări de personaje și de tipologie, adaosuri sau, dimpotrivă, ciuntiri, noi și noi prefaceri, mutilări, cu o totală desconsiderare pentru voința artistului și niciodată descurajată de absurditatea propriilor intervenții. Dorite salutare din punct de vedere politic și ideologic, aceste intervenții brutale sfârșesc prin a distruge artistic opera, făcând-o, astfel, complet ineficientă, inclusiv din punct de vedere politic”. Cenzura a avut și „rolul” de a promova o estetică de tip realist-socialist, tezistă și limitativă, cenzorii transformându-se în „îndrumători”, critici și teoreticieni ai artei. În cartea sa, Liviu Malița înregistrează și formele de rezistență, cele mai multe de natură mai degrabă

involuntară, atitudinile nonconformiste, nonimplicarea sau duplicitatea. Partea a doua a cărții, *Instituția cenzurii*, extrem de documentată, înfățișează detalii relevante despre legislația cenzurii, despre organigramă, cenzori (recrutare, instrucție, normă, sancțiuni, salarii și recompense), despre metodologia cenzurii (cum se efectua cenzura: documentarea, referatul cenzorului, supralectura, referatele externe, decizia; rapoarte de intervenție și sesizări, proceduri specifice de cenzură). Ultimul capitol din carte se referă la „pacienții cenzurii” (scriitori interziși, recepti, tolerați), surprinși într-o gamă largă de atitudini, de la „disponibilitatea spre compromis”, la gestul disident sau opozant (mai degrabă excepții, cum se remarcă în carte).

Cartea lui Liviu Malița despre cenzura comunistă în teatrul românesc, documentată, scrisă într-un stil alert, sagace, riguros, este una pe cât de necesară, pe atât de utilă. E o carte de neocolit pentru cei preocupați de problematica totalitarismului comunist.

Iulian BOLDEA

Alice Toma, *Constructions segmentées*. Editura Universității din București, București, 2008

Cartea lui Alice Toma, *Constructions segmentées* (Editura Universității din București, 2008) este o încercare reușită de prezentare unificată a unui fenomen lingvistic complex- devierea textului de la liniaritatea canonică descrisă de gramaticile clasice. În acest scop, autoarea

îmbină într-un mod original tehnici de analiză semantică, sintactică și textuală. Un merit al acestei cărți este încercarea de a trata unificat fenomene lingvistice de naturi diferite. Unificarea are avantajul de a aduce rezultate noi referitoare la aceste structuri, prin evidențierea asemănărilor sau a deosebirilor existente între ele.

Intuitiv, se poate afirma că, într-un text, claritatea expresiei depinde de respectarea liniarității clasice a frazei. Textele științifice sunt recunoscute ca fiind modele de exprimare precisă. Pornind tocmai de la astfel de texte, cartea de față demonstrează că ruperea liniarității nu este echivalentă cu inexactitatea, ci, dimpotrivă, poate ajuta la construirea unui sens clar al enunțului. Această afirmație e susținută atât prin bogăția structurilor segmentate din textele științifice (științifice propriu-zise, didactice și de vulgarizare), cât și prin varietatea acestora.

Literatura de specialitate care se ocupă de acest subiect, cu toate că integrează mai mulți factori în descrierile propuse, totuși nu o face de o manieră unitară. De altfel, conceptul propus, acela de *construcții segmentate (CS)*, reunește o serie de fenomene descrise sub nume ca: *dislocare la stânga, inciză, apozitie, apendice, construcții clivate* etc. După consultarea unei ample bibliografii de specialitate autoarea evidentiaza faptul că pe tema construcțiilor segmentate lipsesc monografiile, exceptând încercarea aparținând lui Blinkenberg 1928. Studiile care tentează tratarea unificată a CS (v. Henri van den Bussche, Bernard Combettes, Mats Forsgren, Franck Neveu) semnalează caracteristici comune ale CS,

însă ulterior se opresc spre analiza aprofundată a unei singure clase de CS. Proprietățile ce par a unifica CS sunt plasate de autori diferiți, pe niveluri diferite. Astfel, în timp ce criteriul de unificare folosit de Henri van den Bussche este sintactic, cel propus de Bernard Combettes este discursiv, iar Mats Forsgren alege nivelul semantic.

Cartea realizează un inventar bogat al construcțiilor segmentate din limbajul științific. În afară de definirea și clasificarea acestor construcții, cercetarea propune explicarea rolului discursiv al acestora, dintr-o perspectivă modulară ce vizează aspecte textuale, informaționale, de topica și referențiale. Textul este privit ca o structură ierarhică în care construcțiile segmentate ocupă în mod preferențial anumite locuri. Aceste structuri dau indicii importante în dirijarea fluxului informațional al textului și conțin noduri importante ale rețelelor conceptuale textuale. Sunt tratate unificat sub denumirea de « construcții segmentate » structuri de tipul: *dislocarea la stânga, inversiunea, apozitia, apendicele, trimiterea bibliografică* etc.. Nivelurile de analiză - *formal, sintactic, semantic, textual și de punctuație* - permit evidențierea comportamentului diferențiat al structurilor mai sus menționate. Analiza la fiecare nivel permite stabilirea gradului de « segmenticitate » al fiecăreia dintre construcțiile segmentate.

În cele patru capitole, cartea insumează o istorie a construcțiilor segmentate (Ch. I), realizează o incursiune pertinentă în bibliografia recentă asupra subiectului cu sistematizarea, filtrarea și interpretarea riguroasă a rezultatelor (Ch.

II), definește și clasifica în funcție de mai mulți parametri, construcțiile segmentate (Ch. III), inventariaza funcțiile construcțiilor segmentate la nivel ierarhic, relațional, informațional și referențial (Ch. IV).

Capitolul întâi și al doilea insumează diversitatea studiilor și a perspectivelor de abordare a ceea ce autoarea reunește sub termenul de *construcții segmentate*. Survolul acestora permite evidențierea trăsăturilor comune construcțiilor segmentate, printre care amintim: recțiunea sintactică slabă în complementaritate cu o funcție pragmatică bine definită; relația strânsă cu contextul - fie prin rolul în progresia tematică, fie prin coreferențialitate - anafora fiind directă, pentru construcțiile segmentate care au dubluri sintactice (de exemplu dislocările la stânga) sau subiacentă, pentru referința comună între subiectul predicăției secunde (construcția segmentată) și o entitate explicită sau implicită a textului. Din punct de vedere semantic - este de parere autoarea - construcțiile segmentate sunt asimilabile cu « apozițiile » (în tradiția lingvistică) sau cu predicăția secundă (în literatura modernă de specialitate), există o relație nonneglijabilă între poziția construcțiilor segmentate în frază și conținutul lor semantic. Studiile consultate permit, de asemenea, avansarea ipotezei că nu există diferențe notabile între ordinea cuvintelor în textul oral și ordinea cuvintelor în textul scris. Variațiile în ordinea cuvintelor par uneori a fi utilizate de locutori ca elemente « figurative » ale unui fel de retorică elementară. Capitolul al treilea propune o clasificare multiplă a

construcțiilor segmentate și o definire a acestora. Clasificările sunt realizate în funcție de următoarele criterii: sintactic, formal - al poziției construcției segmentate în propoziție - semantic și textual. Se constată că factorii regroupează diferit construcțiile segmentate analizate. Astfel, de exemplu, criteriul sintactic determină două categorii principale de construcții segmentate, *construcțiile segmentate cu relație sintactică puternică* (mai puțin puternice din punct de vedere segmental: dislocarea la stânga, apoziția și anumite incidente) și *construcțiile segmentate fără relație sintactică puternică* (mai puternice din punctul de vedere al caracterului segmental: construcția clivată, inversiunea, anumite incidente, apendicele și trimiterea bibliografică). Dat fiind că o relație sintactică în care regentul este propoziția întreaga este mai slabă decât o relație sintactică în care regentul este o sintagma nominală sau verbală, se stabilește că sintaxa este un factor scalar în descrierea construcțiilor segmentate.

Ultimul capitol se ocupă de construcțiile segmentate la nivel *hierarhic-relațional și informațional*. Construcțiile segmentale sunt situate într-un act textual subordonat. Relațiile pe care le stabilesc construcțiile segmentate în discurs sunt în general, relații nemarcate prin conector, adică relații de *prealabil* sau de *comentariu*. În organizarea topica, în general, construcțiile segmentate determină o reorganizare a structurii informaționale a unui act (de exemplu construcția clivată sau inversiunea), pot explica o anumită deviere conceptuală (de exemplu apoziția sau incidenta) sau permit ca o informație finală în liniaritatea textului să ocupe o

poziție înaltă în structura conceptuală (de exemplu, apendicele).

Ceea ce propune autoarea, în acest context, este combinarea graduală a cinci niveluri diferite pentru definirea construcțiilor segmentate și detectarea, în funcție de comportamentul acestora pe fiecare nivel, a gradului de «segmentaritate» al fiecărei construcții. Nivelurile avute în vedere sunt: *formal, sintactic, semantic, textual și de punctuație*, iar clasele de construcții segmentate a căror «segmentaritate» e studiată sunt: *clivata (C), dislocarea la stânga (DS), inversiunea (INV), apozitia (A), inciziunea (I), apendicele (AP), trimiterea bibliografică (RB)*. Printre alte rezultate și concluzii la care cartea ne conduce, amintim *paradoxul* construcțiilor segmentate care apare din contradicția dintre *efectul sintactic* și *efectul textual* al utilizării construcțiilor segmentate. Segmentarea sintactică este adesea sursă de coerență textuală.

Prin conținutul bogat, prin originalitatea punctelor de vedere exprimate referitor la construcțiile segmentate, prin seriozitatea și rigurozitatea științifică, această carte reprezintă un instrument util pentru studenții filologi și o lectură agreabilă pentru profesorii lor și cercetătorii din domeniul lingvisticii.

Doina BUTIURCĂ

**Chris McCully, *The Sound Structure of English. An Introduction*
Cambridge: Cambridge University Press, 2009**

The book *The Sound Structure of English* introduces the reader or researcher into English phonetics and phonology in a clear and accessible manner. I mentioned both reader and researcher, although expectations are different from each, because the former needs no prior knowledge of the matter and the latter can learn something new simply from a new perspective of approaching the subject. The target addressed is the undergraduate student and the way chapters and subchapters are organized makes the book a perfect guide to this subject matter.

The book contains eleven chapters, an appendix, glossary, references and an index of topics. Each chapter begins with an introduction which summarizes the problems tackled and ends with exercises, a list of terms and a proposal for further reading. As the author writes himself in a note to use the book, each chapter has “thought-provoking questions”, for some to find the answers in the book, and some are left to be discussed during the seminars or “outside classes”. Students can find answers for the exercises at the end of the chapters either in the key provided by the book or in the relevant web pages (<http://www.cambridge.org/9780521615495>).

The first chapter makes an introduction to the main features of written and spoken English seen from a

phonological perspective, underlining that, although the written system is not the primary object of attention in the book, it is nevertheless interesting to analyze, with the help of graphology and its history, how the alphabet developed. Then speech is treated as a system and differences and similitude of accent and dialect are analyzed before some phonetic observation and phonological generalization are made. The chapter ends its theoretical part with a presentation of transcription types.

The next three chapters deal with consonants, emphasizing contrastiveness and similarity, differences between consonants and vowels and their function, minimal pairs, how English consonants can be more rigorously classified according to voice input, manner and place of articulation.

In the fifth, sixth, and seventh chapters Chris McCully introduces the reader, in a more systematic way, to the main structures of English syllables. He divides syllables into two classes, lexical monosyllables and non-lexical ones, emphasizing the presence or absence of stress, which correlates to some extent with the presence of schwa in phonemic transcriptions. Deepening the analysis, the author uses some concepts, such as syllabic onset, nucleus and coda, to describe the internal structure of syllables and demonstrates that these features gather into a higher-level internal constituent of the syllable, the rhythm. Chapter seven stresses the importance of the nucleus in defining the phonological entities, long and short vowels and ends by looking at the notions of light and

heavy syllables, noting their complex relationship with stress.

The following three chapters analyze the English vowel system – short vowels, long vowels and diphthongs – mentioning also the schwa sound and other vowels in unstressed syllables. The author draws a distinction between vowel quantity (length) and vowel quality (where and how a vowel is produced). He stresses the fact that nearly all varieties of the English language seem to have six distinctive short vowels plus a seventh central vowel which characteristically occurs in unstressed syllables. The description and analysis of vowels ends with noticing some details on the present-day variation that exists in the system of long vowels and framing variation conceptually to distinguish present-day variation as a product of historical change. Not making an in-depth analysis of the historical development of English sounds, the author still mentions some of the major events throughout centuries that influenced and changed the development of the English pronunciation.

The last chapter of the book deals with syllabic codas and the distinctive feature theory, Optimality Theory and finally, case studies in Optimality Theory. This theory is a generative model of phonology which works rather differently from other prior theories, in this book illustrated with three case studies.

The book approaches English phonetics and phonology from a rather different perspective, combining theoretical information with practical exercises in a well-balanced proportion.

The material analyzed can be studied either individually or with the help of a teacher, being divided into subchapters dealing with definitions, descriptions and analyses, richly illustrated with charts, drawings, lists, practical exercises and final tasks to be solved either in class or at home, using both the answer key provided by the book or accessing the Internet address where one can find more comments which complete the material of the book.

The style used by the author is not overwhelmingly academic and each term introduced and used is clearly explained and constitutes an entry in the glossary of terms. The manner of discussion is friendly and familiar, with a lot of hints, explanations and examples, so that

everything should be clear at the end of the chapter. Reinforcement is provided by practical tasks within the theoretical paragraphs and at the end of each chapter. As we can read from the last cover, the reader is guided step-by-step through the main concepts and techniques of phonetic and phonological analysis, helped by concise chapter summaries, suggestions for further reading and terms explained at the end of the book.

Other recent publications of the author include *Generative Theory and Corpus Studies* (2000) and *The Earliest English* (with Sharon Hilles, 2005).

Tatiana IAȚCU

LISTA AUTORILOR

Vasile Bahnaru, Institutul de Filologie al Academiei de Științe din Moldova
Iulian Boldea, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Corina Bozedeian, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Dumitru Mircea Buda, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Doina Butiurcă, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Viorica-Ela Caraman, Institutul de Filologie al Academiei de Științe din Moldova
Luminița Chiorean, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Alexandru Cistelecan, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Lia Conțiu, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Paulette Dellios, Muzeul Național Kuala Lumpur, Malaysia, Australia
Marinela Doina Dorobanțu, Universitatea Tehnică de Construcții, București
Inga Druță, Academia de Științe a Moldovei
Eugenia Enache, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Samira Etouil, Centre Canada-Maghreb, Université York, Canada
Vladimir Florea, IUFM, Versailles, Franța
Sophia Frese, Freie Universität Berlin, Germania
Aliona Grati, Institutul de Filologie al Academiei de Științe din Moldova
Bianca Han, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Ramona Hosu, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Tatiana Iațcu, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Lako Cristian, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Alexandru Luca, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Nicoleta Medrea, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Cornel Moraru, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Paula Nemțuț, Universitatea din Oradea
Cristina Nicolae, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Maria Dorina Pașca, Universitatea de Medicină și Farmacie, Târgu-Mureș
Andrea Peterlicean, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Silvia Pitiriciu, Universitatea din Craiova
Anișoara Pop, Universitatea „Dimitrie Cantemir”, Târgu-Mureș
Dan Popescu, Universitatea Creștină Partium, Oradea
Laura Maria Rus, Universitatea „Petru Maior”, Tg. Mureș
Valerica Sporiș, Universitatea „Lucia Blaga”, Sibiu
Iustin Sfâriac, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Eva Monica Szekely, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Szűcs Eszter, University of Kaposvár, Ungaria
Noureddine Slimani, Universitatea Sorbona, Paris, Franța
Smaranda Ștefanovici, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Dorin Ștefănescu, Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
Alice Toma, Université de Genève, Suisse
Zoltan Ildiko Gy., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș