

STUDIA
UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

1

TÂRGU-MUREȘ

2002

STUDIA UNIVERSITATIS "PETRU MAIOR"

SERIES PHILOLOGIA

Redacția: 4300, Târgu-Mureș, str. Nicolae Iorga, 1, Telefon 065-136034

SUMAR - CONTENTS - SOMMAIRE - INHALT

Studii și articole

Cornel MORARŪ , <i>Junimea și „Convorbiri literare”</i>	5
Al. CISTELECAN , <i>Pillatienii ateii și convertiți</i>	17
Iulian BOLDEA , <i>Canonul în literatura română</i>	32
Dorin ȘTEFĂNESCU , <i>Fenomenul antinomiilor sau miturile polarității</i>	38
Luminița CHIOREAN , <i>Natura cuvântului. Din(spre) „răzgândirile” lui Nichita Stănescu</i>	49
Nicoleta SĂLCUDEANU , <i>Ospitalitatea ca o cutie de conservă</i>	59
Eugeniu NISTOR , <i>Lucian Blaga: apropieri și disocieri între cultura minoră și cea majoră</i>	64
Anda ȘTEFANOVICI , <i>Structure and Theme in The House of the Seven Gables</i>	72
Tatiana IAȚCU , <i>Some British and Romanian Fantastic Characters (with Specific Reference to Fairies)</i>	78
Iustin SFÂRIAC , <i>Mystery and Communion in Lewis Carroll</i>	87
ZOLTAN Ildiko , <i>Culture and Ethnicity in Idioms and Proverbs</i>	96
Ramona-Gabriela HOSU , <i>The Unliterariness and its Transgressive Features On Poetry as an Ideological Form</i>	102
Bianca Oana PETRUȚ , <i>Communication Techniques for First Year Students Minorng in English</i>	107

Recenzii

Iulian BOLDEA , <i>Literatura română postbelică</i> – Nicolae Manolescu	113
Cornel MORARU , <i>Jurnalul unui poet leneș</i> - Victor Felea	115
Al. CISTELECAN , <i>Cartea sonetelor</i> – Ion Horea	118
Al. CISTELECAN , <i>Cartea de la Jucu Nobil II</i> - Mircea Petean	119
Tatiana IAȚCU , <i>Teaching Grammar in Context</i> - Constance Weaver	120
Iustin SFÂRIAC , <i>Immortal Monster—The Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and Film (Monstrul nemuritor—Evoluția mitologică a animalului fantastic în literatura și filmul modern)</i> - Joseph D. Andriano	122
Melania ISTRATE , <i>Evreii, Dumnezeu și istoria</i> - Max I. Dimont	123

JUNIMEA ȘI “CONVORBIRI LITERARE”

Cornel MORARU

Abstract

What's more important, due to the members of the literary movement 'Junimea' the Romanian cultural discourse enters a new phase of its existence. Not yet sufficiently well defined, it gains substance and becomes more consistent. 'A breath of firmness blows through our culture' says Tudor Vianu. Based on a solid philosophical foundation, the Maiorescian cannon itself makes it possible for the content and form to become one entity. In fact, it was not the substance we lacked in the cultural discourse, but the form.

1. Opțiunile unei generații

Societatea literară *Junimea* a luat ființă la Iași “în iarna anului 1863 – primăvara anului 1864”¹⁾, având ca membri fondatori pe T. Maiorescu, P. P. Carp, Iacob Negruzzi, V. Pogor, Theodor G. Rosetti. La început întrunirile se țineau săptămânal, vinerea (“ziua Venerii”, zicea V. Pogor), alternativ în casele lui Maiorescu și Pogor. Din toamna anului 1876, ia ființă la București o a doua *Junime*, ale cărei ședințe aveau loc, la început, acasă la Odobescu, apoi în casa lui T. Maiorescu, de regulă sâmbăta. Între timp, câțiva dintre junimiștii ieșeni marcanți se mutaseră în capitala țării, printre aceștia, Carp, Eminescu, Slavici, Maiorescu, Rosetti. Lor li se adaugă în curând o achiziție importantă, I. L. Caragiale, urmat mai apoi de Duiliu Zamfirescu.

De ce *Junimea*? Numele societății pare să fi fost dat cu totul întâmplător de Th. Rosetti (altfel, figura cea mai ștearsă dintre întemeietori). Cineva propusese mai înainte “Ulpiu Traiana”, trezind hohotele de râs ale asistenței. Propunerea timidă, cu jumătate de gură, a lui Rosetti a fost acceptată imediat, după care urmează ritualul botezului săvârșit, ca de obicei în astfel de împrejurări, de V. Pogor. Evenimentul pare a fi un prim semn de atitudine “ostensibil antipedantă” la *Junimea* ieșeană. Aici, în fosta capitală a Moldovei, spiritul latinist era destul de puternic în acel moment, generând peste câțiva ani vigurosul atac maiorescian din studiul *În contra școalei Bărnuțiu* (1868). Universitatea cel puțin se afla în stăpânirea lui Bărnuțiu și a numeroșilor săi adepți.

Înainte de a încerca să dăm și alte răspunsuri la întrebarea pusă, să precizăm că nu este nici o legătură între *Junimea* ieșeană sau bucureșteană și societatea “Junimea română” înființată de studenții români la Paris în anul 1851. După cum o altă grupare cu titlu similar, “România jună”, societate culturală și literară, va lua ființă abia la 25 martie 1871 la Viena. Aceasta va constitui însă, cu timpul, o prelungire a programului și ideilor junimiste. I. Slavici, ales președinte în primul comitet de conducere, și Eminescu, în perioada studiilor vieneze, vor lua parte la întrunirile societății și mai ales la organizarea grandioasei serbări de la Putna (400 de

ani de la întemeierea mănăstirii lui Ștefan cel Mare). În *Almanahul Societății academice social-literare "România jună"* din 1883, Eminescu va publica pentru prima dată poemul *Luceafărul*, iar T. Maiorescu articolul *Progresul adevărului*. De altfel, întregul număr din *Almanah* fusese pregătit la București de Maiorescu.

Nu e deloc lipsit de interes, totuși, să amintim, într-un context al filiațiilor și influențelor, de "*Germania tânără*", denumire colectivă care-i grupa pe scriitorii și revoluționarii germani de după anul 1830. Dintre aceștia, se rețin nume ca Heinrich Heine, Ludolf Wienbarg, Heinrich Laube, dar mai ales Karl Gutzkow, autor – printre altele - al piesei *Nibiliștii* (*Die Nihilisten*, 1853).²⁾ Capii Junimii nu erau străini de acești autori de notorietate în Germania anilor când își făceau ei studiile acolo. Nu e vorba de identificarea unei influențe directe, ci doar de așezarea în context european a fenomenului junimist, eventual de raportarea la modele, care pot acționa și inconștient (ca orice fenomen creator autentic de "personanță", cum ar spune Blaga). Să mai reținem, în aceeași ordine de idei, că în Italia, Giuseppe Mazzini pune la 1830 bazele mișcării *La Giovine Italia*. În ciuda negației vehemente a trecutului imediat, junimiștii sunt însă conservatori și, teoretic, se revendică de la evoluționismul german și englez. Lucrarea *Istoria civilizației în Anglia* de H. T. Buckle a fost una din cărțile cele mai dezbătute, multă vreme, în ședințele *Junimii*, constituind la început chiar subiect de expuneri publice pentru T. Maiorescu și V. Pogor, în cadrul faimoaselor "prelecțiuni populare". Un studiu asupra cărții lui Buckle publică Pogor în primul an al *Convorbirilor literare* (15 mai 1867).³⁾

Acestea sunt, pe scurt, datele principale care circumscriu apariția *Junimii* ieșene. Nu intrăm în alte detalii istoriografice, oricât de interesante ar fi acestea. În schimb, încercăm să revenim la denumirea dată societății, aparent cu multă ușurință și în modul cel mai spontan cu putință. Nouă determinantă ni se pare, în alegerea numelui *Junimii* (e drept, fără o deliberare specială), opțiunea de generație, exprimată clar de membrii grupului fondator. Erau cu toții de vârste apropiate, între 20 (Iacob Negruzzi) și 30 de ani (V. Pogor). T. Maiorescu, deja rector al Universității ieșene, avea 23 de ani, iar Petre P. Carp, viitorul lider politic al grupării, abia împlinise 26 de ani, la fel cât Th. Rosetti. Omogenitatea grupului nu poate fi pusă la îndoială, sprijinindu-se – cum observa T. Vianu – "pe consensul mai multor voințe", în timp ce o personalitate puternică îi domină în permanență. Mai toți făcuseră studii temeinice de filosofie și drept în Germania sau la Viena, cu excepția lui Pogor și Rosetti (care studiaseră și la Paris), și împărtășeau aceleași idei "de ordine, de organicism, de istorism, punct de plecare al ideologiei junimiste și în materie literară, dar mai ales în materie politică"⁴⁾. Dar i-a unit mai ales decizia de a se raporta în termeni de ruptură violentă față de trecut, având sentimentul pe care l-am putea numi "adamitic", cu un cuvânt al lui Cioran, de a lua totul de la început, ca și cum *Junimea* s-ar fi ivit pe un loc absolut gol, fără precursori și fără modele. E un sentiment tipic de generație, chiar dacă problema generațiilor va fi conștientizată, la noi, mult mai târziu (odată cu generația lui Mircea Eliade). Junimiștii au obsesia unui nou început în cultura română, iar programul lor inițial exprima exact această atitudine intelectuală iconoclastă, dar – surprinzător - într-un spirit pragmatic, așezat și coerent în cele mai mici detalii ale unei acțiuni culturale pozitive de bătaie lungă. Aceasta e, poate, fața matură, bătrânicioasă, a criticismului junimist, dacă ne gândim că un T. Maiorescu va rămâne practic neschimbat timp de trei decenii, cât va dura efectiv acțiunea sa critică. Numai un Maiorescu putea să domine, prin seriozitate și echilibru olimpien, o societate irespectuoasă, înclinată mai mult spre zeflemea și frondă, reușind s-o îndrume către o activitate pozitivă în esența ei. Aceste trei decenii se vor constitui totodată într-o epocă literară distinctă, epoca *Junimii* sau a marilor clasici (cum o numesc istoricii literari). Este triumful unei generații, care-și va pune în final pecetea și pe adversari, chiar dacă după victoria "direcției noi" termenii de raportare la trecut și, într-un fel, și la opozanți se mai îmblânzesc. Intervalul de trei decenii, pe care se întinde mișcarea /

ofensiva junimistă, corespunde chiar ritmului de succesiune a generațiilor literare în secolul trecut.

Grupului de fondatori i se adaugă pe parcurs alți tineri, cei mai mulți tot de formație intelectuală germană: Leon Negruzzi, N. Scheletti, Samson Bodnărăscu, M. Eminescu, Gh. Racoviță, Miron Pompiliu, I. Slavici, V. Burlă, A. D. Xenopol etc. Nu toți sunt scriitori, ci mulți dintre ei filologi, istorici, juriști, economiști sau chiar militari, ca Th. Șerbănescu, N. Scheletti și G. Bengescu-Dabija, unchiul mării prozatoare Hortensia Papadat-Bengescu. Toți aceștia “n-au constituit decât cimentul unei mari construcții culturale colective, al cărei arhitect a fost T. Maiorescu și regizor Iacob Negruzzi”⁵⁾. De fapt, T. Maiorescu a fost călăuză, omul din față. El a dus și a câștigat de unul singur principalele bătălii literare ale *Junimii*. În timp, i s-au adăugat alte câteva mari personalități, adevărate vârfuli ale creației culturale românești, dând strălucire unei generații care, altfel, nu ar fi putut rămâne în istorie. Bilanțul final întrece categoric așteptările întemeietorilor *Junimii*: “Când o mișcare culturală, în afară de mortarul câtorva generații de oameni culți, privind unitar și serios problemele vieții românești, a dat politicii pe P. P. Carp, criticei teoretice pe T. Maiorescu, poeziei pe M. Eminescu, prozei pe I. Creangă, teatrului pe I. L. Caragiale, istoriei pe A. D. Xenopol, filosofiei pe Vasile Conta – acea mișcare nu poate fi privită decât ca un fenomen de mare însemnătate.”⁶⁾ Iar E. Lovinescu nici măcar nu-i menționează pe Slavici, Duiliu Zamfirescu, S. Bodnărăscu și, de ce nu, pe Alecsandri, adoptat fără probleme de junimiști, pe nuvelistul N. Gane și chiar pe Iacob Negruzzi, scriitor talentat nu încapă îndoială, președinte al Academiei Române la un moment dat.

2. Programul cultural junimist. Rolul revistei “Convorbiri literare”

Cele trei forme de manifestare publică a *Junimii* ieșene au fost “prelecțiunile populare”, tipografia cu programul editorial aferent și revista *Convorbiri literare*.

“Prelecțiunile” stau la baza înființării *Junimii*. Primele conferințe le ține T. Maiorescu începând din 10 februarie 1863, în sala Băncii Moldova. Acestea se bucură de un mare succes datorită talentului oratoric al vorbitorului, dar și atmosferei culturale existente în acel moment postunionist, când fosta capitală a Moldovei încearcă să recupereze prin cultură ce a pierdut în administrație. În anul următor, lui Maiorescu i se asociază Vasile Pogor și P. P. Carp, începând un nou ciclu de conferințe, din febr. 1864 până în vacanța Paștilor. Cu o întrerupere în anii 1864 – 1865, conferințele durează până în 1881, deci vreo șaptesprezece ani. Temele sunt dintre cele mai diverse, iar conferențiarii sunt recrutați dintre noii veniți la *Junimea*. Tuturor li se impune ca un model T. Maiorescu, creându-se “chiar o tradiție a conferențiarului «absolut» - tip junimist: un domn îmbrăcat în frac, la ora 1 după amiază, venit în trăsură cu coșul ridicat, sosit în ultima clipă prin coridoare nefrecventate pentru a dispărea la urmă pe aceeași cale nevăzută. – un conferențiar izolat de public de la tribună, în genere fără note, recitând cu aer de improvizare, un preot oficiind departe de credincioșii din sală pentru a se bucura de mai mult prestigiu.”⁷⁾

Același spirit de seriozitate vădesc junimiștii în încercarea de a-și procura o tipografie în scop editorial; de a publica scrieri originale, antologii, traduceri, o revistă, texte bisericești, documente ale istoriei românilor, tratate, hrisoave, cronici, dar și cărți de școală – “cu prețul cel mai modic posibil” -, utilizând litere latine și ortografia stabilită de T. Maiorescu în *Despre scrierea limbii române*. La început mica întreprindere editorială funcționează prin cotizații lunare ale principalilor membri junimiști. În vederea exploatării comerciale, se înființează o librărie, în 1867, sub direcția lui Lewandowski (dar sub supravegherea lui Pogor), nu în scopuri de

câștig, ci numai culturale. Un “Apel la autorii români” îi îndeamnă pe aceștia să vină cu oferte către editură cu precizarea condițiilor de tipar și a drepturilor de autor. Chiar dacă planul se va dovedi prea idealist, pe termen lung ideea va da roade. Așa trebuia conceput un program concret de acțiune culturală, într-un spirit coerent pragmatic, care să constituie temelia culturii unui popor.

Un factor important în încheierea mișcării literare de la Junimea l-a constituit apariția revistei *Convorbiri literare* la 1 martie 1867. Titlul, amintind de numeroasele *Gespräche* germane, e găsit de Iacob Negruzzi și tot el e numit redactor responsabil (“răspunzătoriu”), rămânând în fruntea publicației aproape trei decenii, adică în toată perioada ei de glorie. Din introducerea la primul număr, scrisă de Maiorescu, dar semnată de Iacob Negruzzi, aflăm că noua revistă apare «în formatul stinsei “România literară”» având drept scop “de a reproduce și răspândi tot ce intră în cercul ocupațiilor literare și științifice; de a supune unei critice serioase operele ce apar din orice ramură a științei; de a da samă despre activitatea și producerile societăților literare, în special a celei din Iassi și de a servi ca punct de întâlnire și înfrățire pentru autorii naționali”. În primii cinci ani revista era bilunară, cu apariții la fiecare 1 și 15 ale lunii. Din anul 1872 devine lunar, însă cu un număr sporit de pagini. Cu totul ieșită din comun e longevitatea revistei. După o apariție ieșeană neîntreruptă de 18 ani, redacția e mutată la București în 1885 odată cu transferarea lui Negruzzi la Universitatea din capitală. Acesta, din 1893, când aduce la redacție pe câțiva dintre discipolii lui T. Maiorescu, devine “director” al revistei, apoi se retrage de tot în 1895. Conducerea e lăsată pe seama unui comitet, din care nu lipsesc Mihail Dragomirescu, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, D. Evolceanu, I. S. Floru, Teohari Antonescu etc.. Între timp revista găzduise în paginile sale principalele bătălii literare duse de T. Maiorescu, în fond întreaga sa acțiune critică, alături de operele cele mai importante ale scriitorilor junimiști, ale marilor clasici în primul rând, pentru a continua cu Duiliu Zamfirescu și I. Al. Brătescu-Voinești. *Convorbirile*, cu un profil din ce în ce mai pronunțat academic, continuă să apară până în ianuarie 1944 conduse, pe rând, de slavistul Ion Bogdan, de S. Mehedinti, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, Al. Tsigara-Samurcaș, Ilie Torouțiu, cu toții formați la școala lui Maiorescu. Epoca revistei, ca de altfel și a *Junimii*, trecuse însă. Altele sunt forțele și direcțiile literare de la sfârșit și început de secol. Alecsandri, Eminescu, Creangă, Vasile Conta muriseră. Slavici, Caragiale și A. D. Xenopol părăsesc gruparea și se îndreaptă către alte publicații. La fel Coșbuc, care nici nu fusese vreodată prea aproape de Maiorescu. Acesta, la rându-i, scria din ce în ce mai rar, iar Negruzzi deloc. Cu cuvintele memorabile ale lui E. Lovinescu: “Se poate spune că de la 1895 atît Maiorescu cît și *Convorbirile literare* își devin postumi.”⁸⁾

3. Spiritul critic

Spiritul critic la *Junimea* pare o continuare firească a criticismului moldovean, opus liberalismului muntean, cel puțin în opinia lui G. Ibrăileanu. “Spirit critic” înseamnă preocuparea privind “problema asimilării elementelor culturii apusene necesare poporului român”. Când cultura occidentală a început să pătrundă mai puternic în țările române “ea a găsit, la porțile Moldovei mai ales, păzitori care s-o examineze și să-și dea seama de ceea ce ne trebuia”.⁹⁾ Epoca de maximă înflorire a spiritului critic a fost perioada cuprinsă între anii 1840 și 1880, adică de la *Dacia literară* cu bine cunoscuta “Introducere” a lui Mihail Kogălniceanu până la articolul lui Maiorescu *Neologismele*, inițial *În contra neologismelor* (publicat în *Convorbiri literare* în 1881). Spiritul critic, îndeosebi cel moldovean, a prezidat cu luciditate “la

introducerea culturii străine și la asimilarea ei”. Dacă muntenii au meritul de a fi făcut “operă de un interes mai urgent: asimilarea formelor politice”, pe care le-au “transplantat” necondiționat, contribuind astfel la dezvoltarea statului român modern, moldovenii au fost mai activi pe terenul culturii, mai exact pe terenul “criticii culturii străine la noi”. Nevoia acestei critici va fi reprezentată mai departe “de societatea Junimea din Iași, întrupându-se mai ales în cel mai strălucit reprezentant al Junimii, d. Maiorescu, a cărui activitate, *până la 1880*, nu e decât continuarea acestei critici a adaptării culturii străine”.¹⁰⁾

Poate că etapele spiritului critic propuse de G. Ibrăileanu nu corespund întocmai stării de lucruri de atunci, după cum și distincția între criticismul moldovean și liberalismul muntean pare cam exclusivistă. Teoria “spiritului critic” acoperă însă o realitate și, pe deasupra, definește momentul *Junimii* în termeni de continuitate față de înaintași, adică altfel decât se vedeau junimiștii pe ei înșiși: “Așadar, d. Maiorescu cel de până la 1881 a avut marele rol de a fi unul – și ultimul – dintre acei care au prezidat la formarea culturii române în unele privințe, cum vom vedea, inferior, în unele mai unilateral, în altele superior.”¹¹⁾ Comentariul, ușor restrictiv cu aprecierile, nu trebuie să ne mire. Ibrăileanu, care începuse ca discipol al lui Gherea, e de altă formație și orientare ideologică (nemaioresciană). În plus, când scrie acest eseu (pe la 1905, dar editat în 1909), are deja o altă perspectivă asupra însemnătății și rolului jucat de “noua direcție” junimistă.

Punctul de vedere al lui Ibrăileanu a fost corectat și, în unele privințe, nuanțat de E. Lovinescu. Acesta nu neagă rolul ce revine “spiritului inhibitiv moldoveran”, față de “spiritul revoluționar muntean” ca “filtru necesar al penetrației civilizației apusene”, dar trebuie lăsate deoparte atitudinea în problema limbii și rezistența prin creația artistică. Nici una nici alta nu constituie o caracteristică moldovenească. La fel stau lucrurile și în privința criticismului cultural, unde un Ion Ghica sau chiar un Heliade nu stau mai prejos decât scriitorii moldoveni. Cu alte cuvinte, “fenomenul nu-i deloc regional, ci-i caracteristic întregii noastre literaturi”.¹²⁾ Într-adevăr, chiar odată cu *Dacia literară* procesul deprovincializării culturii române intrase pe o linie ascendentă. Nimic esențial din ce se va întâmpla de aci încolo în cultura română nu mai este doar de interes local. Lovinescu admite însă că rezistența față de influențele culturale străine s-a manifestat mai energic în Moldova și asta numai datorită existenței “mai multor scriitori de talent” acolo. După cum : “Caracteristică devine numai existența unei critici sistematice și organizate pe un fond ideologic. Prezența în Moldova a unor personalități puternice și a unor reviste, în jurul cărora s-au grupat școli literare și partide politice cu un caracter de reacțiune împotriva liberalismului muntean, nu poate fi considerată ca întâmplătoare. Oricum s-ar interpreta, ea este un adevăr istoric.”¹³⁾ Rolul junimismului nu trebuie minimalizat însă. El este “opera colectivă a unei generații tot atât de solidare în atitudinea ei pe cât fusese și generația de la 1848”. Replica junimistă era absolut necesară în ritmul evoluției noastre istorice: “exaltării pașoptiste, era firesc să-i răspundă, în chip ritmic, după un pătrar de veac, criticismul junimist”.¹⁴⁾ Criticul mai ia în calcul atitudinea temperamentală caracteristic moldovenească (privind fenomenul “prin prisma psihologiei etnice”), cu toată originea ardeleană a lui Maiorescu, dar și mediul german de formație intelectuală a principalilor junimiști. Chiar dacă nu e de acord cu teoria maioresciană a “*formelor fără fond*”, originalitatea criticii junimiste nu poate fi pusă la îndoială. Lovinescu recunoaște că nu e vorba de originalitatea ideii, ci de acțiunea coerentă atingând toate domeniile culturii românești din a doua jumătate a veacului al XIX-lea: “În fața revoluției liberale, «junimismul» s-a ridicat ca singura forță organizată a reacțiunii; de n-a împiedicat progresul grăbit al dezvoltării noastre politice și culturale, a exercitat, totuși, o influență asupra sufletelor, felurit apreciată, dar reală, cu care aproape se confundă istoria culturii și literaturii noastre de după 1866.”¹⁵⁾

Este limpede că spiritul critic la *Junimea*, în ciuda unor note comune, este, totuși, altceva decât realizaseră pașoptiștii. Cu junimiștii cultura română însăși întră într-un alt ciclu de evoluție, iar spiritul critic are ca obiect, în afara unor probleme de fond, tocmai diferențierea și ruptura față de înaintași. Mai ales replica la exaltarea pașoptistă e salutară. Mai pragmatici, junimiștii impun un nou tip de intelectual român, diferit de cel pașoptist (spirit enciclopedic, patriot ardent, amator de proiecte culturale irealizabile), un intelectual dotat cu spirit lucid și simțul diferențierii valorilor, având totodată conștiința limitelor, inclusiv a propriilor limite, într-un sens ironic, chiar autoironic. El nu numai că realizează o adecvare superioară a proiectului cultural la realitatea existentă, dar introduce un cod ironic în discursul cultural românesc, culminând cu acel extraordinar spirit de autocalomniere la Caragiale. De unde convingerea că totul trebuie luat de la început și reasezat pe fundamente noi, pe legea naturală a evoluției lente. Chiar dacă junimismul reprezintă replica evoluționismului german și englez față de spiritul revoluționar francez adoptat de pașoptiști, contribuția *Junimii* e întâi de toate pe terenul activității practice (nu în plan teoretic). Respungând "*formele fără fond*", mai ales prin T. Maiorescu, critica junimistă a fost fecundă, încercând "să sprijine fondul oriunde s-ar fi aflat, pentru a provoca acea mișcare internă de la fond la formă". Tocmai prin această operă, "critica lui Maiorescu s-a arătat, în adevăr, pozitivă; disociind noțiunile parazitare ale esteticii, ea reprezintă cea mai salutară încercare de consolidare a unui fond depășit cu mult de niște forme pe care rămâne să le umplem prin opera lentă a timpului."¹⁶⁾

4. O stare de spirit: "structura junimistă"

Toți exegeții fenomenului junimist au văzut, în primul rând, în *Junimea* o grupare, o asociație de o riguroasă formă instituțională, cu întruniri regulate, cu discuții consemnate în procese verbale, cu tentativa de a pune în practică un program cultural bine articulat. E un aspect important acesta, al unei infrastructuri organizatorice și economice model, dar nu explică singur triumful mișcării. Tudor Vianu avea, desigur, dreptate când încerca să evidențieze, pe lângă toate acestea, "*unitatea de spirit*", ca adevăratul liant al Societății *Junimea*, "*structura ei morală*", care prezintă o seamă de trăsături distinctive. Acestea ar fi, în ordine, spiritul filosofic, spiritul oratoric, gustul clasic și academic, ironia și, firește, ca un corolar, spiritul critic, amintit și analizat de noi mai înainte. De-abia "*structura junimistă*", consideră Vianu, explică integral, alături de contribuția remarcabilă a revistei, prin longevitate mai ales, lunga continuitate de spirit a *Junimii* timp de trei decenii.¹⁷⁾

Fiecare parte componentă a "*structurii junimiste*" (sau a mentalității junimiste) ar merita un comentariu cât mai aplicat. Spiritul filosofic, bunăoară, s-a manifestat prin interesul constant pentru metafizică și logică, pentru lectura filosofică și chiar pentru specializarea în discipline filosofice (T. Maiorescu, A. D. Xenopol, Vasile Conta, Eminescu, limitându-se numai la primii junimiști) sau în pasiunea exclusivă pentru dezbaterile de idei generale. La *Junimea* nu erau deloc agreate studiile de specializare îngustă, nici măcar cercetările istorice factologice, de simplă erudiție. După cum, același cult al gândirii abstracte și al dicțiunii elevate a ideilor a menținut un climat favorabil poeziei filosofice (Eminescu și, mai târziu, Panait Cerna). Prima traducere în limba franceză a *Lumii ca voință și reprezentare* de Arthur Schopenhauer o face Zizin Cantacuzino, un junimist, la îndemnul lui T. Maiorescu. Acesta din urmă tradusese el însuși din Schopenhauer, ținea cursuri de filosofie și logică la universitate, iar mulți tineri discipoli ai săi vor fi îndrumați către o carieră filosofică universitară: C. Rădulescu-Motru, Mihail Dragomirescu, P. P. Negulescu, Ion Petrovici, Gr. Tăușan etc.

În ce privește spiritul oratoric, acesta pare îndreptat în special împotriva retoricii pașoptiste, dar și a frazeologiei politice și parlamentare. Ceea ce întreprind junimiștii este încercarea de a reabilita spiritul oratoric autentic, bazat pe căutarea unui fond de adevăr real și pe deprinderea cu analiza critică a ideilor. Nu poate scăpa nimănui, ca să dăm un exemplu, modul admirabil în care un T. Maiorescu își ține sub control propriul discurs, rostit sau scris, turnat parcă în granit. Tot Maiorescu ne-a lăsat și câteva savuroase portrete de “*oratori, retori și limbuși*” ilustrând nu mai puțin o veritabilă tipologie a discursului politic parlamentar: “*oratorul vorbește pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi*”.¹⁸⁾ În același context, criticul deplânge unele vicii ale retoricii politicianismului, cum ar fi declamația goală, spoiala de erudiție prin citate, confuzia de idei. Mai ales, confuzia de idei. La polul opus, mai toți junimiștii au practicat, din vocație sau din necesitate, oratoria publică și universitară, cu performanțe intrate demult în legendă. Ei propun adevărate modele ale artei oratorice (T. Maiorescu, P. Carp) și să nu uităm că prima manifestare publică a *Junimii* ieșene a fost aceea a “*prelecțiilor populare*”, devenite un fel de ritual așteptat cu emoție și curiozitate, ținând capul de afiș timp (am văzut) de aproape două decenii. Așadar, mai mult decât un ideologem literar, junimismul este și un nou tip de discurs cultural, substanțial revigorat de o mai atentă analiză critică a ideilor și a expresivității lor perfect adecvate: stil prin excelență cerebral, eseistic. Așa a fost posibil ca, la granița dintre spiritul filosofic și spiritul oratoric, să ia ființă o nouă specie de discurs, dizertația filosofică (eseu de proporții reduse), o invenție junimistă, alcătuită după modelul micilor tratate de morală din antichitate sau din perioada clasicismului francez (T. Vianu). Aproape toate scrierile maioresciene, dar cu deosebire *Progresul adevărului* și *Din experiență*, au structura demonstrativă a disertației de idei, exerciții impecabile de concizie și argumentație, îmbinând afirmarea de adevăruri *a priori* cu cercetarea de exemple extrase din experiență, inclusiv din experiența lecturii.

Aceluiași interes constant pentru clasicități și rigoarea gândului îngrijit exprimat îi corespunde, în poezie, gustul clasic și academic. Era, în fond, o pledoarie pentru limpezime și transparență în discursul poetic, cu bine cunoscuta reacție maioresciană la “*beția de cuvinte*” și la confuzia esteticului cu alte valori, îndeosebi cu politicul. Firește, gustul clasic nu excludea gustul pentru poezia romantică sau pentru teatrul lui Ibsen, din care se publică traduceri în *Convorbiri* (Maiorescu traduce *Copilul Eylof* în 1895). O rezistență puternică manifestă junimiștii la sensibilitatea modernă simbolistă, ca și reținerea față de muzica lui Wagner, în cazul lui Maiorescu, deși îl preocupa încă din tinerețe (v. conferința *Tragedia clasică franceză și muzica lui Wagner* ținută la Berlin și Paris), iar mai târziu va participa nu o dată la Festivalul de la Beyreuth. Cu toate acestea, la *Junimea* se citeau frecvent E. A. Poe și prozatorul american Bret Harte, iar V. Pogor traducea în românește, în 1870, două poeme ale lui Baudelaire, publicate în aceleași *Convorbiri literare*, rămase însă fără nici o urmare. Forțând și mai mult nota, Vl. Streinu va încerca, într-un studiu comparatist, să-l apropie pe Maiorescu de E. A. Poe.¹⁹⁾

Despre ironie și vestita zeflema junimistă a venit vorba și mai înainte. Nu mai puțin faimos era “*Dosarul*” *Junimii* ieșene, o colecție de enormități și gafe, adevărat “*sottisier*” al vremii, care creștea în fiecare ședință cu excerpte din discursurile sau articolele de prin ziare și reviste. Dar junimiștii nu se cruțau nici între ei, gratulându-se cu epitete și vorbe de duh nu tocmai inocente, precum “*șudicul Naum*”, “*bine hrănitul Caragiani*”, “*cei trei români*” (Lambrior, Tassu și Panu, de nedespărțit unii de alții), “*bărdăhănosul Creangă*”, “*carul cu minciuni*” (Iacob Negruzzi, bine informat întotdeauna cu ultimele știri și anecdote), “*biblioteca*” (V. Pogor, cunoscut pentru că își schimba mereu opiniile în funcție de ultima carte citită) etc. etc. Ironiștii cei mai acerbi erau Pogor și Carp, cărora li se adaugă mai târziu Caragiale și, într-un fel, și Creangă. Adevărul e că junimiștii nu doar gustau și practicau ironia, ci o trăiau de-a dreptul ca pe o formă de libertate spirituală. Iată și o reflecție mai sintetică asupra ironiei junimiste cu implicațiile ei adânci în structura modelului cultural experimentat: “*Ironia*

junimistă, pentru că era așadar de natură filosofică, a luat forma aceluși scepticism schopenhauerian care, la Maiorescu s-a cristalizat în complexul său de superioritate creator, iar la Eminescu în pesimismul lui, congenital întreținut și vizionar. Junimea - excepție făcând Eminescu – a promovat programatic doar critica prezentului, și prin aceasta a sporit considerabil acuitatea mentalității românești pe latura adevărului, în cadrul unui prezent la îmbunătățirea căruia, în toate sensurile, estetic, moral, social, politic, a contribuit.”²⁰⁾

Toate aceste componente ale “structurii junimiste” se regăsesc global în spiritul critic la *Junimea*, conferindu-i fizionomia specifică inconfundabilă. La cele spuse mai înainte adăugăm că nota definitorie a criticismului junimist e respectul pentru adevăr, disocierea fermă a valorilor și adecvarea ideilor (într-un sens pragmatic) la realități și posibilități. Organiciști în concepție, adepți ai evoluționismului (organicismului) englez și german, junimiștii neagă orice rol pozitiv transformărilor bruște, privind dintr-un unghi absolut, kantian, fenomenul cultural românesc, proiectat axiologic (începând chiar cu *Junimea*) în universalitate. Aceste severe criterii ale adevărului absolut universal, “de înfăptuit” precizează cu subtilitate Maiorescu, sunt tot atâtea criterii ale exigenței critice creatoare de cultură autentică: “Pentru noi patriotismul nu poate fi identic cu imperfecțiunea și o lucrare slabă nu merită laudă prin aceea că era românească.” Sau și mai explicit: “Demnitatea noastră de oameni nu ne permite ca din produceri ce la alte popoare culte ar fi obiecte de râs și de compătimire să facem o colecție venerabilă și să o depunem pe altarul patriei cu tămâia lingușirii. Ce este rău pentru alte popoare este rău și pentru noi, și frumoase și adevărate nu pot fi decât acele scrieri române, care ar fi frumoase și adevărate pentru orice popor cult.”²¹⁾ Mesajul maiorescian este câte se poate de limpede: cel mai mare pericol de deznaționalizare pentru un popor este propria mediocritate, stagnarea în euforia megalomaniei de toate felurile și, implicit, absența raportării la criterii axiologice universale, transcendente.

5. O nouă paradigmă culturală

Încercând să depășească imaginile-standard despre *Junimea*, pe care le-au pus în circulație junimiștii înșiși, preluate și amplificate apoi de critica post-junimistă, Sorin Alexandrescu vede în societatea culturală ieșeană, în primul rând, “un grup de presiune”. Interpretarea critică – de astă dată - nu se face din perspectivă ideologică, așa cum procedaseră ceilalți exegeți, ci printr-o “abordare dinspre sociologia cunoașterii la semiotică”.²²⁾ Criticul propune “o lectură circumspectă, ba chiar bănuitoare”, avansând ideea că discursul sociocultural junimist este și un metadiscurs sistematic, care-și conține propriile strategii de organizare internă, dar și de ocultare (adică își definește explicit sursele, temele și scopurile, dar le și ascunde). Acest (meta-)discurs, care este un discurs colectiv, e pus în evidență, cel mai pregnant, de conceptul de “inteligenție” - în dublu sens: umanist și tehnocrat - cu care operează criticul. Artiștii, bunăoară Eminescu și Caragiale, care nu participă la conducere și nu se implică direct în exercițiul politic, aparțin “inteligenției” în sensul definit mai înainte. E vorba, așadar, de o diferențiere a grupurilor și programelor ideologice în perioada respectivă (anii '60 – '80), chiar în interiorul *Junimii*.

Toate aceste precauții îi permit criticului următoarea interpretare de ansamblu: “Aș vrea să definesc «Junimea» ca 1) grup de presiune; 2) un intermediar între societate, politică și cultură; 3) un microunivers închis în el însuși; 4) o mică lume autonomă. Aceste definiții corespund la patru (grupuri de) funcții care se întrepătrund, uneori se contrazic, dar cel mai adesea se susțin reciproc.”²³⁾ Se înțelege că definirea *Junimii* drept “grup de presiune” pune pe

primul plan relațiile externe ale grupului față de cele interne, constitutive. Eficiența strategiilor grupului depinde nu mai puțin însă de modul în care funcționează ierarhia (destul de riguroasă) din interiorul grupului, structurat în trei cercuri concentrice: *conducătorii* (membrii fondatori și în special P. P. Carp, T. Maiorescu și Th. Rosetti), *guvernării* – care îndeplinesc profesiuni liberale și activitate politică de rangul doi (unii dintre membrii fondatori; chiar și Rosetti, la un moment dat, cade în acest al doilea cerc) și *executanții* (tineri de origine mai modestă; tehnocrați care în meseria lor aplică programul junimist; nu acced și nici nu aspiră la puterea politică sau la conducerea ideologică: lingviști, poeți, istorici, oameni de teatru, jurnaliști etc. – într-un cuvânt “*intelectuali* care se ignoră”). *Junimea* a fost, nu încapă nici o îndoială, îndeosebi în perioada ieșeană, o lume închisă, autonomă, cu “o formă specifică de conviețuire, de distincție elitară, o «society» unde se observă reguli stricte”.

Aplicat și modern, într-un limbaj destul de “tehnic” pe alocuri, comentariul lui Sorin Alexandrescu confirmă adesea adevăruri ale exegezei mai vechi, le resemantizează, dar mai ales limpezește percepția globală a fenomenului junimist: introduce nuanțe și multe distincții noi. E un model de analiză pragmatică, pornind direct de la textele reprezentative. Pentru prima dată este delimitată clar faza discursului *fondator* junimist (1867 – 1873), cu rolul dominant al lui T. Maiorescu, de faza de după 1881, cu accentul pe *organizare* și activitatea politică, inspiratorul și capul mișcării devenind acum P. P. Carp, când declară *Era Nouă* în politica junimistă, calea de mijloc între liberali și conservatori. De asemenea, criticul surprinde cu finețe caracterul prin excelență colectiv al discursului sociocultural junimist, pentru a evidenția totodată diferențierile survenite ulterior în funcție de dinamica internă a grupului. Trei programe, cu tipul de discurs aferent, se disting în mod pregnant, ilustrând în același timp trei cariere în cadrul *Junimii*, cu concordanța și (mai ales) diferențe: este vorba de programul lui Carp, liderul politic al grupului, al lui Maiorescu, liderul ideologic, și al lui Eminescu. Ultimul “desfășoară o activitate paralelă, neoficială, întreruptă în 1883 de boala sa”.²⁴⁾ Toți trei vorbesc însă în numele unor grupuri sociale diferite, cărora le aparțin în fond. Eminescu și subgrupul său (Caragiale, Slavici, Creangă) rămân marginali la *Junimea*: participă la contestare, dar nu și la organizarea propriu-zisă. De unde radicalismul criticii eminesciene; exclus fiind din jocul politic, el atacă politicianismul în întregime. E spiritul cel mai conservator al întregii mișcări.

Spre deosebire de ceilalți, T. Maiorescu a produs o teorie a culturii (nu a “practicii sociopolitice” precum Carp), declarând autonomia artei și a științei față de politică: separarea fermă a valorilor, de care vorbeau T. Vianu și E. Lovinescu. Discursul său critic are un caracter eminentemente normativ.²⁵⁾ E drept că după 1881, el însuși alunecă în politică, lăsând supremația lui Carp. Dar astăzi se vorbește mai mult de Maiorescu decât de Carp. Este revanșa literaturii față de politică.

Sintetizând, putem spune că toate acestea se constituie în elemente ale unei noi paradigme culturale. Deși a existat un criticism prejunimist (pașoptiștii) și un altul extrajunimist (liberalii și socialiștii), *canonul* maiorescian s-a impus categoric, făcându-se simțit și astăzi în cultura noastră. Pentru prima dată modelul cultural european ia expresie deplină la noi, cel puțin prin postulatul “*conversiunii către universal*” și crearea “*unei lumi de valori autonome*” – preluând definițiile lui C. Noica din cartea sa *Modelul cultural european*.²⁶⁾ N. Manolescu vedea și el în epoca *Junimii* o “*epocă de așezare și definire a scării românești de valori în context și pe fundal european*”.²⁷⁾ Remarcabilă a fost capacitatea de absorbție a “noii direcții”, încorporând cele mai diverse influențe, până la indistinție, punându-și, în cele din urmă, pecetea și pe adversari. Așa l-a adoptat pe Alecsandri, iar prin Eminescu a asimilat perfect codul poetic pașoptist. Conflictul cu Hasdeu a fost exagerat în mod artificial, iar Odobescu era ca unul de ai casei la *Junimea* din București.

La fel stau lucrurile privite în context european, cu noua orientare junimistă spre cultura germană, asimilând cu precădere influențe de tip catalitic (după teoria lui Lucian Blaga). Adevărul e că o cultură ca a noastră nu se poate face și mai ales nu se judecă critic doar dinăuntrul ei. Cum spune undeva același Noica, ea se face cu alte culturi și din alte culturi, iar când se face din toate culturile lumii, atunci ea atinge miracolul (Eminescu). Fără îndoială exista un deficit de discurs și de formă în cultura română până la *Junimea*. Dar fiecare cultură, insistă Noica, are un ceas al ei de grație: “E ceasul unic în care limba nu e pe deplin formată, istoria comunității e deschisă, spiritul culturii e încă nedefinit. Acel ceas e irepetabil.”²⁸⁾ Un asemenea moment a trăit din plin generația *Junimii*.

Dar ce este mai important, prin junimiști, discursul cultural românesc intră într-o nouă fază a constituirii sale. Încă insuficient diferențiat, câștigă în substanță, e mult mai consistent. “Un suflu de temeinicie trece astfel prin cultura noastră” spune într-un loc Tudor Vianu.²⁹⁾ Așezat pe fundamente filosofice solide, canonul maiorescian creează el însuși condițiile de a se realiza unitatea fondului cu forma. De fapt, nu fondul ne lipsea, în materie de discurs cultural, ci forma. Nota distinctivă, la nivelul articulării expresive, este transparența, argumentarea logică impecabilă, argumentativă. Maiorescu însuși e spiritul cel mai cerebral, dintre marii scriitori junimiști, alături de Caragiale. E drept că junimiștii cei mai marcanți au cochetat și cu o anumită tradiție politică ezoterică (francmasoneria). Canonul maiorescian s-a raliat însă ferm modelului cultural european, care nu este unul de tip inițiativ. Din contra, e unul deschis, transmisibil, dovadă că s-a extins cu rapiditate pe tot globul. Iată cum descrie un filosof metoda maioresciană: “Studiile lui sunt construite totdeauna ca o demonstrație *inductivă* a concepțiilor *deductive*, exemplificările sunt o verificare prin *experiență*, întocmai cum considerațiile lui sunt o expunere prin cercetări teoretice, a ceea ce afirmă apriori, adică înainte de a începe desfășurarea ideilor.”³⁰⁾

Capacitatea de absorbție a canonului maiorescian e concurată numai de forța sa modelatoare, într-un interval de timp aproape indeterminat. Oricum, sub semnul acestuia se află, într-un fel sau altul, întregul discurs cultural românesc din secolul al XX-lea.

Note:

1.V. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei RSR, București, 1979, pp. 473 – 476.

2.Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*. În românește de Eugen Filotti și Adriana Hass, cuvânt înainte de Liviu Rusu, cu un studiu critic de Tudor Olteanu, Editura Univers, București, pp. 325 - 332.

3. E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste*. Culegere de studii neadunate până acum în volum. T. Maiorescu, V. Pogor, Th. Rosetti, A. D. Xenopol, G. Panu, A. Lambrior, V. Burlă, P. Missir. Casa Școalelor, București, 1942, pp. 97 – 112. Un studiu critic mult mai amplu, bine documentat, avea să publice peste un an A. D. Xenopol sub titlul *Istoria civilizațiilor*, tot în *Convorbiri literare*. Textul a constituit, probabil, teza de doctorat a acestuia la Giessen.

4. E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, I (1840 – 1976), Fundația pentru Literatură și Artă “Regele Carol II”, București, 1940, p. 162.

5. Ibidem, pp. 163 – 164.

6. Ibidem, p. 166.

7. Ibidem, p. 175.

8. E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Casa Școalelor, București, 1943, p.

9. Iar câteva pagini mai încolo: “De la 1 ianuarie 1895 putem, așadar, privi ciclul existenței *Junimii*, a *Convorbirilor literare* și a lui T. Maiorescu ca definitiv încheiat – iar pe cei ce se încearcă

să le ducă mai departe spiritul, îi putem considera ca întâia generație postmaioresciană.” (ibid., p. 12).

9. G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*. Ediție selectivă, introducere, note și tabel cronologic de Const. Ciopraga, Editura “Junimea”, Iași, 1970, pp. 37 – 38.

10. Ibid., pp. 40 – 41.

11. Ibid., p.65. Mai pe larg spus: “Curentul acesta critic începe cu M. Kogălniceanu, se continuă cu C. Negruzzi, A. Russo, Alecsandri și se sfârșește cu d. Maiorescu – ca să nu citez decât pe corifei, pe cele câteva personaje reprezentative care l-au întrupat. El are ca organe de luptă *Dacia literară*, *Propășirea*, *România literară*, *Steaua Dunării* și *Convorbiri literare* cât au apărut la Iași (adică cât a fost o cultură «moldovenească» deosebită, sau: în vremea formării culturii românești, care coincide cu formarea statului român, cu alte cuvinte până când se desăvârșește cu adevărat “Unirea”), revistă care a fost «sora României literare» cum o numește Alecsandri... Nu-i adevărat, dar, că «direcția nouă» începe de la 1860 cu V. Alecsandri, cum zice undeva d. Maiorescu, și cu atât mai puțin adevărat că «singura revistă critică, ce a avut-o România», au fost “*Convorbirile literare*”, cum zice aiurea tot d. Maiorescu, și că: «pentru întâia oară» s-a arătat în “*Convorbiri*” o direcțiune în contra limbii obicinuite pe atunci în multe scrieri ale literaturii române.”(ibid., pp. 65 – 66).

12. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*. Ediție și studiu introductiv de Z. Ornea, Editura Minerva, București, 1997, p. 45.

13. Ibid., p. 46.

14. Ibid., pp. 188 – 189.

15. Ibid., p. 190.

16. Ibid., p. 194.

17. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 135.

18. T. Maiorescu, *Critice, 1866 – 1907*. Ediție completă, vol. III, Editura “Minerva”, 1908, București, p. 203.

19. Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, Casa Școalelor, București, 1943, pp. 99 – 123. Iată concluzia criticului: “Titu Maiorescu, pentru cultura noastră, propagă și consolidează cu teoria psihologică a operei poetice, cu caracterul de scurtă întindere, dar și de “abundantă” al poemului, cu justificarea refrenului, cu problema valorilor de sugestie, cu ideea strofei finale, considerată ca începând creația și silindu-i procesul la răsturnări de realizare, cu normele de liricitate ale artei poetice în sfârșit, - un ideal ingineresc al poeziei, formulat pentru întâia dată complet de Edgar Poe.” (*op. cit.*, p. 123).

20. Ion Negoïtescu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800 – 1945), Editura Minerva, București, 1991, p. 103.

21. T. Maiorescu, *op. cit.*, vol. I, p. 130.

22. Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*. Traduceri de: Mirela Adăscăliței, Șerban Anghelescu, Mara Chirițescu și Ramona Jugureanu. Editura Univers, București, 1999, pp. 48 – 49. Încă de la început criticul își precizează punctul de vedere: “Articolul meu se înscrie în linia proiectului global al sociologiei cunoașterii (*Wissenssoziologie*) al lui Karl Mannheim și al discipolilor săi, și în sociologia formelor simbolice a lui P. Bourdieu. Ambii încearcă să depășească anumite aporii marxiste. De asemenea, țin seama și de semiotica discursului, a lui A. J. Greimas, care ne poate ajuta la clarificarea problemei producerii sensului social.” (“*Junimea*” – *discurs politic și discurs cultural*, în *op. cit.*, p. 50).

23. Ibid., p. 52.

24. Ibid., p. 63 (v. mai departe pp. 72 – 74).

25. Ibid., p. 75. Interesant și acest portret pe care i-l face criticului: “Provenit dintr-un mediu intelectual burghez, este singurul dintre fondatori care nu este aristocrat. Din punct de

vedere cultural, el este liderul unui grup față de care este social inferior. Nefiind nici proprietar de pământ, este de asemenea singurul care trăiește de pe urma muncii sale intelectuale ca profesor și avocat. Dintre cei trei autori discutați aici este tot singurul care în paradigma sa nu privește munca drept substanță a conținutului. Spre deosebire de Eminescu, el este mândru de munca sa, dar spre deosebire de Carp, nu o conceptualizează și nu îi conferă nici un rol în sistemul societății. S-ar zice că Maiorescu șterge în grup urmele identității sale, atât social cât și teoretic. Burghezul a devenit modelul de comportament al acestui subgrup al unui club aristocratic iar fiul revoluționarului de la 1848 a devenit teoreticianul contemplării dezinteresate a artei. În cultura română, cunosc puține exemple ale unei astfel de ștergeri sistematice a urmelor vieții în operă.”(ibid., pp. 74 – 75).

26. Constantin Noica, *Modelul cultural european*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 52 și p. 58.

27. Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p.

28. Constantin Noica, *Jurnal de idei*. Text stabilit de: Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Sorin Vieru. Editura Humanitas, București, 1990, p. 234.

29. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 139.

30. I. Brucăr, în Titu Miorescu, *Logica* cu îndreptările, adăugirile și însemnările autografe ale autorului, cu adnotări, note și un studiu introductiv de ~, Monitorul Oficial și Imprimeriile statului, București, 1940, pp. 42 – 43.

PILLATIENII ATEI ȘI CONVERTIȚI Al. CISTELECAN

Abstract

In a simplified way, as sensitivity, in a formula of the melancholic equilibrium and serenity, reduced as attitude and doctrine to the religion of the landscape and to Mediterranean nostalgia, rendered in a mirage of the classicist verse, Pillatism has become, in a fatal way, one of the most tenacious channels of Romanian lyrical poetry. Its exponential qualities have reverberated on this scale backwards and forwards, so much the easier since they met here (at least in the opinion of some authors of physiognomies of Romanian spirituality) an already formed sensitivity for "classicism".

Simplificat, ca sensibilitate, într-o formulă a echilibrului și seninătății melancolice, redus, ca atitudine și doctrină, la religia plaiului și la nostalgia mediteraneană, prelucrate în mirajul versului clasicist, pillatismul a devenit fatal una din filierele cele mai tenace ale liricii românești. Calitățile lui exponențiale au reverberat pe scala acesteia înainte și înapoi, cu atât mai ușor cu cât ele se întâlneau, cel puțin în ochii unor autori de fizionomii ale spiritualității românești, cu o sensibilitate gata conformată pentru "clasicism". "Un anumit clasicism al viziunii și expresiei este /.../ caracteristic pentru creația artistică a românilor", afirma Tudor Vianu (1), în vreme ce pentru Vladimir Streinu "sensul culturii române întregi este însuși sensul clasicismului, formulă artistică proprie firii omenești carpato-dunărene" (2). Nici filosofii nu lasă nevalorificată această șansă structurală, "cultura română" fiind, pentru Athanase Joja, bunăoară, "de tip apolinic" (3), iar "fizionomia morală" a românului fiind dominată de "precumpănirea rațiunii, raționalism (lato sensu)" (4). Acestui avantaj "structural" al pillatismului i se adaugă și avantajul "conjunctural" al anticipării sale, prin Alecsandri, într-o tipologie de prestigiu care, chiar în condiții de handicap estetic, a acționat în dialectica eminescianismului, pregătind o primă dualitate în poezia noastră. Oricât de peiorative ar părea azi similitudinea structurală și continuitatea de acțiune poetică, Alecsandri rămâne o "anticipație" pillatiană, un "înaintemergător" al pillatismului. El a asigurat "provizoratul" acestui tip de sensibilitate și viziune, deschizând reveriei, melancoliei solare și elegiei regresive un cont profitabil. Aici își vor investi acțiunile "mediteraneene", convertite în monedă "clasică", dar fără a deveni clone "alecsandrinene", toți "neoclasiștii", între care în primul rând Duiliu Zamfirescu, trecut și el în arborele genealogic pillatian. Contaminări, de nu mai mult, se vor simți și în reveriile jardiniere ale lui Dimitrie Anghel, cu inducția lor de extază naturistă într-un câmp de magnetism elegiac. Toate aceste fenomene pregătitoare (din care unele sînt, fără îndoială, mai curînd puncte de fugă decît de convergență, cum e cazul lui D. Anghel) sînt, în bună măsură, epifenomene pillatiene care-și așteaptă "sistematizarea" și culminația. Forțînd paradoxul, am putea vorbi despre "epigonii" pillatieni ca despre două serii complementare și redundante într-o singură tipologie: epigoni "prin antecedentă" și "prin descendentă". Sensul acestui "epigonism" n-are (mai) nimic de-a face cu patologia imitației sau sumisiunii, el fiind, de fapt, manifestarea unor coerențe și convergențe structurale, tipologice, promovate în formule incidente, de nu coincidente. Pillat n-a fost scutit însă nici de epigonia degenerescentă, de zelul parazit al formulei, deși în toate aceste cazuri e vorba de "raționalizarea" unei componente a lirismului său și nu de "reproducerea" întregii chimii a sensibilității. Doctrina "gîndiristă" a transplantului biblic pe plai și-a avut ferenții ei spontani, după cum și "inovația" "poemului într-un vers" și-a avut profitorii ei, de la cel imediat, Mircea

Streinul, la cei îndepărtați, întrucât "peste decenii Gheorghe Tomozei, Ion Caraion, Teodor Balș sau Ion Serebreanu au reluat formula /.../, dornici să navigheze și ei pe apele translucide ale poeziei pure" (5). Un caz de fidelitate eronată este cel al lui Mircea Streinul, care, în *Comentarii lirice la poeme într-un vers de Ion Pillat* (1937), trădează, din exces de zel, însuși spiritul acestei "poetici" seminale, atașând versului pillatian câte-o terțină "explicativă" și traducînd, astfel, "versurile presimțite", non-scriptibile, în "raționalizări" personale: "Nu vorbe, tăcerea dă cîntecului glas./ Cutreieri singur seara, un soare-ascuns să vezi,/ și, culegînd luceferi, pe mîna ț-a rămas/ o pulbere ce-ngîină lumina din livezi" (6). Chiar dacă "neoclasicismul lui Mircea Streinul" o fi însemnînd "asumarea modelului pillatian" (7) e limpede că acțiunea sa se poartă împotriva spiritului acestui model, pe care-l gripează prin devoțiunea excesivă și printr-un perfect *malentendu*. Dincolo însă de acest "epigonism tehnic" (care, ce-i drept, la Mircea Streinul, dacă e să-l credem pe Mircea A. Diaconu (8), transcende simpla raționalizare, angajîndu-se în fondul de motive și în partitura de atitudini a "maestrului"), mai mult sau mai puțin manufacturat, pillatismul se extinde ca o atitudine contemplativă definită, răsfîrîntă în structuri similare (ori măcar participative) de sensibilitate, devenind o categorie a acesteia, dacă nu și o tipologie normată, canonică a reveriei. O întreagă clasă de poeți ce exersează pe melancolia plaiului participă la pillatism, fie că e vorba de structuri "redundante", fie că e vorba de contaminări ale sensibilității traduse în ritualitate nostalgică și în "fioruri" sacrale ale naturii. Umbra poetului "orientează", pentru Aurel Martin, "în planul modalităților, creația lirică a unora dintre poeții noștri actuali, începînd cu Aurel Gurghianu /.../, cu Ion Horea /.../ sau cu Gheorghe Tomozei", "fără însă ca vreunul să fie simplu epigon" (9). De racorduri și acorduri pillatiene beneficiază, în general, orice distilerie melancolică, cu atît mai mult atunci cînd ea prelucrează reverii naturiste, fie prin notație, fie prin interiorizarea peisajelor, jucîndu-le între mirifianță și elegie pe o grilă de sensibilitate moderată, în care trauma se vindecă în armonie iar entuziasmele se domesticesc în intimism. O "genă" pillatiană e identificabilă, de pildă, în doctrina "notației" poezilor de la *Steaua*, chiar dacă temperamental (și tematic) nu existau prea multe incidențe. Dar "naturismul" importă vraja melancolică a peisajelor pillatiene și ceva din sentimentul sacralității diafane a naturii. Nomenclatorul pillatieneilor se stabilizează însă în conștiința criticii și el numără, în primul rînd, un grup de ardeleni cuprinși de alean ("Ion Horea, Al. Andrițoiu, Tiberiu Utan" sînt în fruntea listei lui Cornel Ungureanu), prin intermediul cărora "*modelul* (s. aut.) pillatian capătă o valoare deosebită", după ce un Mihai Beniuc urmase "doar tiparul ritmurilor" (10). Aleanul ardelean, cadențat adesea în rigori neoclasiche, toarce infatigabil din caietul melancoliei plaiului, reluînd partiturile amintirii paradisiace într-o lirică mai secularizată în decorație și conotație, cel puțin pînă la transformarea "insidiozității" religioase într-un sentiment deschis. Pillatieneii "atei" pînă la un punct, ei își creștinează pe parcurs melancoliile, contopindu-le cu iluminarea. Există, desigur, o gradație sensibilă în participația lor la pillatism, o gradație ce merge de la împrumutarea calapodului metric la simple incidențe tematice și de la contagiuni ale sensibilității la resurecții ale structurii. Unii dintre ei însă, figurînd pe toate listele, de nu chiar în capul lor, au căzut acolo mai curînd nevinovați decît pe merit.

Acesta e, de pildă, cazul lui Tiberiu Utan, racolat la pillatism doar prin excesivitatea unei lecturi "pillatizante" a poeziei sale. O premisă a racolării a constituit-o, fără îndoială, excelența versificației ("Tiberiu Utan e un făuritor de versuri impecabile", constată Dumitru Micu) (11), metronomul clasic al acestora amintind de "cel mai metronomic dintre poeții tradiționaliști". (În general, pasteliștii postbelici care lucrează în rigori metrice sînt suspectați din oficiu de contaminări pillatiene, ca și cum, dintre moderni, Pillat ar fi luat într-o arendă definitivă vocația versului tranșant, sentențios. "Versul liber" degajează de la sine bănuielile de pillatofilie, chiar dacă paralelismul structural are grave puncte de incidență). Peste această probă de neoclasicism tehnic se adaugă un fond de atitudini idilice care experimentează natura

pe o partitură temperată și luminiscentă, lăsându-se spre reverie. Destule din notele strînse în caracterizarea sintetică a lui Eugen Simion consună cu aptitudinile pillatiene reexersate: "Din bucolica tradițională, Tiberiu Utan alege mai ales elementele ce indică o transparență, o ardere și o lumină potolită, evanescentă, evocate cu un sentiment de solidaritate franciscană" (12). Ce-i drept, Eugen Simion nu-l trage pe Tiberiu Utan în clasa pillatienilor, lăsându-l în cea a lui D. Anghel ("Modelul poate fi mai degrabă /decît Șt. O. Iosif, propus de alți comentatori, n.n./ D. Anghel, situat la hotarul dintre tematica tradițională și sensibilitatea modernă") (13) și reducîndu-i astfel, implicit, participația la una mediată. Dar cum în această zonă a atitudinilor Anghel și Pillat sînt despărțiți mai curînd prin linii de fum decît prin hotărniciri clare, suspiciunea poate subzista, dînd - fie și parțială - dreptate celor ce l-au trecut în nomenclatorul pillatienilor. O afinitate cu caligrafia pillatiană a inefabilului se manifestă, măcar din cînd în cînd, în poezia lui Utan, uneori cu modelul în față, cum e cazul acestui "poem într-un vers" numit *Peisaj*: "Sunt singur ca un plop în dunga zării" (14). Alteori aceste afinități sînt dezvoltate în reverii de toamnă ce împrumută criteriul topografic și principiul pictural pillatiene, exersînd peisajul ca pe o feerie atinsă de narcoza melancoliei: "Am să te iau cu mine prin marile podgorii,/ să rătăcim, de mîna, pe deal ca Crăciunel/ cînd frunzele tivite cu roșu funigel/ descriu în vîntul toamnei ciudate traiectorii.// Și-am să-ți arăt lumina cernută-n crengi de ceri/ cînd nucile vor iia prea strîmtă să și-o spargă,/ și dorm în așteptare, mustind solara vlagă,/ ciorchinii de traminer, pe sîrme-n spalieri." (*Rime îmbrățișate*) (15). Mai gravă e atingerea de acel fond "religios" al transfigurărilor peisagistice, cu natura surprinsă în transa miracolului și cu un indus sentiment de beatitudine a ființei: "Deschide o fereastră spre noapte și stai mut:/ o pasăre albastră își țese așternut./ Ademeneste-n slavă o lună ca de smalt/ spre care,-mpins de aripi, îți vine să te-nalți." (*Noapte de primăvară*) (16). Sînt reciclate, aproape inevitabil, "fraternitatea" cu vegetalul și mai ales peripeția melancolică a vîrstelor, cu inerentul ei scenariu nostalgic al "paradisului" (maramureșean de astă dată). Nu e de ignorat nici un oarecare "turism" pe teme sau peisaje clasice, dar fără primejdia ca acesta să producă altceva decît impresii livrești. Cam acestea sînt toate punctele de incidență ale lui Tiberiu Utan cu formula pillatiană, unele lovind în registre de adîncime (cum e narcoza peisagistică) pe care însă, sub "farmecul" exterior al temelor, poetul nu perseverează. Prestația proletcultistă a primelor volume, subțiată apoi într-un semi-proletcultism combatant, scoate din cauză alte posibilități în cultura afinităților, iar o anumită debordanță retorică a temperamentului duce versul spre ieșiri patetice, "energizante" chiar în exercițiul reveriei. Prea temperamentos pentru reverie, prea ușor sedus de "ocazionalitate" și predispus la retorică, Tiberiu Utan e doar un pasager - uneori voluntar, alteori involuntar - al domeniului pillatian al melancoliilor.

O participație mai ridicată - și conștient asumată - la pillatism are Alexandru Andrițoiu, în măsura în care frenezia senzualistă și galanteria trubadurescă lasă loc, în poezia sa de multiple incitări, picoteli melancolice și reveriei de înfrățire cu peisajul. "Temperament solar, volubil, melodios", Andrițoiu e un "descendent al liniei Alecsandri-Coșbuc-Pillat" (17), dar criteriul central și centralizator al poeziei sale e dexteritatea. Pe eminența acesteia poezia se desfășoară centrifugal, chiar fidelitățile tematice nefiind decît insistențe sau redundanțe, reveniri de orfevru asupra unui material tras cu virtuozitate în ediții mereu revăzute, cu accentele în mișcare. Redundanțele tematice se grupează, totuși, în patru magistrale ce străbat toate volumele, poetul cîntînd la paritate istoria, natura, dragostea și timpul, ultimele două destul de des în binom. Ultima temă, cu dialectica ei implicită, aduce cu sine un spor de reflexivitate și de atmosferă elegiacă, îmbiind exultanța la nostalgie și stabilizînd, cît de cît, fluxul predispozițiilor. Partitura devoțiunii istorice, cu evocări de eroi și cărturari, trage pietatea în solemnități cadențate, cu o evlavie de urmaș ce se poate revendica și din *Bătrîni*, deși patentul decisiv vine din altă parte. Erotica lui Andrițoiu e destul de focosă și șăgalnică în rafinamentul ei, exersînd, cu aere de frivolitate, un senzualism care e departe de inhibiția și

discreția pillatiene în domeniu. Și pe el valul entuziasmelor conjuncturale, fie de tip pur proletcultist, fie de un proletcultism declinant, domesticit în declamația patriotică, îl duce în cu totul altă direcție decât melancolia "necombatantă" a lui Pillat. Dar în exercițiile naturiste, îmbătate de un sentiment livresc din exces de rafinament, Andrițoiu se lasă purtat spre smălțuirea melancolică și hieratizantă, lenevindu-și versul agil în solemnități ale transfigurării: "Împrejmuitoarele lucruri capătă-o aură rece,/ ca-ntr-un desen bizantin. Cerul se mută mai sus./ Frunzele vin din copaci, murmurând, către umerii noștri,/ frunze de pică, de cupă, de treflă, saluturi cerești ne-au adus.//...// Toamnă mai galbenă ca Palia de la Orăștie,/ zile cu scoarță de ceară înstemat miraculos,/ de parcă-și pierdură, pe jos, paftalele-n scurta lor trecere/ toți voievozii din Țara de Sus și din Țara de Jos." (*Autumnală*) (18). Peisajele, de regulă, ies din grila descripției eficace, de culori animate, și se angajează în transe beatitudinale, surprinzând momentele de transfigurare sau ritualurile cosmice ale purificării și iluminării. Feerii autumnale sau hibernale, scrise cu o pană subțiată în rafinamentul cărturăresc, poemele prind clipa diafanizării contururilor, a saltului în hieratic: "Înconjurat de farmec e acum/ tot ce a fost inconjurat de lege./ Ca-n granițele dintre foc și fum/ nimic din lume nu se mai alege" (*Suavități*) (19). Asemenea ceremonii induc în extază, deopotrivă, eul și peisajul, mizând pe sintaxa contopirii sau comuniunii lor în miracol. Reportajul mirific se încarcă, fie explicit, fie "clandestin", de o distincție melancolică ce e simultan opera versului "savant" și a spiritului ceremonial. Natura lui Andrițoiu are ceva din prestigiul "sacru" al naturii pillatiene, ea impune prin narcoza solemnității și prin ritualitate, iar peisajele recurg reflex, chiar dacă doar cu un fior cultural, la o figurație de liturghier. "Lectura" peisajului e și aici, esențial, o lectură de semne divine din care a fost scos, însă, fiorul, lăsându-li-se doar vraja. Organizarea acestor extaze se face și ea pe axa virtuozității, o calitate eminent infidelă atât temei cât și stării poetice și refractară însuși principiului centripet nu doar al viziunii, dar și al poemului în parte. Vocația ei narcisistă contrariază coagularea stărilor elegiace sau, cum zice Eugen Simion, "retorica dibace dă un ritm alert melancoliei și face ca unda tristeții să alerge repede prin fraze" (20). Această preeminență dezleagă imaginarul de responsabilități profunde, folosindu-l doar în profuzii și prestidigității. "Școala clasică" a versului nu devine, din această cauză, o "religie" apolinică la Andrițoiu, ci doar un instrument de dicțiune pentru un dionisiac ireprimabil. Imaginarul său, fie că e desfășurat în fastuoșitate, fie că joacă în euforia prețioasă a rococo-ului, n-are vocația elementului, ținându-se doar cu agilitate pe urmele "dialecticii" senzualității. El e servul șăgălniciei sentimentale și al instabilității atitudinale: "/...// Trăiesc vecin cu sepii și rechini,/ mi-s călăuză stelele de mare.- /...// Și dacă nu aș fi văzut din prund/ cum se înalță, întrupată-n spumă,/ zeița Venus de un alb rotund/ aș fi rămas topit în marea mumă.// Dar am țîșnit, ca un scafandru,-n sus/ să-nhaț piciorul nou-născutei inse,/ să-not, cu ea, către Helada - dus/ de trupu-i plăsmuit din flăcări ninse." (*Al mării leagăn...*) (21). "Latinitatea" lui Andrițoiu e și ea selectată, cu prioritate, din galanteria și licențiozitatea lui Catul, Propertiu și Tibul, chiar dacă lirica de turism ia uneori turnura solemn-elegiacă a lui Pillat, cu aceeași insinuare a supravegherii realului de către zeități: "Zac zeități de piatră cu pleoapa/ ursuză aplecată spre fîntînă,/ privind din timpi cum îngenunche apa/ în fața lor, la ciutura bătrînă.// Pe marmura sculptată elinește/ crescură mușchii și cocleală multă,/ dar fiecare zeu se-nvrednicește/ de-altarul lui, și-l soarbe, și-l ascultă." (*Fîntîni*) (22). Progresia melancoliei într-un proiect "neoclastic", care unește versificația riguroasă cu trena elegiacă a temelor timpului, ridică implicit cota acțiunilor pillatofile, "elegiile livrești și sentimentale" ale poetului fiind "fixate tot mai mult în tradiția Pillat" (23). E vorba însă de un pillatism dobîndit, nu de unul "natural", structural, obținut, în primul rînd, prin persuasiunea și insidiositatea temelor și susținut, apoi, prin decalcul rigorii metrice. Dar această insinuanță e adesea eficace, de vreme ce și Andrițoiu ajunge la o omologie (o alegorizare, de fapt) "acvatică" a sonetului: "Izvor, ca un sonet, în șase trepte/ descrescătoare, cine te-a creat/ cu braț artist și bine cumpătat/ pe

scările melodios de drepte?// Din naștere, adolescentul dat/ o ia-n spre mare fără să aștepte/ și-apoi, maturizat, spre înțelepte,/ bătrîne fluvii curge legănat." (*Soarta*) (24). Pillatian "de exercițiu", prin rafinament și prin voluntarism livresc în primele volume, Andrițoiu devine, în ultimele, un pillatian de nevoie, presat de teme melancolice. Reflexivitatea elegiacă, transpusă aproape regulat pe armătura sonetului, l-a adus în trendul pillatismului, ca pe o victimă a timpului, nu a structurii - altminteri euforice, extravertite și romanțioase.

În schimb, un caz de redundanță structurală sau de "structură resuscitată" este Ion Horea. Marcajul pillatian al sensibilității și poeticii sale e atât de voluntar, de transparent și definitiv încât nu numai că a fost imediat observat de toată lumea, dar el a putut părea chiar o opțiune programatică pentru "un lirism instituționalizat, în planul căruia manifestarea personalității se reduce la aderență" (25). Pillat nu e, desigur, decît vocea dominantă din cele multe care se încrucișează, ca într-un concert, în poezia lui Horea și din interferențele cărora poetul obține "un fel de sinteză a vocilor" (26). Dar dacă toate celelalte sînt voci de școală, utilizate mai mult sau mai puțin în evoluția accentelor, cea a lui Pillat pare însăși vocea nativă a poetului, pe fundamentul căreia se fac vocalize și exerciții. Pe o structură de *rêveur* pillatian, poemele sale adună cam toate distincțiile lirice transilvane, mai puțin profetismul, a cărui grefă - încercată în cîteva rînduri, mai degrabă incidental decît cu abnegație - i-a dereglat metabolismul melancolic și decența confesivă, împingîndu-l spre stridențe. Raze din solaritatea coșbuciană și din seninătatea sa olimpiană, unde din jalea metafizică a plaiului lui Goga, înfiorări mitice din toposul blagian al satului, dar și aleanul dezrădăcinării și al exilului interior de pe struna subțire a lui Iosif, confluează în lirica sa, amenințîndu-i rînd pe rînd individualitatea, dar, de fapt, nefăcînd decît să ajute la limpezirea ei. Asta spre a nu mai pomeni de obolul obligatoriu adus martirilor istoriei, care e o normă de conștiință imediată pentru poetica transilvană și care dă, la Horea, o mai mare consistență stării de evlavie care plutește peste versuri ca fumul de tămîie. Niciodată mascate, aceste influențe sînt, în fond, afinități - electiv și stimulative - pe care poetul, departe de a le atenua sau oculata din vanitatea originalității, le-a provocat, exultînd în intimitatea lor. El se simte la locul său în orchestra transilvană, sigur pe propria partitură și construindu-și cu migală și tenacitate solo-ul. Talentul său datorează mult răbdării, decantării lente a aflurilor primite și omogenizării lor într-o elegie sobră, mai degrabă de alinare decît depresivă. Sînt multe elemente prefabricate în lirica lui Ion Horea, dar construcția finală nu-i o imitație și nici una heteroclită. Asistența tradiției la compunerea poemelor nu e niciodată pasivă, dar această participare a precursorilor la propriul discurs e, de fapt, invocată și ea dă o prestanță sacră actului. Cîntecul lui Ion Horea presupune rumoarea de fond a tradiției, murmurul ei deopotrivă inhibant și emulativ. Poemele sale nu cunosc nici un gest iconoclast față de strămoși și în această devoțiune se ascunde, de fapt, orgoliul poeticii sale de a triumfa cu antecesorii și nu, prin ruptură, împotriva lor. Structură aparent permeabilă, poetul are, totuși, ireductibilitatea lui, iar conștiința acesteia, manifestată discret, ce-i drept, dar ferm se traduce într-o tenacitate a temelor, într-o redundanță ritualică a lor. Aluviunile îl împrăpătează, îl îmbogățesc, dar nu-l abat din drumul său: un drum de țară, plin de praf și șerpuind ca o curea printre dealuri, dar ducînd riguros într-un paradis melancolic. Acest paradis e Ardealul, contras adesea și focalizat pe malul Mureșului, în arheul satului natal. Întreaga poezie a lui Ion Horea, repetitivă ca o liturghie, edifică, de fapt, o religie a Ardealului - un Ardeal rustic și patriarhal, candid și bucolic, sfînt ca un iconostas și dulce ca un paradis pierdut, dar trăind în blestemul suferinței. Un Canaan miraculos și ingenuu, stigmatizat însă de durere, cu coline ale supliciului și cu ape ale jalei. Poetul e hipnotizat de reveria acestui spațiu sacru și melancolia sa se animă în febra devoțiunii, deși religia transilvană nu e una beatitudinală, ci mai degrabă una nostalgică, a penitenței și expierii. Ea nu produce extazul, ci doar adorația și ritualul ei e o perpetuă invocație. Cultul său se bazează pe absență, nu pe intimitate, și el provine din înstrăinare și exil, fiind o instituție a

frustrării. Soarta mitică și poetică a Ardealului, insituționalizată de poezii "dezrădăcinării", e de a fi veșnic pierdut și niciodată uitat, de a fascina din depărtare și din memorie, nu atât la modul fulgurant, cât într-un fel opresiv. Ardealul e, în general, dar mai cu seamă pentru Ion Horea, o temă exclusivistă, intolerantă ca o obsesie și dominatoare ca un tiran. Odată pierdut, el copleșește spiritele, strivindu-le sub propria fascinație și impunându-le propria latric. Ardealul lui Ion Horea nu e deloc unul inedit și nici măcar cu note pitorești - înafara unor regionalisme care au, însă, un cu totul alt rost. El e o convenție: convenția tuturor generațiilor poetice transilvane. Dar o convenție iradiantă, presantă, autoritară în fascinația sa și etern renăscută. Este Ardealul mitizat și canonic, sacru și hieratic, încărcat de un întreg prestigiu literar, inalterat în puritatea sa și scutit de prefaceri. Aproape că nu e el ci mai degrabă mitologia sa. Cel al lui Ion Horea e chiar cel din vremea lui E. Lovinescu - "un imens plai țărănesc" - pe care, însă, poetul îl vede, asemeni lui Bălcescu, într-o ramă sacralizantă, ca pe o țară unică, "mândră și binecuvîntată între toate țările semănate de Domnul pre pământ". Viziunea sa se naște într-un halou de devoțiune și pe sub rigoarea echilibrului și a seninătății versurile aduc o rumoare afectivă cenzurată, dar eficientă. Devoțiunea lui Ion Horea are un patetism auster, iar invocațiile sale o tensiune comprimată. Poetica sa nonimaginativă - pentru că adorației îi e suficient să-și numească obiectele, transfigurarea lor fiind o operație implicită în invocație - și școala latină a versificației austerizează confesiunea, privilegiind retractilitatea în locul expansiunii, dar în acest scenariu al fervorilor melancolizate afectivitatea circulă ca un fluid spontan. Domolită de exigențe structurale și de imperativul decenței, ferveța curge dintr-un izvor incontinent și, în reacție cu melancolia existențială, dă poemelor un regim de psalmi nostalgici în care evocarea e pură invocare iar descripția - mărturisire. Latric Transilvaniei devine o reverie a paradisului, un "cîntec de dragoste" și un bocet totodată, unite într-o ceremonie a expierii și reintegrării: "Ardealule, de-ar fi să mă primești, / să-mi sape-n mealul tău o groapă-adîncă, / atunci cînd o să vie-acele vești / ce nu se spun și despre mine încă! // sînt obosit pe-aici, un călător, / ca un mocan cu cercuri și ciubare, / și-atîtor drumuri le-am rămas dator / de cînd mă știu prin România mare. // dar drumul tău rămîne să-l mai sui / lanțoarcere, și să ajung pe-o vale, / cît altă lege-n lumea asta nu-i, / fără la focul sfînt al vetrei tale. // o mîna de pămînt îi mai găsi, / și-o scîndură, să-mi pui la cap o cruce, / Ardealule, și veacuri mii și mii / eu de la casa ta nu m-oi mai duce!" (*Testament*) (27). Devoțiunea ardeleană, ca religie a plaiului, este, în același timp, principiul care edenizează și mioritizează moartea, făcînd din elegia funebră o reverie absolutorie și din cîntecul de pierdere o incantație. Deși cultivă elegia declinului și a timpului devorator, Ion Horea vede în spectacolul morții mai degrabă un ritual al regăsirii și al împăcării cu sine, al revenirii în mirifica matcă originară de frustrarea căreia a suferit ca de o frustrare maternă. Toate aceste teme elegiace au potențialul dramatic domesticit, ele sînt, la Ion Horea, "maternizate" și folosite în regimul melancolic al reveriei pillatiene, de unde, de altminteri, par să fi și venit, odată cu lotul celorlalte, însemnat de Dumitru Micu: "Din Pillat au trecut la Ion Horea, cu aceeași muzicalitate, poezia roadelor, poezia timpului interior, poezia copilăriei văzute ca paradis pierdut, poezia toamnei" (28). Melancolia persuadează toate stările, devenind unica stare de agregare spirituală. Narcoză indusă temelor thanatice întărește preeminența bucolică a spațiului transilvan, așa cum apare el la Ion Horea, dînd bucolismului său structural șansa unei acțiuni decisive în registrele poeticului. Dar dacă "plastica bucolică" în care el a evocat mereu plaiul i-a dat ocazia lui Petru Poantă să afirme că "mai mult decît voluptatea nostalgică el trăiește bucuria estetică a numirii unor locuri (adevărate "locuri ale plăcerii" de o mare tradiție în literatura idilică)" (29), panta elegiacă a poemelor s-a accentuat cu timpul și a pierdut voluptatea evocării, ajungînd la pure murmure și incantații ale suferinței. Confesiunea atinge stratul pietrificat al durerii, consistența ei ermetică, poetul integrîndu-se el însuși într-un peisaj martirizat și într-un circuit milenar al suferinței: "prin tine sui ca o durere / Golgotă țară transilvană" (*Requiem*) (30), ori "Țară

transilvană, sfînta mea Cîmpie, / m-au strigat părinții, morții din morminte, / dintr-o jale mare cît o-mpărăție / să-mi aduc aminte, să-mi aduc aminte!" (*Dintr-o jale...*) (31). Paradisul transilvan se înalță, la Ion Horea, deasupra unui strat de durere și se nutrește, de fapt, din aceasta. Ca și la Goga, e vorba și la el de un paradis al durerii, de o plenitudine a suferinței care beatifică prin ea însăși. Mitologia Ardealului își intensifică indicele deceptiv și vraja expiatorie și prin viziunea ermetizării sale în durere, a trecerii de la narcoza "paradisului pierdut" la vinovăția "paradisului abandonat". Depeizarea lui Ion Horea produce atît o elegie a înstrăinării ce se topește în reverie, cît și un lirism mai acut al culpabilizării de sine, submers în evocarea unei lumi ce se stinge lent, în agonia abandonării. Este Ardealul depresiv, muribund în plină exultanță vegetală, o lume candidă sancționată de cruzimea istoriei și care se închide în propria-i durere ca într-o crisalidă, fulgerînd în conștiința poetului ca o muștrare amară. Semnele morții îl pecetluiesc tot mai ineluctabil, transformîndu-l dintr-un Eden într-o Pustie: "La porțile bătute-n cuie, / la prunii buimăciți de flori, / doar norii zdrențuiți mai suie / grăbită, umbra lor de nori. // Pe cumpăna crucificată / ciocănitorele-au tăcut, / și alte păsări vin să bată, / dintr-un tărîm necunoscut. // Stă singură fîntîna plină, / de-atîta iarbă mănspăimînt! / Cîte trădări și cîtă vină / poate să-ndure-acest pămînt!" (*După un timp*) (32).

Panardelenismul lui Ion Horea, nutrit atît de "substanța fericită" a reveriei, cît și de mitologia calvarului, sfîrșește într-o pură hieratizare, deopotrivă a lumii și ființei. Extaza transilvană devine o beatificare sub lespede, o iluminare a tărîmului și a ființei, o euthanasie în apele nostalgiei: "Mureșul pe prund / taie umbra serii. / peste tot pătrund / valuri de puzderii. // ... // totul parcă-i sfînt, / și nimic nu doare, / se aștern pe rînd / lacrimi și fuiuare" (*Prund*) (33). Topica tot mai pronunțat blagiană a confesiunii însoțește un proces de adîncire în melancolie și de intrare în zodia fascinantă a reintegrării în natal. Lirica frustrării sublimează în cea a armoniei originare iar dominanta elegiacă atinge o gamă imnică, de suferință iluminată.

Normativul ardelean prevede, firește, o coardă socială și - dacă nu și un temperament vaticinar - măcar achitarea onorabilă de datoriile misiei. Ion Horea, dincolo de aceste cutume transilvane, a și debutat într-un moment de exaltare a angajării și a "tendenței" sociale în artă: primele sale *Poezii* apar în 1956, anul *Primelor iubiri* și al *Cîntării omului* și, de nu excelează în combativitate, nici nu se sustrag impozitului de entuziasm. Dar lirismul participativ al lui Ion Horea a avut întotdeauna un timbru melancolic și o retorică blajină și el și-a atins cota de personalitate doar atunci cînd s-a întîlnit cu evlavia și pioșenia ardelene. Evocările istorice n-au atît febră patetică și elan, cît o încărcătură nostalgică, și ele se integrează mai curînd într-un exercițiu de sacralizare a plaiului decît într-unul de celebrare a cotidianului. Istoria este, de altfel, principiul martirajului transilvan și urmele ei sacre iluminează la tot pasul peisajul stilizat al lui Ion Horea. Ea devine dimensiunea patetică a geografiei sale mirifice și nostalgice iar evocarea ei se transformă într-un nou impuls mitizant. Acțiunea ei în cadrul viziunii poetului este o pură iradiație a sacralului, o transfigurare a colinelor în catedrale. Devoțiunea lui Ion Horea, printr-o lucrare monotonă și pioasă, riguros ferventă și de un patetism auster, face ca plaiul transilvan să aibă ceva euharistic, această modalitate regăsind, chiar și pe o cale rătăcită, sentimentul pillatian al sacrelor epifanizate. Există întotdeauna în poezia lui Ion Horea o apăsare a consacrării asupra intimității de care poetul s-a dispensat doar în *Bătaia cu aur* din '79, unde solemnitatea sa înfiorată s-a destins la modul sorescian. De regulă însă, icoanele strămoșilor aruncă asupra tărîmului său o lumină de candelă, iar discursul poetului ia o turnură tremurător-cucernică, imnică și melancolică, nu fără a reaminti *Bătrîni*: "Pe mulți, din urmă, timpuri lumina-i-or, / Scriptura lor ne va mai fi hotar. / Ci tu, părinte-al nostru, Petru Maior, / vei păstori din sfîntul tău altar!" (*Închinare*) (34). Sacralizarea atinge adesea, în această latură a evocării cucernice, un prag de inflație, agravată de stereotipia atitudinii și a limbajului, dar, unită cu reveria baștinii și cu nostalgia regresivă a paradisului, ea atinge și pragul transfigurării, al regimului genezic: "Peste pîrîu ajungi în trecut, / parcă la ziua dintîi, în plutire, cu vaporii...

/ Buruienile-nclină răzorul de lut, / un plop singuratic își mai tînguie praporii. // Dumnezeu mă așteaptă în poartă. / Umbra lui n-a căzut încă. / O cumpănă ține găleata de toartă, / uitată în zarea adîncă..." (*După lege*) (35). Dacă, însă, în registrul angajării, lui Ion Horea îi lipsește suflul profetic și lirica sa n-are nici impetuoșitate și nici incandescență imediată, poetul și-a luat, totuși, în grav rostul de slujitor al comunității, tentînd mereu o acțiune, destul de pedagogic dirijată, de umanizare și de domolire a spaimei și anxietății publice. "Eu trebuie să fiu cu voi" este crezul său, mai degrabă un imperativ al conștiinței decît o compasiune spontană și mai curînd un program afectiv decît o sensibilitate candid participativă. Această menire odată asumată, poetul a intrat în polemică atît cu poezia disperării existențiale și a viziunilor sumbre - deși fără mult nerv și făcîndu-i mai degrabă o opoziție fragilă decît eficientă - cît și cu realitățile alienante. El începe să exerseze un expresionism de atelier, cam între *Încă nu* din '72 și *Noaptea nopților* din '85, construind migălos o viziune de coșmar pe care o contracarează cu propriu-i bun simț și cu o morală tonică, a speranței și încrederii. Apocalipsa lui e, însă, discursivă, fără vigoare plastică, înspăimîntînd mai degrabă prin diligență decît prin forță, ostentativă și premeditată, mai mult un exercițiu didactic decît o viziune cutremurată. Se amestecă în acest lirism de militanță crispată împotriva atrocităților veacului și o umbră din teama ruralului în fața civilizației, deși poetul intenționează doar să participe la o acțiune salubră de scoatere a omului din ghearele spaimei și distrugerii. Morala lui Ion Horea e una afectivă, protecționistă și ea produce versuri de bună intenție, dar fără strălucire, propunînd o soluție salvatoare ce face credit inocenței și credinței. Ea atinge incandescența doar cînd Ardealul devine principiul ei ordonator, făcînd în rest o lucrare benedictină în numele umanizării și împotriva alienării. Optimismul structural și exercițiul muceniciei îl determină pe Ion Horea să se opună depresivității și presiunii ei de structurante.

Această instituție misionară deschide în poetica sa un conflict de profunzime, amenințîndu-i apele liniștite, deși nu și congruența internă: e vorba de tensiunea dintre natura decisă, voluntară și masculină a misionarului, pe de o parte, și natura fluidă, fragilă și feminină a riveur-ului, pe de altă parte, ambele tentînd la hegemonie în structurarea poemului. Angajamentul și misia îl trag pe poet spre discursivitate, spre o retorică persuasivă și combativă, dar acest elan al conștiinței reușește rareori să se rupă din pînza de vrajă a reveriei și să destrame țesătura moale și răcoroasă a retoricii melancolice. Primele introduc în discurs o exigență liniară și o coerență programată, în vreme ce reveria relevă o coerență de adîncime într-o structură stelară a discursului, alcătuit din plecări și reveniri ale gîndului, din țesături de Penelopă ale sentimentului. Linia netă a atitudinii sociale se estompează, însă, sub conturile de fum ale elegiei, iar tentația "acțiunii" se lasă domesticită de fascinația evocării. Centrul reveriei - Ardealul rustic - iradiază în permanență, antrenînd voluntarismul participativ al poetului într-o curbă integratoare și reducîndu-i acțiunea centrifugă la simple impulsuri de ieșire din monotonia centripetă a litaniei transilvane. Sensibilitatea și structura de visător ale poetului triumfă asupra angajării iar fragilitatea reveriei se arată, totuși, mai tare decît vehemența atitudinii. În marea lor majoritate poemele lui Ion Horea sînt, de fapt, pure reverii de *anima*, proiectate cu toatele spre copilărie și spre matricea transilvană, într-o devoțiune maternă și într-un imaginar nostalgizat. O copilărie în care accentul nu cade atît pe mirajul și mitologia ei, cît pe senzațiile rămase vii pentru ochiul, urechea și memoria poetului, un lirism mai curînd al locurilor paradisiace decît al timpului inocent. Notațiile lui Ion Horea par realiste și imediate, dar ele circumscriu o absență, par detaliate, dar nu sînt decît reflexul unei acuzări a memoriei. Încărcătura lor melancolică e intensivă, dar ea nu rupe niciodată contactul cu euforia rememorării, lăsînd evocării o șansă beatitudinală. Centrată riguros, de nu chiar obstinat, pe reveria plaiului matricial, lirica lui Ion Horea trăiește din febra amintirii, starea ei imaginativă nefiind decît o presiune imperativă a memoriei. De fapt, memoria este propria lui imaginație și inventivitatea sa nu-i decît o potențare anamnetică, "actualizare înfiorată a unor

evenimente ale trecutului, a unor locuri și oameni și, mai cu seamă, a aceluși *ritm* (s. aut.) existențial pe care prozodia clasic-elegiacă îl reînvie în primul rînd, conferindu-i dimensiuni de ceremonial" (36). Reveriei melancolice îi sînt suficiente rezervele amintirii, dacă nu cumva acestea sînt chiar stocate, la Horea, supranormativ. Oricum, în profunzimea poemelor, *anima* triumfă asupra *animus*-ului, iar "factorul producător de tensiune lirică" rămîne, după cum zice Mircea Iorgulescu, "reveria ca stare muzicală, intens artistică, a ființei, generînd și captînd emoția" (37). Un agent al acestei reverii a plaiului de baștină și, în același timp, o epifanie diafană a lui este limbajul local, argoul transilvan. Cu măsură, dar nu fără ostentație, Ion Horea o dă adesea pe ardeleneste, nu atît din rațiuni stilistice, cît din motivații sentimentale: limbajul suplinește o absență presantă, cea a casei natale. El devine o compensație elegiacă a locurilor, o îndulcire a frustrării și o consolare. Deși abuzul de localisme i-a fost adesea imputat, portanța lor afectivă l-a determinat pe poet să nu schimbe niciodată acățul latin pe salcîmul turcesc și să utilizeze ardelenismele ca pe niște formule magice, indispensabile ritualului invocației: "Pădurea lor cu norii de flori cățați de stupi.../ Ferește numai, creanga uscată cînd o rupi./.../ Acății, lemnul casei, stăpîni și nu altcum./ În nopțile de iarnă, mai știți acele nopți?/.../ era în legea casei, rămasă ca învăț/ să ai sub sobă-n ladă butucii de acăț" etc. (*Acății*) (38). Elegia cristalizează tocmai sub acțiunea lor acestor parole ale copilăriei și originii, sub vraja acestei "limbi sacre", pierzîndu-se cîteodată într-o reverie toponimică nu atît exotică precît mitizată ca o geografie sacră: "acesta-i Continutul cu turmele și ciurda. / de pe Chicui se vede Ardealul pîn-la Turda, / și munții dimprejururi, cum i-am văzut și eu. / de-o parte duce valea în jos către Dileu, / de alta, Coasta Petii. Gruiețele-s mai jos. / din Hici se vede satul, cum te-ai lăsa prin Dos, / și-ncolo Dupădealul, Zăpodea, Pojorîta, / aș spune tot, dar poate că e prea mult și-atîta, / să vă arate drumul pe care să fiu dus / la marginea comunii, spre sîntirim în sus" (*Din deal*) (39). Infuzia sacră nu este doar efectul intensității afective răsfrînte asupra plaiului, ci chiar unul din principiile ordonatoare ale viziunii și confesiunii. Melancolia existențială a lui Ion Horea atinge adesea o coardă dramatică și pe apele ei plutesc, iluminîndu-le, cîteva miteme care leagă elegia la o zariște genezică, dar o și contopesc într-un scenariu al calvarului, al însingurării, într-un peisaj sancționat de o transcendență goală. Confesiunea nostalgică bate atunci la poarta unui lirism cu o problematică implozivă, de inervație existențialistă, ce repune pe rol poezia dezrădăcinării și întoarcerii: "Ajung pe înserate. Lungi săptămîni de ploi / Par să răstoarne drumul de țară înapoi / În gropi și în ogășii, sub poduri, pîn' la porți. / Și-n iarba noroită așteaptă caii morți / Călcînd pe cer sălbatici, într-un galop nebun. / Cărui pămînt în graiul hîrlețului să-i spun? / Nechează parcă timpul, tîrziu, neînterupt. / Îmi reazem singur crucea și-aștept la gardul rupt, / Dar prin ograda goală nici urmă de bărbat, / Nici cîinele să latre, la locul lui, legat. / M-apropii de fîntînă, pe unde-am mai trecut / Cu duhul peste ape, cîndva, la început. / Fără găleată, strîmbă, stă cumpăna-n apus. / Și nici un cuib sub streșini, și nici un semn de sus. / La ușa bate creanga de prun ca un strein. / Pînă la ziuă poate și ceilalți mai vin... / Lămpașu-i pus afară pe prag, parcă-nadins. / Nu intru. Înăuntru cuvintelor e stins." (*Nu intru*) (40). Dacă la nivelul ideții și în registrul ei meditativ, poezia lui Ion Horea s-a "civilizat" cu vremea, emancipîndu-se de ruralism și participînd volens-nolens la morfologia sensibilității urbane a veacului, la nivelul ei imaginativ ea a rămas profund țărănească. Poetul pare programat pe referința rustică și această orientare a imaginarului înspre campestru și silvan e un fel de discurs indirect despre drama transplantării. El s-a întors la familiaritatea gospodărească a cronicarilor și, asemeni lor, își extrage din acest univers toate valențele de plasticizare. Sufletul său e un "car bătrîn cu loitrele lăsate", umbra sa e "ca un cîine cu limba scoasă", bruma cade "pe suflet ca pe foi", "gîndurile-s tulburi ca vinul din butoi", odată cu cuvintele "cirezile dau buzna... din ocoale" etc. Imaginarul său e de-a dreptul hipnotizat de agrest, cultivîndu-l pînă la redundanță: "Sufletul meu e-un jug, și duce carul / uitat în tîrg de-un cărăuș fictiv. / Lumina lui care-a uimit hotarul / tăiată-i în ogășii,

acum, definitiv. // Îl simt alături unde-i pus să steie, / și sîntem două vite care-mpung, / sub ceafa bătucită și prinsă-ntre resteie, / cu ochii ațintiți la drumul lung" (41). Rarele neologisme aproape că fac figură barbară, într-atît sînt de inadecvate în această lume imaginativă compact țărăneasă. Firește că distanța dintre imagistica răzășească a cronicarilor și cea rustică a lui Ion Horea e distanța dintre inocența imaginarului și rafinamentul său; dar sub tot acest rafinament poetul a rămas cu sufletul dintîi și "Lacustra" sa - "Într-un tîrziu" - e cel mai evident simptom al firii sale candid și adînc țărănești: viziunea imersiunii lumii în acvatic se întretaie cu îngrijorarea subterană pentru cataclismul agricol, iar peste retorica expresionistă se ridică îngrijorarea economică a țaranului: "Atîta ploaie cade că sîntem mai bătrîni / Și cumpenele parcă se tem lîngă fîntîni, / Pîraiele vin tulburi și intră prin ogrăzi / Și iau la vale garduri și mortăciuni și lăzi, / Nămolul peste șanțuri se-ntinde ca un pod / Și grajdurile-s prinse-ntr-un muget de prohod / Și dealurile toate le vezi cum se topesc / Și curg împuhoiate dintr-un tărîm ceresc. / Porumburile sure-s culcate sub noroi. / Din stupi, în vara asta n-a mai ieșit un roi. / Și holdele sînt coapte de mult și-au mucezit, / Trifoiu-n brazde-i putred, de cînd a fost cosit. / Nu-i nici un semn, o dungă de cer senin să taie, / Să iasă-un bob de soare din ea ca din păstaie. / Și păsări negre umblă pe uliți ca pe prund./ Oamenii-și dau binețe și-ntr-un tîrziu răspund" (42). Structura imaginarului și *forma mentis* proprii lui Ion Horea dovedesc că pillatofilia sa se exercită și în registre diferențiate: sub rafinamentul tradiționalist, la el se ascunde un suflet candid țărănesc care triumfă în imaginație. Revanșa sa în acest registru e totală, determinînd și contemplația naturii "mai mult din perspectiva economicului" (43). Ca și la Pillat, chiar dacă mai insistent, la Ion Horea economicul e un ritual și momentele sale sînt iluminate, după școala lui Virgiliu, de prezența divină: "cărutul grîului cîtă sfințire / a pîinii și a carelor încărcate / și snopii așezați în zidire / ca de biserică ori de cetate" (*Stogul*) (44). Economia, temă mult mai recurentă decît la Pillat, e, de fapt, un ritual sacralizant. Smuls din "centrul lumii", din acel punct beatificat care e satul, poetul bate mereu drumul reîntoarcerii acasă. El duce satul cu sine ca pe un miraj încărcat de melancolie și trăiește, în plin vertij citadin, epifania acestuia și a copilăriei. Semnele orașului sînt pure transparente ale realității mai adînci a satului care izbucnește freatic la suprafață cu orice prilej. E o lume ce sucombă în melancolie, dar a cărei fascinație e direct proporțională cu indicele absenței ei și cu ceremonia expierii. Narcoza ei aduce memoria într-o stare de transă și pe măsură ce elegiacul se adîncește în lirica stingerii, dimensiunea imnică devine tot mai preeminentă. Viziunea primește o turnură euthanasică, iar moartea ajunge o pură iluminare, o reintegrare paradisiacă: "cînd o fi să mă duceți / ca să-mi faceți prohodul, / pe la Ogra să treceți / peste Mureș, cu podul // unde sălcii se-apleacă / și răchitele cîntă / peste apele tulburi / o cîntare mai sfîntă" (*Un popas* - un fel de "Mai am un singur dor" a lui Ion Horea) (45). Exersat într-un registru de echilibru al sensibilității, la confluența meditației, confesiunii și visării, lirismul lui Ion Horea, cu miezul său de tandrețe și devoțiune, mult mai dispus la reclusiune și asceză decît la efuziune și exultanță, se nutrește din fervoarea elegiacă a plaiului. Fără programul impetuoșităților din poezia lui Ioan Alexandru și fără organizarea birocratică a harului din creația tardivă a acestuia, ci doar printr-o procesiune melancolică a devoțiunii și printr-o fidelitate ardentă și obstinată, dar austeră, el reușește o sacralizare și o mitizare a tărîmului originar. Topografia sa e desenată după modelul spațiului consacrat și în ea Mureșul devine nu doar o axă a Transilvaniei, ci și limita și vama de intrare într-un paradis profund melancolizat. Rîu sacru, rîu "întemeietor", după modelul Argeșului de la Florica, mărginind cînd edenul, cînd infernul și ducînd în undele sale ceva din apele Acheronului și ale Lethei, el e o apă lustrală, transfiguratoare. Podul său duce atît spre moarte - în regim mioritic, firește - cît și spre copilărie, iar luntrea sa e un leagăn al morții și un "actant" al reveriei. Dacă notele jubilatice n-au fost niciodată privilegiate în monodia lui Ion Horea, melancolia, în schimb, a acoperit treptat întreg portativul litaniei, deși stocarea ei n-a atins niciodată vehemența

deceptivă. Dar ea a protejat fervența religioasă a plaiului de atracția patetismului și a dirijat-o spre o viziune hierogamică a stingerii. După *Podul de vămă* din '86, invocția euthanasică face din confesiune o pură ceremonie, iar hieratizarea e tot mai pronunțată, pe măsură ce depresiunea elegiacă presimte intimitatea spațiului originar beatificat. Satul se stinge și se mută sus, "în sînțirim", dar locurile rămân sfinte și pustii, cutreierate doar de melancolia poetului și animate de religia sa vetustă, rămasă aproape fără zei. Întoarcerile acasă devin pelerinaje, repetiții ale hagialicului cel mare, dictate mai curînd de un ritual invocatoriu al religiei țărănești defuncte decît de mirajul și euforia plaiului. Meditațiile lui Ion Horea sînt acum îmbibate de gustul deșertăciunii, dar aerul lor sfîtos și morala candidă, imediat eugenică, nu încurajează atît cultura lirică a nostalgiei existențiale, cît o civilizație a acomodării. Ion Horea n-a cochetat niciodată cu limbajele sofisticate ori dezarticulate ale poeziei și nici nu s-a avîntat, bovaric, în structuri complexe și tensionate. Ultimul țaran al poeziei române, punînd pînă și peisajul citadin într-o scenografie de ocol, el e un fidel al confesiunii, împinsă, din cînd în cînd, în zariștea reflexivității. Pe sub arpegiiile aparent diverse, lira lui sună monocord, într-o monotonie sufletească fundamentală, depănînd, cînd în reverii, cînd în elegii, același fir al înstrăinării și întorcîndu-se mereu la certitudinea clasică a versului. Poezia lui e rareori un limbaj ofensiv, provocator, de regulă rămînînd cuminte în limitele metaforei "revărsării" preaplinului și riscînd sub patronajul unui concept desuet. Registrul ei imaginar ține cu strictete de agrest, ritualizat chiar și atunci cînd i se induce o perspectivă economică, și el suferă de o reală frustrare a mirajului ori de cîte ori e obligat să se rupă de mirosul reavăn al brazdei. O astfel de expresivitate se manifestă doar în regim regresiv, fiind o funcție de resuscitare și recuperare a paradisiului pierdut, și ea ajunge repede la redundanță și la austeritate. Această austeritate nostalgică a devenit, în *Căderea pe gânduri* (1996), curată penitență, poemele glisînd spre simplitatea imediată și spre confesiunea nudă, într-un climat de rigoare elegiacă. Culegerea e din aceeași tranșă cu ineditele din *Locul și ceasul* (1994), de unde, de altfel, și importă cîteva piese, accentuînd, pe de o parte, panta expiativă, iar pe de altă parte - intensificînd procesul de iluminare ce însoțește această lirică de apropiere a morții.

Descîntece de îmblînzire, căutînd nu atît vigoarea unui limbaj dramatic, de patetizare a stării, cît narcoza unui limbaj tandru, de iluminare a ei, poeziile lui Ion Horea torc monoton din iminența sfîrșitului, fiind un ritual pregătitor. Poetul nu e, însă, un depresiv, cu sintaxa zgîlțuită de spaime și spasme, și chiar dacă nu întoarce moartea în miraj el o anticipează cu seninătate. Limbajul său nu e unul panicat, ci unul împăcat, murmurînd calm sub cuțitul fatalității: "Din cîți așteaptă să moară, / Din nebunii cu tîmplele-n clești, / Spune, pentru ultima oară, / Al cîtelea ești? // Aștepți la rînd ca la moară, / Și astea nu-s numai povești. / Spune, cît ar fi să te doară, / Al cîtelea ești? // Cînd nu se mai trage sfoară, / Cu năravuri străvechi, omenești, / Spune, pentru ultima oară, / Al cîtelea ești?" (*La rînd*) (46). Elegii serene, de adio, poemele de aici se împărtășesc și dintr-un limbaj iluminat, invocat în stihuri smerite, de o cucernicie simplă și interiorizată, atingînd tensiunea cathartică a rugăciunii: "Vie vorbele rare, / Eu așteptu-le, spunu-le, / Dumnezeule mare, / Doamne, Preabunule! // Vie vorbele sfinte, / Eu așteptu-le, scriu-le, / Doamne, părinte, / Duhule, Fiule! // Vie vorbele-alese, / Eu le-aștept și rostescu-le, / Din înalt înțelese, / Doamne, cerescule!" (*Priceasnă*) (47). "Psalmii" lui Ion Horea - o partitură în expansiune - se nutresc dintr-o fervoare interiorizată, abia șoptită, și ei sînt departe de emfaza ardentei și de limbajul învăpăiat al febrei. Religiozitatea poetului n-are nimic de amvon, păstrînd concretețea și directitatea unei experiențe de iluminare personală. În umilitatea limbajului lor poetul pune, într-o riguroasă imagerie țărănească, un patetism resemnat, între ale cărui linii sobre se conturează o condiție dramatică, ridicată la întretăierea invocției cu suferința: "Atît a fost și nu mai pot să fug. / Pociumb uscat. Nu prinde rădăcină, / bătut la miezuină c-un măiug / lîngă șirca nu știu cui, vecină. // L-au ocolit și plug și tăvălug, / din buruieni cernînd sub cer lumină - / La capul

brazdei vite gem și mug, / sub semnul pus la margine streină. // Nici de sudoare plin, nici de usug, / nici de mireasma florii din grădină, / gîngăni pe sub coaja lui nu sug / și-i ocolit de zborul de albină. // Cum nu sunt, Doamne, ori grindei, ori jug / pe care vita rabdă și senclină, / ori un gătej, să ard, zvîrlit pe rug, / fără să știu nici cît aș fi de vină?" (*Psalm*) (48). Elegiile înseninate, austere și smerite, ale lui Ion Horea, alcătuiind o cantată de pierdere, își asociază un limbaj zumzăind de grație, hieratizînd iconografic peisajele și transfigurînd sentimentul declinului într-o bună-vestire. Recuperarea limbajului țărănesc, plin de ardelenisme, vine să dea acestui proces de dramă sublimată o dimensiune paradisiacă, în măsura în care poetul redescoperă candoarea limbii copilăriei, o limbă deopotrivă argotică și sacră: "Dintre foi, de pe sub streșini unde-s tolăniți bostanii / Biblii toarnă-acum lumină peste crengile de pruni. / Fumegări la ușa casei, năluciri mai scriu sfeștani, / încîlciri de cruci din care nu mai știi ce să aduni. // Iată, nu mai iau nici furca, nici lopata, nici hîrlețul, / către buți îmi duc coșarca plină toată cu minuni. / Scuturi cerul din icoană și ghicești în iarbă prețul / de pămînt ori de iubire, cît mai poți să-l mai aduni. //...// Doamne-al trudei mele drepte, calcă-mi iarăși prin ogradă / și rămii cu noi la cină, bucuros de oameni buni, / unde gîndul nu-i de teamă, unde vorba nu-i de sfadă / și-ndurarea ta, din pîinea mesei pline s-o aduni!" (*Culesul*) (49). Poeme de reculegere, unind elegia și rugăciunea, poemele din ultima fază a lui Ion Horea, cufundate într-o muzică eminesciană și pillatiană, mizează pe simplitatea spovedaniei, părăind îngîinate pe rozariu. Reveria de structură pillatiană nu și-a mai căutat soluția extatică în religia "apolinică" a Eladei, ci s-a oprit, convertind melancoliile în evlavii, la candela țărănească. Caz de structură resuscitată, Ion Horea continuă lanțul acestor "redundanțe" ale unuia și aceluiași spirit poetic, asigurînd continuitatea circuitului "metempsihotic" al pillatismului.

Un pillatian melodramatic, susținut, în primul rînd, de un sentiment transpus într-o "ideologie", răsfrîntă, la rîndul ei, într-o configurație simbolică strict "maternalizantă", dar și de o sensibilitate receptivă la iluminări și predispusă spre reverie, e basarabeanul Grigore Vieru. Poza de bard e proiecția bombastică a unei structuri elegiace și a unei naturi visătoare, mult mai aptă pentru reveria casnică și pentru nostalgia maternă decît pentru fulminanța de baricadă. Mesianismul e altoit pe delicatețe și pe o gramatică a suavităților, pe un temperament domestic ce, în starea lui nativă, scos din circuitul contorsionărilor patetice, e mai aproape de fragilitatea lui Iosif decît de ardența iredentă a lui Goga. În întregul ei, poezia lui Vieru e o diagramă a tradiționalismului, atît în privința scriiturii, cît și a pachetului tematic, ambele jucîndu-și desuetudinea la modul programatic. Poet "prin excelență al mamei și al Maternității", după cum l-a numit Mihai Cimpoi, Vieru își va centra creația pe acest simbol deopotrivă cumulativ și iradiant, dînd viziunii sensul unei regresii spre "izvor". Figura mamei, dincolo de nu puține acorduri sentimentaloide și de rama sămănătoristă în care e pusă adesea, e transfigurată, printr-o feerie a devoțiunii filiale, devenind nu numai un simbol al jertfei, al ocrotirii, al suferinței și răbdării, al statorniciei și dăinuirii, dar și expresia lacrimală a patriei, identificată în cele din urmă cu Muma eternă, cu glia și cu limba: "Mamă/ Tu ești patria mea!/ Creștetul tău - / Vîrfurile muntelui/ Acoperit de nea./ Ochii tăi -/ Mări albastre./ Palmele tale -/ Arăturile noastre" etc. (*Mamă, tu ești...*) (50). Politica aceasta de cosmicizare a mamei, în care devoțiunea e condusă de asiduitate, duce la instaurarea unui principiu matern în cosmos, ale cărui elemente sînt nu doar iradiate de spiritul matern, ci maternalizate de-a dreptul: "Tăcută/ Ești, draga mea mamă,/ Tăcută.// Ca mierla/ Ce-nhamă, deshamă,/ Ca mierla.// Ca frunza/ Cînd merge la coasă,/ Ca frunza.// Ca iarba/ Cînd șade la masă,/ Ca iarba.// Ca steaua/ La moară cînd duce,/ Ca steaua.// Ca piatra/ Ce-aminte-și aduce,/ Ca piatra" (*Tăcerea mamei*) (51). O lume al cărei principiu originar și centru afectiv e mama e, firește, o lume a adorației, a tandreții și bucuriei, a inocenței și blîndeții. În acest cosmos eminent bun nu se poate cultiva decît reveria, devenită, sub presiunea timpului, una

regresivă, a "paradisului pierdut". Rezumată în câteva teme esențiale ce converg în simbolul matricial (casa, strămoșii, plaiul, izvorul, glia, graiul, iubita), lumea lui Vieru reactualizează întreg repertoriul "tradiționalist" pillatian, reluând și viziunea "lumii-fruct", iremediabil paradisiace. Cu toate infiltrațiile elegiace, această lume rămâne una maternă, ocrotitoare și edenică, blajină și luminoasă, ale cărei expresii imediate sînt pîinea și spicul, vatra sau brazda roditoare. Pămîntul însuși primește în ea o investiție de "magna mater", imaginația poetului, secondată de devoțiune (sau invers), "maternizînd" înfailibil: "Pămîntule,/ Eu dragoste îți jur./ Tu, care m-ai crescut/ Și m-ai hrănit cu laptele/ Ploilor mustind în lut" (*Pămîntule*) (52). Firul elegiac, care-și are perseverența sa, nu-și pierde, de fapt, niciodată sensul beatitudinal, elementele de turbulență dramatică suavizîndu-se în hieratica de icoană și regăsind mereu "tandrețea" elementelor. Miezul fericit al acestei lumi de miraje melancolice nu e atins nici de absența mamei, pierderea ei intensificînd doar ardența devoțiunii. Sacralizarea mamei se răsfrînge și asupra celorlalte elemente, oricum iradiate de principiul matern: plaiul, graiul, satul etc., viziunea lui Vieru fiind, în fond, o beatificare a băștinii, a originii. Prin această mitologie a Mumei și prin transcenderea biograficului, ea comunică direct cu ancestralitatea și substratul, întîlnind, peste vocația pillatiană imediată, matricea stilistică blagiană. Dincolo de eminescianismul reciclat cu fervență și de programatica întoarcere la folclor, la "izvorul" creativ, Vieru își face un program (cu o semnificativă cotă de bovarism) și din "revelația" blagiană, organizînd cultul matern pe un scenariu al profunzimilor. Centrată pe adorația mamei și a plaiului ("Plaiule, tu, plaiule -/ Veșnică temă a mea!" - *Aviosentiment*) (53) și bazată pe valorile unei sensibilități rezonante la miraj, poezia lui Vieru se hrănește și ea dintr-o pozitivitate definitivă a lumii, progresia dramatică oprindu-se în pragul melancoliei paradisiace. Nici chiar moartea nu instaurează aici un regim de anxietăți, meditația asupra ei fiind doar un prilej de redefinire a bucuriei de a trăi: "Mare ești, moarte,/ Dar singură, tu./ Eu am vatră unde iubi/ Tu nu, tu nu./.../ Eu am țară unde să mor,/ Tu nu, tu nu". (*Prin mine, un cântec*) (54). Izomorfia maternă se exercită și asupra unei alte teme de bază la Vieru - "graiul" - , care, asemeni mamei, suplinește și contrage patria "absentă". Progresia elegiacă, similară, ca trend, celei de la Horea, apropie adorația maternă de transfigurarea cristică a suferinței, deviînd pillatismul de sensibilitate și doctrină spre soluții ale iluminării. Rigoarea "maternalizantă" a configurărilor, imagistice și simbolice, asigură însă o cultură a reveriei melancolice după manualul lui Pillat.

Pillatismul nu e doar o linie, cu accidentele ei extatice de structuri resuscitate, ci și o funcție în poezia română. Există, desigur, o patologie "pillatiană", ale cărei simptome se regăsesc în mai toate reveriile plaiului. Dar există și o "informație" pillatiană a sensibilității, nu numai o conformație "pillatiană" a acesteia. Pe lîngă liniile docile, conformiste, aceasta circulă prin nervatura melancoliei ori de cîte ori aceasta e grefată pe toposul "paradisului pierdut". Școala neoclasică e o facilitate în plus pentru progresia pillatismului, dar funcția transcende aceste opțiuni formale, intervenind în patentul însuși al imaginarului și în însăși constituția viziunii. Ea se manifestă nu atît în poeticile de descendență imediată, ci, cu adevărat activ, în poeticile de emancipare, care duc pillatismul spre noi puncte de iradianță, angajîndu-l în răscruci de unde pornesc alte căi. Un asemenea punct "productiv", ce folosește pillatismul ca element în chimia unei sensibilități divergente (pe un fond de convergență), este, de pildă, poezia lui Adrian Popescu. Chiar dacă avatarurile pillatismului nu vor sfîrși aici (căci poate el e abia la începutul aventurii sale creative, manifestată ca emancipare), se cuvine ca noi să ne oprim în acest punct de fugă.

Note:

- 1.- Tudor Vianu, *Opere, III*, p. 600
- 2.- Vladimir Streinu, *Pagini...*, III, p. 296
- 3.- Athanase Joja, *Logos și ethos*, p. 285. La acest nivel de generalități, devenite aproape imponderabile, există, firește, și note discordante de la consens. Edgar Papu, de pildă, consideră ca "foarte puțin probabilă existența unui clasicism românesc" (*op. cit.*, p. 134 și urm.). E vorba, desigur, de un "clasicism cultural", nu de unul "spiritual", dar punerea în dubiu a primului atrage după sine punerea la îndoială a însăși vocației "clasice" românești.
- 4.- *Idem*, p. 289
- 5.- Aurel Martin, *Poeți contemporani, II*, p. 23
- 6.- Apud Mircea A. Diaconu, *Mircea Streinul. Viața și opera*, p. 101
- 7.- *Idem, ibidem*
- 8.- "Trecutul, timpul, amintirea, copilăria devin prilej pentru o contemplație senină avînd ca teme nostalgia unui mister neînțeles" (*ibidem*).
- 9.- Aurel Martin, *Poeți contemporani, I*, p. 28
- 10.- Cornel Ungureanu, *Contextul operei*, p. 101. În studiul lui Cornel Ungureanu pillatismul se află în maxima expansiunii, întinzîndu-se nu doar asupra ultimei perioade blagiene, "în care luminile crepusculare iluminează peisaje simbolice", dar mai ales asupra lui Nicolae Labiș, a Cercului de la Sibiu ("cel puțin în răstimpuri") și, prin "poezia de interior", asupra "unor poeți din generații mai noi", între care - "cel mai important - Emil Brumaru" (*idem*, pp. 101-102). Acest mod de identificare a pillatismului, ce nu face o distincție eficientă între asiduitatea versificației clasice, repertoriul de teme și "similaritatea" structurală (ori măcar sensibilitatea participativă) duce hotărît la elefantiază, pulverizînd pillatismul ca un ingredient trans-tipologic.
- 11.- Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane*, p. 277
- 12.- Cf. *Prefața* la Tiberiu Utan, *Versuri*, p. 6
- 13.- *Idem*, p. 5
- 14.- Tiberiu Utan, *Versuri*, p. 170
- 15.- *Idem*, p. 46
- 16.- *Ibidem*, p. 35
- 17.- Gheorghe Grigurcu, *Poeți români de azi*, p. 139
- 18.- Al. Andrișoiu, *Constelația lirei*, p. 31
- 19.- *Idem*, pp. 88-89
- 20.- Cf. *Prefața* la Al. Andrișoiu, *Constelația lirei*, p. XIII
- 21.- Al. Andrișoiu, *op. cit.*, pp. 227-228
- 22.- *Idem*, p. 6
- 23.- Eugen Simion, *op. cit.*, p. XI
- 24.- Al. Andrișoiu, *op. cit.*, p. 259
- 25.- Gheorghe Grigurcu, *op. cit.*, p. 212
- 26.- Ion Pop, *Pagini transparente*, p. 57. Probabil cea mai completă partitură a acestor voci interferente, strîngînd în același cor pe Voronca, Fundoianu, Arghezi, Al. Robot, Voiculescu, Macedonski, Goga, Blaga, Beniuc, simbolisții, face Dumitru Micu, *op. cit.*, pp. 223-234 passim.
- 27.- Ion Horea, *Umbra plopilor*, p. 61.28.- Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 224
- 29.- Petru Poantă, *Radiografii, /I/*, p. 101.30.- Ion Horea, *Viața viața*, pp. 58-59.31.- *Idem, Locul și ceasul*, pp. 135-136

- 32.- *Idem*, *Un cântec de dragoste pentru Transilvania*, p. 65. 33.- *Idem*, *Locul și ceasul*, pp. 128-129
- 34.- *Idem*, *Un cântec de dragoste pentru Transilvania*, pp. 11-12
- 35.- *Ibidem*, p. 14. 36.- *Ion Pop, op. cit.*, pp. 59-60
- 37.- *Mircea Iorgulescu, Prezent*, p. 181
- 38.- *Ion Horea, Căderea pe gânduri*, p. 101. 39.- *Idem, Podul de vamă*, p. 18. 40.- *Idem, Locul și ceasul*, p. 34 41.- *Idem, Noaptea nopților*, p. 27. 42.- *Idem, Locul și ceasul*, pp. 33-34
- 43.- *Al. Piru, Poezia românească contemporană*, II, p. 58. 44.- *Ion Horea, Podul de vamă*, p. 61. 45.- *Idem, Viața viața*, pp. 70-71
- 46.- *Idem, Căderea pe gânduri*, p. 15. 47.- *Ibidem*, p. 41.
- 48.- *Ibid.*, p. 71. 49.- *Ibid.*, p. 96.
- 50.- *Grigore Vieru, Rădăcina de foc*, p. 58
- 51.- *Idem*, p. 52
- 52.- *Ibidem*, pp. 32-33
- 53.- *Ibid.*, pp. 301-302
- 54.- *Ibid.*, p. 104

CANONUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Iulian BOLDEA

Abstract

The canon of a given historical moment is set, in a certain sense, at the point where tradition and innovation meet, as long as its significant energies draw on both the preceding esthetic canon and the attempt to overcome it. Undoubtedly, the changing of a canon is always preceded by a crisis situation. The moment when literature does no longer offer any viable esthetic solutions, when the expression is no longer self-sufficient, when it no longer fulfils its primary task with gnosiological efficiency, a moment of discontinuance occurs, a crisis both at the level of the outlook upon the world and at the level of the artistic form.

Introducere

Se discută mult, în ultima vreme, despre canonul estetic și literar. Discuția în sine e veche, doar terminologia e alta. După cum se știe, literatura română a străbătut, în evoluția ei, mai multe vârste, mai multe etape și avataruri ale propriei conformații. Dacă pornim de la premisa că literatura înseamnă în primul rând expresie, formă, o anumită modelare a viziunii asupra lumii a scriitorilor, putem constata că orice schimbare de canon e sinonimă cu o modificare substanțială a paradigmei formale a unei epoci, a posibilităților sale de reacție la stimulii realului.

Evoluția literaturii române nu e, în consecință, decât o evoluție a modalităților expresive, o reînnoire a tiparelor formale în uz la un moment dat. Fiecare epocă literară ne propune, simplificând oarecum lucrurile, o anumită paradigmă stilistică, ce se pliază, evident, pe un anumit orizont de așteptare al cititorului. E cert că există întotdeauna un decalaj sensibil între așteptările publicului receptor și oferta scriitorilor dintr-o anumită perioadă istorică dată, astfel încât orizontul de așteptare al publicului e mereu depășit, surclasat de proiectele estetice mai mult ori mai puțin novatoare.

Ce este însă canonul? Canonul poate fi definit, cum spune Mihaela Anghelescu în postfața la cartea lui Harold Bloom *Canonul occidental*, ca o “listă de autori socoțiți fundamentali într-o literatură anume”. Cu alte cuvinte, canonul poate fi privit ca punctul culminant al ierarhiei literare dintr-o epocă istorică dată, dar și ca o anume dominantă expresivă determinată de context dar și de evoluția intrinsecă a literaturii. Canonul nu are o conformație imuabilă, o fizionomie prestabilită, de neclintit. Dimpotrivă, el e supus schimbării, revizuirii, e sortit unei perpetue metamorfoze.

Schimbarea de canon presupune o bruscare a așteptărilor receptorilor, o mutație spectaculoasă de conținut și de formă, o contrazicere a orizontului de așteptare al publicului. Este limpede, pe de altă parte, că un nou canon se impune tot cu complicitatea, mai mult ori mai puțin tacită, a receptorilor dintr-o anumită epocă. Există, astfel, epoci literare refractare la noutate, după cum există altele mai permeabile la schimbare, la tentația novatoare.

Canonul nu poate fi privit ca o entitate abstractă, ori ca o noțiune desprinsă cu totul de realitatea estetică particulară și de un anumit context. Nu e un soi de tipar imuabil, de genul Ideilor platoniciene, fără nici o relație cu lumea, cu opera individuală, cu climatul unei epoci literar-artistice. Dimpotrivă, canonul estetic prinde ființă într-un spațiu socio-cultural bine

precizat, într-o ambianță estetică ce-și pune amprenta asupra conformației sale, îl determină cu o anumită stringență.

Canonul unui anumit moment istoric se situează, într-un anumit sens, la punctul de interferență dintre tradiție și inovație, în măsura în care își alimentează energiile semnificative atât din canonul estetic ce l-a precedat, cât și din încercarea de depășire a acestuia. Fără îndoială că schimbarea de canon e precedată de fiecare dată de o situație de criză. În momentul în care literatura nu mai oferă soluții estetice viabile, în momentul în care expresia nu-și mai e suficientă sieși, nu mai răspunde cu eficiență gnosologică menirii sale primordiale se produce un moment de ruptură, de criză, atât la nivelul viziunii asupra lumii, cât și la nivelul formei artistice. Schimbarea de canon poate părea – și uneori chiar este – o modalitate de adaptare a literaturii la context, la o nouă sensibilitate, la fluxul și dinamismul vieții.

În cartea sa *Literatura română postbelică*, Nicolae Manolescu concepe canonul “ca o suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piață) și un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici și religioși. Echilibrul acestora fiind unul dinamic, prezența tuturor nu poate fi pusă la îndoială”. Tot Manolescu crede a decela în istoria literaturii române existența, în ordine diacronică a următoarelor tipuri de canon: canonul romantic-național (1840-1884), canonul clasic-victorian (1867-1917), canonul modernist (în perioada interbelică), cel neomodernist, în anii ‘60-’70, și, în sfârșit, canonul postmodernist.

Pentru a ilustra dinamica și relieful schimbărilor de canon în contextul literaturii române, ne vom referi în continuare la două tipuri canonice care, în ciuda unor similitudini, au un profil cu totul distinct: canonul modernist și acela postmodernist.

Canonul modernist

Modernitatea e un concept estetic ce conotează în primul rând corespondența dintre opera de artă și epoca în care ea este făurită, legătura strânsă, dar, în același timp atât de subtilă, dintre creația artistică și mediul social care o generează. Miza modernismului e, în primul rând, autenticitatea, consonanța dintre trăire și operă, dintre textul literar și emoția estetică. Evident, elementul novator, noutatea e principiul fundamental al modernismului, chiar dacă raportarea sa la tradiție trebuie mereu refăcută, în sensul că modernismul se exprimă pe sine în termeni de opoziție față de o tradiție anchilozantă, stagnantă, needificatoare. Modernismul e, așadar o expresie a unui anumit radicalism de expresie și de conținut, el înglobând în sfera sa orientări literare precum simbolismul, expresionismul, imagismul etc.

În literatura română, postularea modernismului e efectuată de E. Lovinescu, în lucrarea sa *Istoria literaturii române contemporane*. Criticul de la “Sburătorul” își fundamentează ideile pornind de la factorul temporal care “intervine cu o acțiune, a cărei forță crește în decursul istoriei”.

Corectând cu un ochi critic teoria maioresciană a “formelor fără fond”, Lovinescu crede, preluând un concept al lui Gabriel Tarde din domeniul sociologiei, că legea imitației acționează și în spațiul culturalului, că formele imitate își găsesc, mai curând ori mai târziu, o asimilare creatoare într-un anumit context cultural-artistice. E cunoscuta teorie a sincronismului. Ce înțelege, însă, Lovinescu prin sincronism? Criticul consideră că toate manifestările de cultură ale unei epoci se dezvoltă din perspectiva unui “spirit al veacului”, sunt modelate de o tendință sincronă ce conferă anumite trăsături similare unor opere, autori, teme ori procedee din spații culturale diferite. Lovinescu vede în sincronism “acțiunea uniformizantă a timpului în elaborațiile spiritului omenesc”.

Cu alte cuvinte, sincronismul exprimă o tendință unificatoare și integratoare, centripetă și nu centrifugă, tendință ce face ca manifestările artistice, literare, culturale, în genere ale unei perioade să fie consonante: “Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare între dânsese printr-o interdependență materială și morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un *saeculum*, adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții omenirii”. Și Lovinescu exemplifică: “Spiritul evului mediu, de pildă, se manifestă sub două forme: credința religioasă care-i determină întreaga activitate sufletească (literatura, arta, filosofia etc.) și provoacă în domeniul politic cruciadele, adică expansiunea occidentului spre orient, iar, pe de altă parte, în domeniul social, forma specifică a feudalității, de origine germanică sau nu, în orice caz expresie a individualismului social, după cum stilul ogival este o expresie a misticismului”.

Lovinescu operează însă o distincție însemnată între “modernismul teoretic” postulat și practicat de el însuși în paginile revistei “Sburătorul” sub forma unei “bunăvoinți principiale față de toate fenomenele de diferențiere literară” și “modernismul de avangardă și experimental” al unor reviste avangardiste de atitudine radicală, precum “Punct”, “Integral”, “Contimporanul”, “unu” etc.

Ideea fundamentală pe care ne-o comunică teoria sincronismului a lui Lovinescu e aceea că, din cauza mijloacelor foarte evolute de comunicare, cultura unui popor se dezvoltă prin imitație și adaptare, într-o strânsă relație de interdependență cu cea a altor popoare. Opunându-se, pe de o parte, teoriei maioresciene a “formelor fără fond”, Lovinescu crede, totodată, că în dezvoltarea unei culturi tendința de sincronizare cu spiritul timpului e precumpănitoare în fața spiritului național. Modernismul românesc este, s-ar putea spune, fructul unei sinteze între experiență (tradiție) și experiment (noutate). Canonul modernist s-ar caracteriza, așadar, prin spirit de noutate, voința de sincronizare cu sensibilitatea și literatura occidentală, cu spiritul timpului, asumarea sintezei ca argument al coerenței și organicității estetice.

Canonul postmodernist

Canonul postmodernist, în schimb are un caracter oarecum contradictoriu. Pe de o parte, postmodernismul e cu totul refractar oricărui canon, oricărei intenții de canonizare, de uniformizare a literarului, preferând aderența la o perspectivă relativistă, multiculturalistă și centrifugă. Pe de altă parte, se face simțită nevoia unor valori recente de a fi incluse în zona canonicului, lucru observat, între alții, și de Ion Simuț, într-un articol din *Familia* (“Postmodernismul exercită, previzibil și firesc, presiunea prezentului și a valorilor recente de a fi canonizate”).

Se poate afirma că de la generația '80 încocoace s-a produs, în literatura română, o schimbare netă de paradigmă literară, cu consecințe multiple în planul scriiturii. De la scriitura ingenuă, ce privea lumea cu detașare și fără o conștiință a propriei condiții, s-a trecut la o scriitură dialogică, plurală, implicată atât în reflectarea structurilor realului, cât și în articularea propriei identități. În textele optzeciștilor și a celor ce vin după ei cuvântul și-a pierdut candoarea inițială, el capătă o transparență grea de semnificații ce-i redă, în primul rând, drama de a nu putea rosti fără rest lumea. Între cuvânt și lume se interpune, acum, o conștiință ironică și parodică, dar și o privire dilatăată de referințe culturale, de sugestii ale livrescului.

Criticul Ion Bogdan Lefter crede a găsi mai multe trăsături postmoderne importante în literatura anilor 80-90: “În proporții mai mici sau mai mari, pagina capătă aspectul unui

eclectism stilistic obligat – în sens invers decât în cazul subtilităților gratuite și «decadente» de tip alexandrin – să contribuie la exprimarea directei urmărite de noua sensibilitate, gândire și senzorialitate. Există – totodată – o «jubilație» a evadării din constrângerile modernismului, o bucurie a «destinderii» creației, devenite compatibile cu zâmbetul, cu umorul liber și – la urma urmei – cu oricare procedură de captare a cititorului (...). Simptome ale atitudinii postmoderne detectabile în literatura română a anilor '80-'90: întoarcerea autorului în text, rebiografizarea persoanelor gramaticale printr-o nouă angajare existențială, implicarea mai acută în realitatea cotidiană, de aici și acum, evitarea capcanelor «naivității» confesive prin deconspirarea mecanismelor textuale și atingerea – prin atare deconspirare – a unui patetism mai profund”.

Postmodernismul românesc e, așadar, ironic și parodic, e fantezist până peste poate dar și cinic, e subiectiv cu măsură și lipsit de prejudecăți. Singura prejudecată pe care și-o asumă scriitorii postmoderni e, cum spune Ioan Groșan, realitatea. Postmodernismul românesc reia tema autenticității, tinzând să devină o oglindă extrem de mobilă, “activă” și nu una inertă, a realității.

De altă parte, scriitorii postmoderni își asumă, uneori în chiar textul aceleiași opere, scriituri de o deconcertantă diversitate și mobilitate, valorifică tipuri de discurs felurite, demitizează cu nonșalanță și-și trăiesc la modul parodic propria biografie, exaltând textul ca mod de viață, ca disponibilitate de a viețui într-o literatură.

Uzând de un oximoron destul de banal, s-ar putea spune că ostentația e chipul natural de a fi al scriitorului postmodern, o ostentație însă temperată de ironie și prelungită în spațiul intertextualității. Firescul și elaborarea, cotidianul și elevația spre transcendent, gravitatea – trucață la rându-i – și neseriozitatea, apelul la tradiție și tentația experimentului, instinctul ludicului și exprimarea neconcesivă la adresa poncifelor de orice fel – toate aceste ingrediente ale literaturii intră, în proporții diferite și cu finalități diverse în alcătuirea postmodernismului românesc.

Privind normalitatea ca pe o aventură, cum zice Ștefan Borbely, scriitorii postmoderni sunt cei care, preluând moștenirea modernității, vin cu altă viziune asupra realului și asupra literaturii. Cât de nouă e o astfel de viziune, câți sorți de izbândă estetică are, nu se poate judeca decât aproximativ. E, totuși, o ruptură de nivel față de viziunea modernității, e, cum se zice, o schimbare de paradigmă. Miturile scriitorilor postmoderni – antimituri de fapt – sunt asumate de aceștia în modul cel mai autentic, nu doar în latura, să zicem, a livrescului, cât în aceea a trăirii de o liminară spontaneitate.

Experimentul ca formă de viață e opțiunea fundamentală a postmodernilor români. Între viață și text, cu alte cuvinte, nu există separație fatală, nu se mai interpune o falie de netrecut. Textul e trăit cu nedisimulată fervoare, după cum viața e ficționalizată, rescrisă de conștiința postmodernă, o conștiință de o luciditate extrem de disponibilă, dar relativizată, în același timp, de ironie și impuls parodic.

Trebuie observat că realitatea editorială a ultimelor două decenii ne-a dovedit că există nu puțini scriitori ce-și așază deliberat operele sub zodie postmodernă, alții ce teoretizează cu mai mult sau mai puțin zel postmodernismul sau, de asemenea, scriitori ce nu-și anexează explicit conceptul dar pot fi încadrați în această paradigmă literară. Există, așadar, un traseu lămuritor, suficient de clar și de ușor de vizualizat ce pornește de la literatura generației optzeci și ajunge în poetica celeilalte generații, nouăzeci. Există, de asemenea, filiații, corespondențe, analogii, armonii ori dizarmonii între cele două vârste ale literaturii contemporane, pentru că, de asemenea, credem că între generații, îndeobște, nu există falii, ci căi de comunicație, mai subtile și mai statornice decât s-ar putea crede.

De altfel, ne putem pune întrebarea cât de eficient, de pertinent din punct de vedere metodologic e conceptul de generație literară, azi, într-o eră a tuturor descentrărilor, a

fracturilor și a deconstrucției flagrante a paradigmelor culturale. Sunt de părere că, azi mai mult ca oricând, conceptul de generație literară are un înțeles cu totul relativ, o semnificație care nu poate fi, cu nici un chip, absolutizată, în ciuda existenței efective a unor scriitori ce se revendică de la același spirit ideatic, de la aceleași norme programatice, de la un similar mod de a cunoaște și înțelege lumea și literatura.

Conceptul de generație, în ciuda precauțiilor cu care îl înconjurăm, se pliază pe o realitate *de facto* în cazul optzecismului, fenomen literar ce derivă dintr-o comuniune neîndoielnică de idealuri estetice și exigențe etice ale unor scriitori care, dincolo de un lăudabil sentiment al solidarității intelectuale, și-au păstrat profilul expresiv inconfundabil. În ce privește generația nouăzeci, aceasta e mai puțin omogenă, e oarecum descentrată, în sensul existenței mai multor centre de polarizare (București, Iași, Cluj, Timișoara etc.), centre care, în ciuda veleităților autarhice, au viziuni diferite asupra chiar conceptului de generație, darmită asupra programelor, criteriilor și normelor artistice presupuse/ impuse de actul de creație.

De altă parte, se mențin, firește, vizibile distincții între scriitorii nouăzeciști și optzeciști, atât în privința opțiunilor estetice adoptate, cât și în ceea ce privește scriitura asumată. În același timp, trebuie spus că strategiile literare sunt diferite și datorită împrejurărilor în care au scris/ scriu reprezentanții celor două generații; dacă optzeciștii au scris într-o epocă dominată de dogmatism și de aberația totalitarismului, fiind siliți adesea să recurgă la practici scripturale ascunse, aluzive, subversive, într-un demers de supraviețuire spirituală, dar și să-și asume modelul unei exemplare solidarități, scriitorii nouăzeciști s-au afirmat după 1989 (chiar dacă au scris și înainte), în condițiile unei totale libertăți de expresie, ce și-a pus amprenta și asupra modalităților estetice, asupra strategiilor scriiturii ori asupra posibilităților de asumare a realului și a propriei condiții.

Nicolae Manolescu, în volumul său *Despre poezie* operează o serie de distincții și apropieri semnificative între modernism și postmodernism: "Poezia modernă a fost cea dintâi care a respins trecutul în întregul său. Un lucru exact invers se petrece în postmodernism: el nu numai că nu întoarce spatele poeziei moderne pe care, într-o anumită măsură, o recuperează, dar nu-l întoarce nici măcar poeziei mai vechi decât ea. Este ca și cum postmodernismul s-a redefini printr-o dorință de înglobare a trecutului și s-ar referi la toată poezia scrisă înainte (...). Poetul modern este de obicei «inocent» în raport cu tradiția: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintașii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Pentru el, tradiția este o povară purtată cu grație, asumată critic sau ironic".

Sintetizând, s-ar putea spune că postmodernismul românesc înseamnă o sporire a conștiinței de sine a literaturii române, intrarea ei în zodia deplinei lucidități.

Discuția despre canon și despre mutațiile acestuia în literatura română este, desigur, cu mult mai amplă decât am încercat noi să sugerăm. Nu am făcut altceva decât să enunțăm datele problemei, să delimităm anumite perspective asupra acestui concept, precum și un anume orizont al înțelegerii sale. E, în fond, o discuție ce rămâne deschisă.

Referințe bibliografice:

1. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.I., E.P.L., București, 1972;
2. ***, *Dicționar de terminologie literară*, coordonator Emil Boldan, Editura Științifică, București, 1970;
3. D. Micu, *Modernismul românesc*, vol.I, Ed. Minerva, București, 1984;

4. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1981;
5. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987;
6. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996;
7. Negoitescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991;
8. Negoitescu, *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, București, 1996;
9. Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Ed. Eminescu, București, 1980;
10. ***, *Competiția continuă*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999;
11. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999;
12. Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000;
13. Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Brașov, 2001;
14. Alexandru Mușina, *Unde se află poezia*, Ed. Arhipelag, Târgu-Mureș, 1996;
15. Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996;
16. Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1996;
17. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989;
18. Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993;
19. Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999.

FENOMENOLOGIA ANTINOMIILOR
SAU
MITURILE POLARITĂȚII

Dorin ȘTEFĂNESCU

Abstract

If the untruth (evil) opposes truth (good), meaning resistance and exteriorization, the latter can not oppose the former. Truth is an abundance of good, being self-sufficient. The harmony it heralds (in the horizon of what Heliade calls natural or correlative dualities) will mean a transformation of human nature, bringing it back to its fulfilment in what it really *is*, in what it can not exist but as a continuous creation of the Being.

Conceput uneori ca rezultat al unei dihotomii simetrice, dualismul apare dispus într-o structură de tip diametral (monstruos). Conceput însă alteori, dimpotrivă, “într-o *perspectivă concentrică*”, dualismul nu mai poate fi simetric, fiind, cu necesitatea izvorâtă din însăși structurarea sa, cu desăvârșire *asimetric*. “În acest caz cei doi termeni ai opoziției sunt în mod necesar inegali” (1). Inegalitatea (asimetria) este tratată ca “o neregularitate a sistemului” (2), provenind din ordonarea circulară a elementelor contrare în cadrul acestuia. Ele nu mai se află de o parte și de alta a unei axe centrale ce le desparte, situate față în față, dispoziție din care reiese egalitatea sau simetria ce le caracterizează raporturile, ci un element îl cuprinde pe celălalt, amândouă cuprinzând centrul, de care însă elementul cuprins se află mai aproape decât elementul cuprinzător. De aici și inegalitatea lor absolută, obligatorie; cercul central opunându-se cercului periferic, cel dintâi reprezintă imaginea sacralului iar al doilea pe cea a profanului (3). În alți termeni, dualitatea de acest tip se poate reduce la polaritatea *esoteric vs. exoteric*. “În cadrul structurilor concentrice, afirmă Lévi-Strauss, inegalitatea se înțelege de la sine, întrucât cele două elemente sunt, dacă se poate spune, ordonate în raport cu același termen de referință, centrul, de care unul dintre cercuri este apropiat, de vreme ce îl cuprinde, pe când celălalt este depărtat de el” (4).

Dispoziția concentrică și asimetrică a antinomiilor formează, în speculația heliadiană, așa-numitele *dualități himerice*: “In aceste dualități primul termen este pozitiv, este o existență; iar al doilea este negativ, adică o neființă, o lipsă, un nimicu”. Și mai departe: “specia aqueasta de dualități, în quare un termen este pozitiv și altul negativ, o vommu numi *dualități chimerice* sau neadevărate” (5). Heliade dă următoarele exemple: Ființă – Nimicu, Lumină – Intunerecu, Caldu – Frigu, Viață – Moarte, Mișcare – Inerție, Veritate – Minciune, Avere – Lipsă, Bine – Rău (6). Toate aceste tipuri de dualități, adevărate “mituri ale polarității” (Mircea Eliade), s-ar putea esențializa, în ultimă instanță, într-unul singur, model exemplar al asimetriei concentric-himerice: *Existență vs. Non-existență* (7). Într-adevăr, observăm că argumentele explicative apelează fie la raportul polar mai sus amintit (“Veritatea este queea que este; Minciuna este queea que nu este” (8); “Viața este durata unei ființe, puterea și mișcarea într’ensa; Morteaa este încetarea vieței, începerea descompunerii”), fie se recurge la opozițiile propriu-zise pentru a defini un element al dualității nu doar prin existența contrariului său, ci prin lipsa acestuia. Este vorba, în acest ultim caz, de o definiție ce afirmă cu ajutorul unei negații camuflate, de genul: ceea ce nu este *este* ca lipsă a ceea ce *este* (altfel spus, non-existentul este ca lipsă a

existentului): “Asemenea Intunerecul e lips’a Luminei, Frigului și a Căldurei, Reul e lips’a Binelui” (9).

De ce însă dualități himerice ? Conform doctrinei dualiste, “fîa-que objet sau idee își are altul oppus que’i stă în contra quând mai mult, quând mai pucin, quând ânsuși ca doe picature de apă” iar “obiectul sau ideea oppusă în doctrinele dualiștilor se dice *antithese*” (10). Principiile (obiectele, ideile) aflate în antiteză, departe de a întemeia realitatea pe relații dihotomice ferme între părți, creează de fapt o falsă diadă (11). Și aceasta pentru că doar unul din termenii diadei se află în mișcare, *există* întru devenirea de sine, în vreme ce celălalt termen, opus în intenționalitate, se află în nemișcare, cu alte cuvinte *nu există* decât pentru a se opune existentului, definindu-l prin raportare la lipsa pe care o semnifică. În realitate deci, avem de a face cu o monadă formată dintr-un singur element existent opus unei non-existențe. Antiteza aceasta falsă (sau neadevărată, după cum afirmă Heliade) se rezolvă în cele din urmă într-o teză al cărei contrar, din cauza neființei ce îl caracterizează, nu poate fi niciodată coincident cu elementul care i se adaugă, fără să-l întregască. Drept urmare, dualitățile himerice nu sunt decât un alt nume pentru unități, himere fără obiect, sau mai precis cu un singur obiect neîntregit. Neîntregit pentru că în cazul acestor polarități monadice nu este vorba de unitatea primordială către care tânjește ființa – absolută și activă, germene al creativității universale - , ci de o unitate diadică, imperfectă și pasivă, incapabilă de a-și asuma lucrarea de întregire a contrariilor la nivelul unui Tot dinamic, la altitudinea unei sinteze creatoare. Falsa ei rezolvare reprezintă un proces de eliminare antitetică, în realitate o anihilare de sine.

Vom încerca în continuare să abordăm “problema tipologiei structurilor dualiste și a dialecticii care le unește” (12), detectând la nivelul structurii poetice heliadiene acele dualități (diade și polarități) ce își dispun elementele antitetice în mod concentric în jurul unui centru pierdut, în căutarea unei unități esențiale. Prin natura lor asimetrică se vor opune, rând pe rând, din perspectiva centrului (a sacralului, a esotericului): averea, ființa, binele, trecutul, inerția, lumina, cauza, adevărul și viața, iar din aceea a periferiei (a profanului, a exotericului): lipsa, nimicul, răul, prezentul, mișcarea, întunericul, efectul, minciuna și moartea. Vom exemplifica printr-o interpretare a dualităților pe care le considerăm cele mai reprezentative: 1. avere (ființă) *vs.* lipsă (nimic) și 2. bine *vs.* rău.

1. Pentru neoplatonismul Renașterii italiene și germane, “creația vizibilă are o valoare pe de-a-ntregul *simbolică*, și fiecare din manifestările sale este pur și simplu o aluzie la *Unul*”. (13) La această tradiție neoplatonică a manifestării ca analogon simbolic (și ca atare imperfect și degradat) al Unității, se adaugă doctrinele de origine orientală, precum hermetismul, care pun în centrul lor explicația originii răului în raport cu ideea căderii naturii: “Omul s-a abătut de la puritatea sa de imagine a dumnezeirii; căderea lui a adus după sine pe aceea a naturii întregi care, pentru privirea tulbure a omului, nu mai e discursul limpede și simbolic de la începuturi”. (14) Patima lumii este așadar o *ocultare*, o inter-punere a Răului între privirea omului și lumina unității universale; pe scurt, “desfacerea Unirii”. (15) La fel și în viziunea poetică a lui Heliade:

“Când toate s-ar exmulge din marea concentrare
Ieșind din a lor axe, și nu s-ar mai ținea,
S-ar precipita-n spațiu spre-eterna lor pierzare
Și una peste alta zdrobindu-se-ar cădea” (16).

Iată tabloul unei geneze în răspăr, al unei mișcări ce nu ascultă de legile evoluției și ale armoniei, ci imprimă dimpotrivă o devenire contrară firii, stabilind pe această cale un nou regim ontologic. Existența lumii presupune o stare anterioară, pre-cosmică; este vorba însă aici de o involuție spre haotic, de o regresivitate spre rudimentar și elementar. Într-adevăr,

haosul – adică ceea ce ființează neorânduit, tot ceea ce este inform în sine – ia locul cosmosului, “marea concentrare” se destramă. Axa lumii nu mai indică centrul ce îi conferă virtuți arhetipale, nimic nu mai “ține” cu sine iar toate nu mai “se țin” laolaltă, una cu alta. În lipsa analogiilor și a imaginii ce își trădează obiectul, corespondențele se desfac pentru a lăsa în locul acestei vaste comunicări un spațiu golit de sens. Această alcătuire haotică prefigurează deja, prin acțiunea de desfacere (“noduri se desfac”) și smulgere, dezmembrarea unui tot organic, prăbușirea unei armonii, vestind antiteza ce urmează echilibrului. Trecerea de la o epocă primordială la epoca actuală este explicată în termeni cosmogonici, doar că avem de a face cu o anti-cosmogonie în care elementaritatea haotică urmează totalității primitive, primordialitatea fiind sursă a creațiilor negative. Lumea apare scindată între virtualități și posibilități, între sistemul cosmic primordial și structura haotică secundă, în ultimă instanță, pe plan metafizic, între origine și deconstrucție:

“Plesnește universul, abisul se despică” (17).

Despărțirea lumii de sinele său esențial, lunecarea ei în nefiresc și în particular, această stare este rezultatul acțiunii destinului:

“În despărțire

Asprimea soartei crud v-a ținut” (18).

Despărțirea de sine propune un regim filosofic al separării (19) și al dihotomiei (*Spaltung*) (20), fiind prezentată ca o lipsă a firii, boală a neîntregirii în care tensiunea dintre parte și întreg, dintre jumătate și tot are ca efect sentimentul de înstrăinare:

“O jumătate lipsea din tine
Și întreg că nu ești simțea în sine,
Strein” (21).

Nu e de mirare, în acest context, că semiluna, pe lângă simbol al unei religii anticreștine, reprezintă totodată imaginea neîmplinirii în totalitate, imperfecțiunea părții față de întreg. Fatalitatea unei atari înjumătățiri (“fatală...Demiluna”, 22) riscă să contamineze prin profanare sacralitatea crucii, simbol al perfecțiunii și al totalității primordiale (crucea desemnând, prin cele patru raze ale sale, elementele cosmice fundamentale):

“Pălită era crucea și razele ei triste” (23).

Astfel că acțiunea părții (semiluna) față de întreg (crucea) întrece în semnificații o simplă antiteză de ordin religios: ea tinde să afecteze însuși principiul primordialității benefice.

Înstrăinarea este cu atât mai acută cu cât implicațiile ei se răsfrâng asupra sinelui celui mai adânc. Despărțirea de lume este însoțită de o despărțire de sine, de acasă:

“În sânul casei mele eu mă vedeam strein” (24).

Înstrăinarea devine o boală ontologică, un chin existențial rezultat din imposibilitatea stăpânirii contrariilor:

“Rece, fierbinte-n toate, totul mi-era un chin” (25).

Scindarea lumii, degenerarea ei într-o stare haotică a cărei expresie intimă este înstrăinarea marchează urmarea firească a vinei tragice, osândirea în eternitate și în adâncul ființei:

“O vecinică osândă chiar într-al meu lăcaș” (26).

“Străin într-ale sale” și într-ale lumii, spiritul însuși se vede scindat, despărțit de propria sa substanțialitate, “ca pe o calitate abstrasă din substanță” (27). Calitatea rămâne dincolo de substanță, de cantitate, înstrăinată de materialitatea originii sale, în timp ce substanța se află dincoace de calitatea ce îi conferă spiritualitate și valoare. Aceeași soartă urmărește și macrostructura socială, despărțind-o într-un cuplu de figuri calitative, sustrate însă din substanța cantitativ- materială:

“figure două-n sine
Răsună omenirea, și o desparte-n două” (28).

Avem de-a face cu o concepție bio-cosmologică, expresie a unui dualism bazat pe diade și polarități, în cazul nostru diadele *avere vs. lipsă* și *ființă vs. nimic* constituindu-se ca nuclee ale structurii antitetice.

Din nou, destinul este cel care desparte lumea în împlinire ontologică, pe de-o parte, și vid ontologic, pe de alta. Înstrăinarea, necunoașterea de sine și pustiuul, golul spiritual și lipsa (“eu lipsa dobândeam”) nu fac decât să urmeze calea trasată de acest act implacabil:

“Simții cruzimea soartei în recea streinătate
Și mă văzui în lume pustiu, necunoscut” (29).

A se vedea în lume pustiu și necunoscut înseamnă a nu-și vedea adevăratul sine ca germene al legăturii cu divinul. Și aceasta întrucât lucrurile lumii, laolaltă cu omul, sunt (de)generate în urma descompunerii, nefiind ca atare decât aparențe ori închipuiri. (30) Astfel că însuși chipul este o aparență, o destructurare ori o disoluție. Dacă “Realitatea este străină alcătuirii noastre, cum altfel vom putea să contemplăm Realitatea ?” (31) Dacă omul este străin de propriu-i sine, cum s-ar putea el vedea decât drept chip rătăcit și necunoscut ? El nu se recunoaște, ci se în-fățîșează drept ceea ce, în sine, nu este. “El este doar o aparență, iar aparența este iluzia supremă”. (32) Or, ceea ce se vede este aparența unei în-fățîșări, iluzia unei în-chipuiri, pe când ceea ce nu se manifestă nu are chip, întrucât e ocultat de natura căzută în orbire. (33)

Contribuind la scindarea ființei, la “fatala dezbinare” a lumii și la “neagra împărțire” a acesteia în dualități opozitive, “soarta nempăcată” se supune unei “legi oarbe”, unei “legi de teroare”, lege ce nu mai are rolul de a exprima necesitatea și interacțiunea universală, ci de a ridica accidentalul la rang de necesitate absolută. Orbirea și teroarea sunt atributele acestei legi a hazardului necesar, expresii ale destinului străin el însuși de propria sa determinare în act.

Dacă lipsa se substituie averii (avere înțeleasă ca sumă de potențialități, “cantitate” existențială complementară “calității” ființării), ca efect al despărțirii în entități dihotomice, Totul se îndepărtează de ființa sa, orientându-și starea spre nimicul neființei ca urmare a rătăcirii ontologice. *Rătăcirea*, și ea marcă a despărțirii, a înstrăinării de sine (“ființa-mi rătăcită”), este simbolizată, previzibil și accesibil, de imaginea bărcii:

“Ființa-mi ca o barcă de cuget spulberată” (34),

rimbaldiană figură a negăsirii de cale într-o lume a haosului terifiant. Rătăcirea părții în Tot (“în tot mă rătăceam”) se consumă de-a lungul drumurilor nesfârșite ce nu duc nicăieri, înșelătoare căi spre altunde și altcum, brăzdând însă de fapt ținutul sterp al lui aici și acum:

“Plecăm pe cărări netezi și foarte-ntortoiate” (35).

În acest univers rătăcirea înseamnă abatere de la drumul cel drept, ocolire a “legii sfinte”, îndepărtare de soarta benefică prescrisă de origine, de perfecțiunea și beatitudinea începuturilor. De aceea,

“multele abateri

Din calea cea prescrisă în legea sa cea sfântă

Lăsase să izbească, s-amenințe păcatul” (36),

semnificând, pe lângă o eroare de judecată, de orientare în câmpul cunoașterii, și o eroare morală, cea care însoțește pierderea de sine, alterarea individualității. “Pierdutul” este personajul ce străbate aceste drumuri ale rătăcirii, aceste “căi spinoase”, înstrăinându-se de sine și de lume (“Fugar, fără colibă, își blestema ființa”), de “cele pierdute” și risipite. Vom vedea cum, pentru a-și cunoaște sinele, drumul cel drept, pentru a restaura unitatea, ființa pierdută și rătăcită va dori să refacă legăturile nu cu originea, cum ar fi fost de așteptat, ci cu devenirea, cu proiecția în altceva, substituindu-se ea însăși originii acestora:

“Voiam să-mi vin în sine-mi din lunga-mi rătăcire;
Cerei să-mi văz copiii” (37).

2. O altă antinomie ce polarizează virtuți contrare este dualitatea *bine vs. rău*, așezată deci în sfera moralității, semnificând unirea eșuată, nepotrivirea dintre părți (reprezentări ale răului), incapacitatea lor de a construi edificiul binelui sistemic. Trebuie subliniat însă, împreună cu Jung, că echilibrul trans-conștient (operant *dincolo* de actul alegerii) nu este asigurat decât de poziția echidistantă a ființei față de bine și de rău. Doar ambivalența ce supradimensionează dualitatea conferă totalitatea umană, integritatea ei autentic existențială: “perechile de contrarii au un caracter care transcende conștiința. Ele nu aparțin personalității egotiste, ci o depășesc. Ea stă între ele ca « *anima inter bona et mala sita* » (sufletul așezat între bine și rău). Și mai mult decât aceasta, perechile de contrarii constituie fenomenologia Sinelui paradoxal, a totalității umane” (38).

Întrebându-se asupra legăturilor nefaste pe care le stabilește, în necunoștință de cauză și de efect, cu lumea (“Cu care legătură afirea mea se-ntină”), ființa se întreabă de fapt despre raportul cantitativ ce încearcă să cumpănească excesul celor două extreme concepte morale:

“Fi-vor bune mai multe sau relele întrec ?” (39).

Îndreptându-se spre desființarea de sine, ființa își pierde treptat calitățile pentru a le înlocui cu vicii inconfundabile, cu “frigul desfrânării și viforul de patimi” (40). Ajunsă la cea mai de jos treaptă a degradării sale, “ființa e mai vilă chiar decât nimicul” (41), rezultat al decăderii morale ce însoțește drumurile înstrăinării și ale rătăcirii. Substituindu-se întru totul binelui (dar nu întru Tot), dezechilibrând cumpăna morală, răul proliferază, multiplicându-și potențialitățile în orizontul cifrei fatidice solare, anticul șapte planetar (42):

“Din rău mai rău pășise și răul ajunsese

A se-nmulți cu șapte” (43).

Răul ce se substituie Binelui, ca rezultat al dezechilibrului pe care îl presupune dualitatea concentrică, reprezintă o temă constantă în gândirea lui Heliade: “Reul e lipsa Binelui, e o neființă, un termin negativ, Spiritul e un termin pozitiv, o ființă. *Spiritul reu* prin urmare nu poate exista. Spiritul, în dată que ar fi reu, în dată încetează de a mai fi spirit. A dicce *Spirit reu*, este ca și quând ammu dicce *viu mortu*” (44). Este evident faptul că neființa răului nu numai că se opune ființei spirituale a Binelui, dar ea nu poate fi integrată de ceea ce este, prin natura sa originară, Bine absolut. Acest aspect al incompatibilității se datorează, după Jung, “marii dificultăți spirituale a gândirii antinomice, care se ciocnește permanent de cerința, la fel de insistentă, de claritate logică și de caracterul, resimțit ca absolut, al figurilor metafizice. Revărsarea bunătății divine (*bonum superexcedens*) nu suportă integrarea răului” (45). În cazul nostru, revărsarea răului respinge integrarea binelui, la fel cum lipsa proprie ne-ființei ia locul “averii” ființiale, lipsind-o de calitățile sale afirmative. “Reul, spune Heliade, este lipsa Binelui, lipsa acestui echilibru; Reul stă în predominarea unui termin sau în annullarea cu totul a unuia prin altul. Binele cu un cuvânt stă în echilibru antithesilor și Reul în rumperea echilibrului antithesilor” (46). “Reul, adaugă el, e lipsa Binelui; nu e termin pozitiv” (47), evidențiind astfel negativitatea oricărui exces (fie în bine, fie în rău). Această temă reia doctrina lui *privatio boni* (*malum est absentia boni*) “prin mijlocirea căreia ea [biserica, *n.n.*] a stabilit identitatea între « bine » și « existență »” (48), răul fiind echivalentul non-existenței (teză care a influențat sistemul moral al unui kabbalist târziu, Moise Hayim Luzzatto) (49).

Decăderea ființei pe panta înstrăinării de Bine este “o cădere *in sine*”, o prăbușire în lipsă și în neființă, în “acea prăpastie insurmontabilă dintre contrarii, în mod special dintre bine și rău” (50). Dar ființa nu cade *între* bine și rău, caz în care ar putea alege în libertate (51), ci binele însuși (spiritul ce însuflețește tot ceea ce *există*) alunecă în neființă, absorbit de un rău covârșitor:

“Cu mult este mai mare căderea spirituală,

Și nu pot fi cuvinte a se asemăna

Cu orice cădere ce e materială,

E mică-asemănare” (52).

Rezultatul acestei involuții este dezastruos atât la nivelul ființei individuale, cât și la cel al macrostructurii cosmice, atinsă și ea de “moartea cea morală”:

“Cad unul peste altul, ruine spirituale,
Și se resping teribil, în spațiu se-ntind;
Minți, spirite stupide, perverse și fatale,
Ca flacără în vortici tot haosul aprind” (53).

Antiteza nu instaurează un echilibru între părți, așa cum ar fi de așteptat, căci singura alternativă în acest univers concentric (concentraționar) este himera unui rău care corupe orice încercare de existență în orizontul binelui. În firea naturală (și normală) a lucrurilor, “binele stă în echilibrul antithesilor” (54) și doar din “rumperea echilibrului rezultă Reul” (55), Binele fiind recunoscut “în ordinea naturală a lucrurilor”, pe când Răul generează “răsturnarea ordinii naturale” a lor (56). Or tocmai acest exces malefic (*malum superexcedens*) va asigura condițiile de schimbare a echilibrului și înclinarea cumpenei înspre instanța benefică (“Binele ese pino înfine din excesul Reului”,57):

“faptele-ți perverse
Răstoarnă echilibrul. Când ieși din calea dreaptă
Și predomină răul, convinge-te că bunul
Răsare din excesul al răului, și darul
S-adaoge oriunde păcatul se-nmulțește;
Ca lucea din tenebre din rău binele iese” (58).

Nu e vorba însă de un echilibru aici, ci, conform cuvântului paulinian (59), de convertirea neființei celor ce există ca lipsă, de o răsucire harică înspre bunătatea ființei supravegheate de lumina biruitoare a Adevărului (60).

Ceea ce răstoarnă echilibrul ontologic este o carență în unitatea ființării, lipsa în care cade cel ce nu cunoaște adevărul:

“Căderea-a fost și este, nu însă preursită
Din planul providenței, ci din fatală-eroare
În inoranță, în lipsă căzut omul” (61).

În lipsă se cade, dar lipsa este căderea însăși, căci ea e Răul care se înfățișează drept chip amăgitor al Binelui. Fatalitatea necunoașterii nu este însă predestinată, ci e rodul unei proaste alegeri umane (62). Omul își alege chipul vizibil al minciunii, o “mască de virtute”, de fapt “o mască-amăgitoare” care ascunde lumina binelui, întunecându-i adevărul. Or am văzut că ceea ce se manifestă, ceea ce are chip este neadevărul sau, altfel spus, ceea ce nu manifestă din adevăr decât ceea ce el nu e în sine (63). Este, conform lui Heliade, o dualitate de tip himeric, întrucât adevărul nu se poate manifesta decât în minciună, lumina în întuneric, binele în rău. Însăși esența manifestării este pervertită, căci ceea ce se manifestă *este și nu este* adevărul. *Este* pentru că el nu dăinuie și nu se exprimă ca atare decât într-o apariție semnificantă (și care îl adeverește în încercarea unei experiențe existențiale). În acest sens, el lucrează din interior chipul luminos al celor ce sunt (și nu sunt decât datorită lucrării sale lăuntrice conform Binelui). *Nu este* pentru că orice manifestare înseamnă o exteriorizare și, prin urmare, o îndepărtare de esență, postularea unei diferențe (64). În acest al doilea sens, adevărul se retrage oarecum din lume, lăsând în urmă un gol. Or lipsa esenței adevărului este chiar neadevărul care în-chipuie lumea din perspectiva acestei false exteriorități. Eroarea este deci alegerea aparenței în *locul* apariției; ea nu este ca atare doar de natură logică, ci onto-logică. Atunci când Heliade scrie:

“Greșita cugetare ce-aduce fericirea
N-o schimb pe adevărul ce-mi stinge năluca” (65),

el așază, pe de-o parte, în antiteză o eroare de judecată și un adevăr “rațional”, dar, pe de altă parte, stabilește și o echivalență sinonimică între fericirea aparentă (căci ea e chipul cel neadevărat manifestat *în lipsa* semnificației originare) și nălucire ori irealitate. Este evident că adevărul *cunoscut* “stinge” neadevărul, adică apariția sa luminoasă risipește întunecimile aparenței (“figurile erorii”), pe acei “zei ai ficțiunii” al căror chip de idoli se topește în strălucirea adevărului:

“Și toată neființa, ca zeii ficțiunii,

Dispare ca minciuna când adevăru-apare” (66).

Raportul dialectic între dispariție și apariție ascunde în sine echivalența paradoxală dintre neființă și dispariție. Paradoxală întrucât neființa, în însăși esența manifestării sale, este ceea ce nu este. Ea *este* lipsa însăși, locul pustiu în care nimic nu apare, ci doar pare, sau mai exact: în care nimicul e singurul care pare să apară. Pustiul acesta este astfel cedat non-existenței, și ca atare nimic din ceea ce se manifestă ca înfățișare a răului nu ființează în adevăr (67). Mai mult de atât, răul a-*pare* (ca aparență pură), *în lipsa* unei naturi care să-l manifeste; el își manifestă atunci propria absență de-naturată. Dar dis-*pare* de îndată ce e confruntat cu alegerea de către om a adevărului (68). Lipsa nu intră într-un regim ontologic al dualității decât ca un contrar al plinătății, astfel încât Răul ca lipsă a Binelui este totodată *împotriva* Binelui, adică *împotriva* firii celei bune, și *în afara* Ființei:

“E palidă minciune, contrarie naturei” (69).

Ca atare, “din ontologia adevărului persoanei rezultă o Morală care nu cunoaște și nu justifică formele mentale ale antitezei ontologice (dualiste) sau convențional-axiologice dintre bine și rău” (70), deoarece ținta acestei morale este *adevărul* existenței, conceput ca o unitate indivizibilă. Dacă neadevărul (răul) se opune adevărului (binelui), însemnând împotrivire și exteriorizare, acesta din urmă nu se poate opune celui dintâi. Adevărul e un belșug al binelui, fiindu-și sieși suficient. Armonia pe care el o vestește (în orizontul a ceea ce Heliade numește dualități naturale sau corelative) va însemna o prefacere a firii, o readucere a ei la împlinirea în ceea ce *este*, în ceea ce nu poate fi decât ca necurmată creație a Ființei.

Note și referințe bibliografice

1. Cl. Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Ed. Politică, București, 1978, p. 166.
2. *Id*, *op.cit.*, p. 195
3. “Dispoziția în cercuri concentrice este realizarea empirică a unei opoziții mai profunde între centru și periferie” (Cl. Lévi-Strauss, *op.cit.*, p.184, n. 1).
4. *Id. op.cit.*, p. 167
5. I. Heliade R., *Equilibrul între antitesi sau Spiritul și Materia*, București, publicat dela 1859 până la 1869 (pentru prezenta lucrare vom folosi sigla *EA*), p. 10. “Daqua ânse din aquești doi termini, unul este pozitiv ca Averea quare este que-va, și quel al alt este negativ, ca Neaverea sau sărăcia quare este lipsa averii sau nimicul, atunci dualitatea este părută, quoci în realitate nu e de quât unitatea compusă. Ast-fel este și dualitatea Bine și Reu; Binele este pozitiv, Reul este lipsa Binelui și nu e de quât nimicul, este negativ” (*EA*, p. 329).
6. *EA*, pp. 9-10
7. În hermetism, dualitatea *existență vs. non-existență* se supune raportului dialectic dintre plin și gol. “Dintre toate lucrurile care există, nici unul nu este gol, numai ceea ce *nu există* este gol și străin de existență ori de ființă”, pe când ceea ce *există*, adică este plin de existență și de viață, “nu poate fi niciodată golit” (Hermes Trismegistul, *Corpus Hermeticum*, Ed. Herald, București, 1999, p. 74). Pentru trimerile la această lucrare, vom folosi sigla *CH*. Vorbind la rândul lui despre “natura eterogenă a unor simboluri care servesc la traducerea antitezei

jumătăților”, Lévi-Strauss afirmă în continuare: “Fără îndoială că aceste simboluri pot fi omogene (ex. sus și jos, stâng și drept, puternic și slab...). Uneori se observă însă o simbolizare diferită în care opoziția se produce între termeni logic eterogeni: stabilitate și schimbare, stare (sau act) și proces, a fi și a deveni, sincronie și diacronie, simplu și ambiguu, univoc și echivoc; toate formele de opoziții care pot fi subsumate, după cât se pare, într-una singură, aceea dintre *continuu* și *discontinuu*” (s.n.) (*op.cit.*, p. 184).

8. EA, p. 10. “Numai ceea ce este sau există este adevăr” (*Biblicele* sau *Notiții* istorice, filosofice, religioase și politice asupra Bibliei, Paris, 1858, p. 14).

9. EA, p. 10

10. EA, p. 9

11. “Opoziția (...) implică o asimetrie de același tip între stare și proces, stabilitate și schimbare, identitate și transformare (...) antitezele care servesc pentru a exprima dualismul țin de două categorii diferite: unele cu adevărat, altele fals simetrice; acestea din urmă nu sunt altceva decât triadele deghizate în diade, datorită subterfugiului logic care constă în a trata ca doi termeni omologi, un ansamblu alcătuit în realitate dintr-un pol și un ax, care nu sunt obiecte de aceeași natură” (Cl. Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 185).

12. Cl. Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 168.

13. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, București, 1970, p. 82.

14. *Id.*, p. 109.

15. CH, p. 84.

16. *Anatolida sau Omul și forțele* (I. *Empireul și Tobu-Bohu*), în I. Heliade Rădulescu, *Poezii. Proză*, Ed. Minerva, București, 1977, p. 212. Pentru prezenta lucrare vom folosi sigla PP.

17. *Id.*, PP, p. 213.

18. *Elegie II*, PP, p. 14.

19. “Existența separată e un rău; își are sursa într-o greșală, într-un păcat care a distrus armonia dintâi” (A. Béguin, *op. cit.*, p. 103). “Separarea și izolarea de ceea ce ar trebui să fie unit constituie natura însăși a răului” (Gershom Scholem, *Despre chipul mistic al divinității*, Ed. Hasefer, București, 2001, p. 58).

20. “În *Spaltung* vom pune accentul nu atât pe atitudinea caracterologică de « a se separa » cât pe comportamentul reprezentativ de « a separa »” (Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, 1977, trad. Marcel Aderca, p. 230)

21. *Elegie II*, PP, p. 15

22. *Mibaida* (cântul I), PP, p. 104

23. *Id. ibid.*

24. *Visul* (X), PP, p. 39

25. *Id. ibid.* Referitor la “chinurile” procurate de Întunericul lumii căzute și la “veșmintele dureroase” care trag în jos, cf. CH p. 70. De asemenea, despre conceptul de chin (*Quaal*) la J. Bohme, cf. Alexandre Koyré, *Filosofia lui Jakob Bohme*, Ed. Humanitas, București, 2000, p. 101.

26. *Id.* (XV), PP, p. 42.

27. *Mibaida* (cântul I), PP, p. 115. La J. Bohme, substanța (*Stock*) este temnița obscură a calității (*Qualitat*), o materializare a puterilor creatoare. Fiind o proprietate statică a substanței, calitatea este un atribut, o putere care nu acționează decât *legată* de substanța dinamică, făcând astfel ca un lucru să fie ceea ce este, calificându-l prin energia substanțială pe care o transmite (cf. A. Koyré, *op. cit.*, pp. 101, 151). Or la Heliade calitatea e *desprinsă* de substanță, rămânând ca atare neîntemeiată și lipsită de obiect.

28. *Anatolida...* (V. *Moartea sau frații*), PP, p. 252

29. *Visul* (III), PP, p. 33. Am văzut că non-existența este echivalentă înstrăinării de ființă (cf. *supra* n. 7). Or lumea aceasta este străină întrucât este un gol creat de îndepărtarea față de

plinătatea divină. În hermeticul *Asclepios* se afirmă că lucrurile pământești “sunt străine cu totul Gândului divin (...). Ele sunt deci străine omului” (CH, p. 170).

30. “Trebuie să numim aceste lucruri închipuri ori aparențe” (CH, p. 118). “Această lume, care este numită lumea sensibilă, este receptacolul ce primește la sine toate aparențele” (id., p. 191).

31. CH, p. 22.

32. Id., p. 223.

33. “Lucrurile cele mai manifestate sunt Rele, însă Binele este tainic, ori asuns în sau de către lucrurile manifestate, căci el nu are nici Formă, nici Înfățișare” (id., p. 101).

34. *Serafimul și Heruvimul sau Mângâierea conștiinței și muștrarea cugetului*, PP, p. 24

35. *Visul* (V), PP, p. 35

36. *Mibaida* (cântul I), PP, p. 107. “Rătăcirea înseamnă aici absența Binelui” (CH, p. 58).

37. *Visul* (X), PP, p. 40

38. C.G.Jung, *Mysterium Coniunctionis* I, Ed. Teora, Universitas, București, 2000, p. 17. Pentru prezenta lucrare vom folosi sigla MC.

39. *Adio la anul 1832*, PP, p. 28

40. *Mibaida* (cântul I), PP, p. 111. “Atunci când domnește ignoranța, viciile se dezvoltă și rănesc incurabil sufletul. Molipsit de vicii, sufletul este, parcă, plin de otravă” (CH, p. 179).

41. Id., PP, p. 109.

42. Cu toate că, paradoxal, pentru Heliade numărul șapte este “număr bun, număr august, număr sacru și sânt” (*Biblicele*, p. 8), în pythagoreism șapte sau *heptada* reprezentând “gamma armoniei” și lumina primordială (*phos*). Cf. valoarea mistică a acestui număr în concepția lui J. Bohme (în A. Koyré, *op. cit.*, p. 126). Probabil că această proliferare a negativității din versurile lui Heliade se datorează influenței doctrinei cabaliste. Conform acesteia, ultimele șapte sefirot-uri (cele inferioare) sunt considerate cele șapte zile ale creației primordiale, dar totodată manifestări în exterior ale severității divine, “decă un mod de a fi și un mod de acțiune al lui Dumnezeu, cu răul” (cf. G. Scholem, *op. cit.*, p. 48 ș. u.). Și mai clară apare această investire malefică a numărului șapte în Cartea *Bahir*, care face trimitere către un verset din *Levitic* (26; 28): “Atunci și Eu cu mânie voi veni asupra voastră și vă voi pedepsi înșeptit pentru păcatele voastre”. “Și ce înseamnă cuvintele «șapte pentru păcatele lor»? Înseamnă că: atunci când comunitatea Israel spune «și eu vă voi pedepsi», ei i se alătură acele [șapte sefirot-uri], despre care stă scris [*Psalmi* 118; 164]: «De șapte ori pe zi te-am lăudat»” (apud G. Scholem, *op. cit.*, p. 269, n. 86).

43. *Mibaida* (cântul I), PP, p. 111. “Răul ține de *nemărginire* (infinat sau «nelimitat»), (...), pe câtă vreme binele ține de *finiț*” (Aristotel, *Et. Nic.*, II, 5).

44. EA, p. 21

45. MC I, p. 101

46. EA, p. 269

47. *Biblicele*, p. 15

48. Cf. MC I, p. 80. “Răul e lipsa binelui” (Vasile cel Mare, *Omilii*, 9, 4); “Răul este lipsa existenței” (Ioan Damaschinul, *Împotriva Maniheilor*, 1, 13).

49. Cf. Constantin Daniel, *Scripta Aramaica* (Col. Bibliotheca orientalis), Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1980, p. 265.

50. C.G.Jung, MC II, p. 188.

51. Cf. A. Koyré, *op. cit.*, p. 100.

52. *Anatolida...* (I. *Empireul și Tobu-Bobu*), PP, p. 212

53. Id., p. 213. Câteva imagini, la J. Bohme (*Aurora sau răsăritul care se întrezărește*, Ed. Științifică, București, 1993), care configurează consecințele nefastei lucrări a căderii: lumea devine “o vale a plângerii și întunecimii” (p. 223), “se stinse și lumina în natură” (în

conformitate, aici, cu chinurile Întunericului, în hermetism), “o beznă profundă și o existență jalnică învăluită întregul cuprins”, “casa bucuriei se prefăcu în casa tristeții și a jalei” (p. 260), și aceasta întrucât natura este stricată și aprinsă de “focul exterior al mâniei” (pp. 258-259). Cf. și A. Koyré, *op. cit.*, pp. 147-148.

54. *EA*, p. 2

55. *Id. ibid.*

56. *Biblicele*, p. 15. Lucrurile de-naturate “sunt vizibile, incapabile de Bine, destructibile, mediocre, dizolvabile, schimbătoare” (*CH*, p. 116).

57. *EA*, p. 25. “Deși contrariile se resping, ele tind totuși către o împăcare, pentru că o stare conflictuală este prea potrivnică vieții ca să poată fi constant menținută” (C.G.Jung, *MC I*, p. 202). Conform Cabalei lurianice, afirmă G. Scholem, “nimic nu este atât de infam încât să nu poată fi adus acasă prin scânteia divină din el” (*op. cit.*, p. 63).

58. *Anatolida...*(IV. *Arborul științei*), *PP*, p. 243

59. “Unde s-a înmulțit păcatul, a prisosit harul” (*Rom.* 5, 20)

60. Din păcate însă, adaugă Jung, “este infinit mai adevărat că o schimbare în mai bine nu înseamnă o integrală înlocuire a întunecatului cu luminosul și a răului cu binele, ci în cel mai fericit caz un compromis, în care mai binele depășește cu puțin mai răul” (*MC II*, p. 148). “Mai binele izbândește întotdeauna asupra răului” (*CH*, p. 48), căci “ceea ce aici nu este foarte Rău este Bine; iar ceea ce aici este numit Bine este cel mai mic Rău” (*id.*, p. 57).

61. *Anatolida...*(V. *Moartea sau frații*), *PP*, p. 243.

62. “Natura răului nu este născută nici de la Dumnezeu și nici nu ia ființă prin ea însăși, ci se naște prin împotrivirea și prin refuzul de a urma Binelui” (Ippolit, *Împotriva ereziilor* 1, 19). După Cabală, “răul în accepția de ceea ce e despărțit de Dumnezeu este în sine steril și dobândește fertilitate demonică abia prin păcatul omului” (G. Scholem, *op. cit.*, p. 63; cf. și p. 47).

63. “Aparența este cea mai mare Minciună ori Amăgire” (*CH*, p. 116).

64. Trebuie înțeleasă această diferență ca pe un *în-afara-naturii*, o de-naturare a ceea ce este unic și identic cu sine, așa cum precizează Christos Yannaras: “Răul nu este o realitate ontologică diferită, nu este un alt mod de existență, ci este denaturarea și pervertirea unui singur mod, a modului personal de existență” (*Persoană și Eros*, Ed. Anastasia, București, 2000, trad. Zenaida Luca, p. 298). Cf. Ioan Damaschinul: “Răutatea este desființarea ordinii, adică dezordinea, neorânduiala” (*Împotriva Maniheilor* 1, 14). Despre răsturnarea ontologică a interiorității în exterioritate, în Cabala lurianică, cf. G. Scholem, *op. cit.*, p. 64.

65. *Visul* (XVII), *PP*, p. 44.

66. *Anatolida...*(IV. *Arborul științei*), *PP*, p. 242.

67. Continuând concepția platoniciană conform căreia Răul este Nimicul, denumirea pozitivă a unui non-existent, a unei lipse, aflându-se la marginea ființei (cf. G. Scholem, *op. cit.*, p. 46), părinții Bisericii nu au obosit în a sublinia inexistența naturii răului, căci *de-naturarea Binelui reprezintă o cădere din natura Adevărului*. “Răul (...) nu are ființă” (Atanasie cel Mare, *Împotriva neamurilor*, 7); “viclenia, răul, păcatul nu există cu adevărat” (Vasile cel Mare, *Omiliu*, 9, 5); “Răul este caracterizat prin faptul că nu există” (Maxim Mărturisitorul, *Despre diferite locuri dificile*, PG 91, 1332 A).

68. “Atunci când răutatea se află în afara alegerii, nu are natură, dar când orice alegere se face în Dumnezeu, răutatea se transformă până la a dispărea cu totul” (Grigorie de Nyssa, *Despre suflet și înviere*, PG 46, 101 A).

69. *Anatolida...*(III. *Viața sau androginul*), *PP*, p. 227. “Eșecul și neputința introduc răul, făcând ca din lipsa a ceea ce este după fire să se nască ceea ce este *împotriva firii*” (*s.n.*) (Maxim Mărturisitorul, *Scolii la Despre Numirile Dumnezeiești*, PG 4, 348 C).

70. Ch. Yannaras, *op. cit.*, p. 299.

NATURA CUVÂNTULUI. DIN(SPRE) "RĂZGÂNDIRILE" LUI NICHITA STĂNESCU

Luminița CHIOREAN

Abstract

"The Poem Physiology", a volume in prose, called by writer, Nichita Stănescu, a "pre-poetical phenomenon", proposes as topic of discussion the meta-poetical discourse as a variant to poetics arts. The text in prose intersects with the text in verse similar to a simultaneous world.

Poetry is autoscopic; prose is a telescope, a distance investigation of what poetry can create through the world. At the level of reception of poetry, a metalinguistic reality is envisaged, which originates in the word, whereas its finality originates in the state of mind, in feelings; in the "ineffable" lived at the border between thinking in images and thinking in notions- other simultaneous worlds.

Man knows the world by means of the language "creek". Consequently, the world appears as a reference system both within the poem as well as within prose, in the "utterances" about poetry, through the meta-word found as an ontological reality arranged in dichotomies- simultaneous worlds alike.

The present approach is included within a universal semantics that generates "the word model".

0. Apelând la o hermeneutică a textului literar completată cu adnotări lingvistice, lucrarea propune o altă receptare a cuvântului, natură și descriere reasezate într-un "destin" săvârșit pe fundamente livrești și poeziești deopotrivă oferite de "răzgântitele" poeme ale lui Nichita Stănescu, cele de pe urmă scrise. Este un proces desfășurat în trepte ale cunoașterii venite dinspre mitologie, carte religioasă, filosofie și, surprinzător, lingvistică și cultură, încât lectura acestor dialoguri / interviuri cu Poetul "con-semnează" un posibil model semiotic al cuvântului - aspect central într-o "fiziologie a poeziei".

De parcă i-ar fi fost în preajmă, fiind atent la "anatomica și fiziologia" *cuvântului*, într-o "răzgândită", poetul replică cititorului, chemându-l într-un "joc al poemului"¹.

1. Preceptul mallarmean formulat de R. Jakobson, din pricini de "judecare" a poeziei², și anume: "**Poezia va da un sens mai pur cuvintelor tribului**" este mult înrudit sau mult mai evident (pe-)trecut la Nichita Stănescu, care spunea că: "*cel mai important lucru pe care trebuie să-l știe un poet este că el se naște cu tribul său, pentru că poetul este legat de o limbă...*" Fericită joncțiune dintre poet și cel împătimit de rostirea în propria-i limbă. Pentru susținerea excursului metasemantic propus, nu întâmplător am rememorat fragmentul: "Poetul ca și soldatul" poate fi o parafrază metaforică a profesiei de credință a poetului în "*a fi trezorierul, grănicerul limbii învățate nu numai din contactele cu oamenii, subliniază poetul, ci și cu ochii cu nările și cu gura și cu fruntea și cu trupul*". Se observă că vorbirea ochilor este privilegiată: așadar cuvântul trebuie să preia de la ochi calitatea aceea de a vedea "*gama suavă a înțeleșurilor*".

E limpede că privirea sugerează întâmplarea sau "pe- trecerea" semnificativă a "corporalității" cuvântului- aspect hermeneutic propice "**lecturii** ca act de interpretare complexă în măsură să hotărască semnificația poetică, ansamblul de semnificații, izotopiile ce reclamă, potrivit retoricii contemporane, o **atitudine "poetică" adecvată**, după cum sublinia criticul Ion Vlad, în analiza unui poem nichitian, sugestiv intitulat: "*Poezia ca eveniment al lecturii*"³.

2. În încercarea de teoretizare, critica literară a ezitat în ceea ce privește încadrarea prozelor din volumul **“Fiziologia poeziei. Proză și versuri, 1957-1983”**, ediție îngrijită de Alexandru Condeescu, într-un gen proximal. Astfel M. Ungheanu⁴ consideră că **“Respirări”**, ediție apărută sub îngrijirea poetului Gb. Tomozei, ar putea fi o “addenda la cărțile de poezie”, iar E. Simion nu include prozele scurte la eseuri, numindu-le, tot poetic, *“contemplații, mici parabole lirice”*⁵.

Apreciem ca fiind justificate opiniile criticilor Ion Pop⁶ și Daniel Dimitriu⁷, care susțin că prozele incluse în volumul de referință, cele din publicistică și interviuri, dimpreună pledează pentru **“un univers imaginar de al doilea plan”**, un discurs metaliterar. Nu criteriul formal interesează, ci scopul acestor scrieri, conținutul lor. Însuși poetul va oscila între posibilele titluri⁸.

Despre **“Antimetafizica”**, se poate spune că este o carte de dialoguri⁹ între maestru și discipol, în care biografia Poetului subscrie postulatelor estetice referitoare la *“Nașterea și devenirea artei poetice”*.

3. **“Fiziologia poeziei”**, volum în proză numit de Nichita Stănescu *“un fenomen pre-poetic”*, și cele 11 **“Răzgândiri”**¹⁰ propun cititorului discursul metasemantic.

Textul în proză se intersectează cu textul în versuri - asemenea unor lumi simultane. Însuși poetul optează pentru un astfel de titlu: **“Avant-sentimente la o carte de scrieri în proză și în versuri”**.

Mai mult: prozele, chiar și unele poezii, relevă ritualul scrierii poeziei, de la *“scoaterea cuvântului din zona sonoră”* la *“fixarea lui în cea vizuală”* (funcția apofantică); ritual al *“fiziologiei poeziei”*, în care *“cuvântul văzut este vehiculul al unei tensiuni de conștiință nenotoțională”*¹¹, înscriindu-se într-un discurs despre *“facerea poeziei”*.

Fenomenul *“pre-poetic”* apare doar în conștiința poetului, și nu a poeziei¹². Estetica poeziei deja rostuite ca individualitate presupune interferența a două domenii: *“fiziologia ideilor”* prin al cărei limbaj filosofic se va interpreta *“fenomenul pre-etic”* și *“fenomenologia poeziei”* interesată de receptarea operei.¹³

Așadar *“Fiziologia poeziei”* (ne-) ar propune un dialog despre **metacuvânt**¹⁴?

**“Lăsând cuvintele să circule peste mine,
ca niște automobile de curse, ca niște trenuri electrice,
numai s-ajungă mai iute la destinație,
numai ca să le-nvăț cum se transportă lumea,
de la ea însăși,**

la ea însăși”.¹⁵ Sau altceva?

Deocamdată reține principiul simultaneității la care, cu o frecvență asiduă, uimitoare, apelează Creatorul. Simultaneitatea înscrie lumea în sincronie într-o dinamică ce refuză percepția, iar poetul adaugă: *“Față de un sistem de referință, în mișcare, existândul modifică uluitor, până la **simultaneitatea cu sine, înfinitelile existentului**”*. Este varianta nichitiană a existențialismului: lupta de identitate a *“în-sinelui”* cu *“pentru-sinele”*. Și un postulat ontologic.

Destinația semnificației pare a fi crearea unei alte lumi în care cuvintele ne învrednicesc cu alte trupuri. Cuvintele nu-s vrednice? Sau ele se opun Cuvântului celui dintâi, el tată al realului? Ruperea Cuvântului – semn al tragediei limbajului, alt postulat ontic - în *“vorbirea în limbi”*, poliglossia, este expresia verbală a spectrului de semnificații ivite între

lumină, conform tradiției biblice de asociere a cuvântului cu lumina, Logos și Lux, și întuneric, circumscriere a sferei (“*Cuvântul e sfera ce se contemplă pe sine*”) situate între registrul diurn și cel nocturn.

Omul este materia pe care cuvintele o-nscriu în/cu sentimente:

“Înhămat sunt

la un car abstract.

Scade trupul meu pe măsură ce

se umflă în mine

măștile răsând și plângând ale cuvintelor.¹⁶ –

“*Trupul omului este o mască, cum râsul și plânsul sunt măști ale cuvântului*”, adaugă poetul.¹⁷ În consecință, în ontos, se instituie trăirea, trăindul.

Ontos-ul nostru se manifestă timid prin gestică lansată de cuvânt:

“Născut dintr-un cuvânt îmi duc înțelesul

într-o pustietate divină..”¹⁸

Toate aceste “*puncte de fugă*”, fragile postulate ontice pledează pentru identificarea cuvântului “*cu oriceul și oricândul*”, statuare subliniată de poet printr-o reflecție semiotică: “*numai în sens și semnificat, amândouă suprapuse și simultane și reprezentând o dimensiune în afara creatului și a increatului, timpului și spațiului, existenței și existândului, materiei și antimateriei și în genere extrapolateoricărei forme antagonice sau contradictorii.*” În consecință: prezența simultană a două sau a mai multor stări în aceeași “stare de limbă”, deci simultaneitatea, reflectă dezvoltarea însăși a limbii, schimbarea sa continuă, dinamica limbii.

4. Dacă poezia este o autoscopie¹⁹, proza, prin investigarea la distanță a ceea ce poate ființa poezia prin cuvânt, ne apare ca o telescopie.

La nivelul receptării poeziei va funcționa principiul simultaneității în numirea “tulburătorului nu-știu-ce” trăit la vama dintre **gândirea în imagini și gândirea în noțiuni - alte lumi simultane**: semnul lingvistic, numind obiectul, devine obiect al poeziei²⁰ sau “limbajul ca obiect al poeziei”.

Poezia e singura realitate: **“Cuvintele fiind umbra structurii materiei, căutam întruna sursa ce a iluminat materia ca să lase o umbră atât de majestuoasă, atât de semantică. Tendința către această sursă retrage uneori cuvintele prin materie, distrugând materia, către sursa inițială. Traversarea cuvintelor prin materie nu mai ține de cuvânt, ea s-ar putea numi chiar poezia.”**²¹

Altfel spus: imaginile se referă la cuvintele care anunță lucrurile, noțiunile la semnele poetice:

Numai cuvintele au ființă,²²

numai ele există, există fugind

speriate de moarte, de lucruri.

O, lucrurile, deschid un ochi pironitor

și-l clatină în dreapta, în stânga

după cuvinte.

Cuvintele fug, se fac străvezii,

lucrurile stau, se fac vizibile.

O, lucrurile, exarcerbare a vidului.²³

Ele au doar o fericită, osmotică întâlnire: lucrurile fiind concretețea materiei, cuvintele le îndăruiesc cu umbra²⁴ existenței:

”În străfundul fiecărui lucru nu există

până la urmă decât un cuvânt-(...) ²⁵ *Cuvântul doar însoțește numele adevărat al lucrurilor, cum însoțește umbra orice obiect compact. Cugetarea filosofului ar putea ajuta în înțelegerea semnificării: “Umbratilis vita la propriu, spune Andrei Pleșu, aceasta este viața poetului [...] Cuvintele (i-) au devenit umbre”²⁶, ecouri, zăpezi, semnificații ale trăirii- de senzație, de percepție.*

Lucrurile sunt cele familiare, căci materia, asemenea nouă, este simultană numai cu secunda: “...lucrurile vin

*tot mai aproape,
și pieptul mi-l strâng și mă dor²⁷”*

*“O, voi lucruri, Sfinxuri mișcătoare,
Și tu, iluminare!”²⁸*

Dacă materia are timp, cuvântul are eternitate...” **Cuvântul este simultan cu orice, oricând**”. Supuși cuvântului, prin numele dat și prin potențialul de numire a lumii cu care suntem înzestrați, gustăm (simultan!) din veșnicie, și totuși pentru un anume timp.

“Umbra vieții mele sunt cuvintele mele.”- este gândirea relației identitare între cuvânt și poet, efect al **“personalizării”** limbajului.

“Eu sunt simultan cu propria mea secundă, cuvintele mele sunt simultane cu orice, oricând. Singura [mea] proprietate este aceea de a avea spirit. A avea materie e risipă.”²⁹ Spiritul este forța ordonatoare a cuvintelor:

*“Materia o mângâi, abia atingând-o
cu suvoiu străveziu al cuvintelor mele
care o-nfășoară, și mult mai rapid
se-ntorc în moarte, lăsându-mă-n lume”³⁰.*

Prin harul de-a inventa cuvinte care să anime lucrurile, care să construiască lumi, omul e un solitar, în ordinea materiei. Este Fiul risipitor de existență:

“Și când sfârșeam cuvintele, inventam altele.”

Se demarează astfel un imaginar al “în-scrierii” cuvintelor în lume și în simultaneitate cu ființarea lucrurilor, din pricini de însoțire, cum ar spune Poetul, asemenea unei nuntiri.

5. Omul cunoaște lumea prin “fanta” limbajului. În consecință, cuvântul apare ca sistem de referință, atât în poem, cât și în proză, în “rostirea despre poezie”, prin **metacuvânt aflat ca realitate ontologică dispusă în dichotomii - tot lumi simultane.**

În eseurile lui Nichita Stănescu, cuvintele pot fi percepute ca naturi dihotomice, manifestate în simultaneitate: profană/ cosmică, concretă/ abstractă, vorbită/ scrisă, lingvistică/ poetică, pronunțându-se astfel asupra unui **model semiotic**, așezat **în umbra celui poetic**, ca autentică sursă de iluminare a materiei. În războiul cuvântului cu cuvânt și al verbului cu verb, se ajunge la o împăcare cu sine și cu făptura lucrului “ce ia cunoștință de existență”.

5.1. Modelul poetic este fireasca expresie a triadei Anthropolos- Logos- Cosmos, în care Logosul mereu se va impune prin dubla sa natură³¹: de conector și de realitate în sine.

Limbajul despre lume este vehiculat între actanții unui **“dia-logos”**: **eu și tu**, printr-un dinamism al verbelor **sunt/ ești**, ce-i înscriu pe aceștia ca potențiale **instanțe** ale discursului. Se face referință de fiecare dată la acest cuplu: **eu și tu** deja înscriși în peisajul textului poetic. Pentru că sunt exprimați ca existențe.

Doar **“Omul-fantă are îndepărtate origini.**

El vine din afară(...)
Ia ființă venind(...)
Omul-fantă face înconjurul lumii
și există numai cât să ia cunoștință
de existență....

*Omul-fantă moare
ca să ia cunoștință de moarte...*³²

Este aceasta perspectiva inedită pe care o oferă poetul înspre captarea sensurilor venite dinspre lume, concretizate în lucruri:

**“Niciodată n-am să fiu sacru. Mult,
prea mult am imaginația
celorlalte forme concrete... (foamea de concretețea
lucrurilor
și de real...)**

Iată-mă...

*Trăiesc în numele păsărilor,
dar mai ales în numele zborului.
Cred că am aripi, dar ele
nu se văd.. **Totul pentru zbor.**
**Totul,
pentru rezema ceea ce se află
de ceea ce va fi..***

**Totul pentru a îmbrățișa,
amănunțit, totul,
pentru a pipăi nenăscutele priveliști,
și a le zgârâia
până la sânge
cu o prezență.**³³

Limbajul ne apropie pe unii de alții într-o conștiință colectivă, manifestată prin *funcția textuală*³⁴ a cuvântului:

**“Noi stăteam ca niște cuvinte
alcătuind unii lângă alții
un înțeles de frază
o vorbire întrupată
a unei mari ființe...”**³⁵

Mai mult decât prin poezie, proza ne angajează în “contemplarea poeziei din afara ei”. Neavând dimensiune, cuvintele pot fi oriunde, oricând. Ele sunt înfometate de spațiu: “Cuvântul are spațialitate și relief”.³⁶ Cât despre timp, îl ignoră..., paradoxal, doar o vreme, atât cât vor afla temei în spiritul omului, căci a lor existența în asemenea mod le este condiționată.

Pe când rațiunea poeziei încifrează lumea de cuvinte în simboluri ontologice, între gândirea în noțiuni și gândirea în imagini își face prezența **“tulburătorul nu-știu-ce”**³⁷ care generează **modelul poetic al indicibilului.**

5.2. În **modelul semiotic** este prezentă o dualitate relațională esențială în fundamentarea semnificației, bineînțeles poetice, situație exprimată între dichotomia de structură a semnului, modelul binar alcătuit dintr-o formă *minimă, concretă* și *“un maximum de conținut”*, și dichotomia intențională a semnului, perceput ca natură simultană sensibilă și spirituală. Astfel **la nivelul semnului se înregistrează o expresie** (exprimă ceva) **și o desemnare** (expresia comunică ceva), dar ceea ce rămâne este semnificarea “existândului”, sensul:

**“Cade-o frunză, și-un sentiment se-nfășoară în jurul ei,
Mult mai rapid căzând spre lume.**

**Bate-o aripă, și se-nfășoară-n jurul ei un sentiment
Mult mai rapid bătând spre lume.”³⁸**

5.2.1. Sau mai limpede se va susține o disertație asupra **naturii lingvistice al cuvântului**, mereu așezată dihotomic cu celălalt **aspect poetic**, discutat anterior: **“Cuvântul are un înțeles al lui propriu și acesta este înțelesul (=expresia); cuvântul mai are și un înțeles al lucrurilor și acesta este bineînțelesul (=desemnarea)”** Și aceste aspecte se referă doar la conținut³⁹. Dar se pledează pentru modelul triadic: cuvântul desemnează un lucru care în gândirea celor doi actanți ai dialogului pot comunica realități diferite, având ca suport “fidel” cuvântului inițial doar semnul: *“Cuvintele și lucrurile sunt totuna și ele nu pot fi dezîmbrățișate decât prin **semnul amândurora**...El este trecerea stândă locului, locul mișcării dinlăuntru. El e singurul care este înafară. **El este dezîmbrățișarea cuvântului de lucrul cuvântat.**”⁴⁰*

Într-o limbă poetică Nichita explica prezența semnului temporal, pledoarie a naturii poetice:

**“Ah, cuvintele, tristele,
ele curg în ele însele,
deși sensul lor e static...
Prima literă a oricărui cuvânt
se află-n trecut,-
ultima literă- de asemeni,
numai trupul cuvântului
e în prezent.”⁴¹**

Și un alt exemplu, din eseul de mai sus: **”De la o vreme se face tot mai frig, dar nici albul zăpezilor nu se arată și nici negrul urmelor labelor de lup tras spre munte.”- în care” frigul”** refuză asocierea cu semnele iernii, preferând un alt orizont: posibil cel al morții sau doar al singurătății, al izolării. **“Într-adevăr!”**

Designația este funcțională prin promovarea la nivelul simbolului a stării de spirit a creatorului de limbaj. În tehnica poetică modernă, ludicul conferă realului noi trupuri, alte măști, promisiune a relevanței semnifice a unui “câmp hermeneutic” plurivalent a cuvântului devenit simbol, mult cunoscut nouă, fiindcă simbolul face parte integrantă din subconștientul nostru.

“Materialul lingvistic adeseori este limitativ, constată poetul. **Tot ce a rămas valoros în literatură, din punctul de vedere al limbii folosite, e de natură metalingvistică.”⁴²**

5.2.2. Prin foamea de real, poetul apelează la **realitatea primordială a cuvântului**, convingându-ne printr-o definire, fie ea și laconică: “Cuvântul este tatăl realului” sau de tipul celei poetice: “Orice cuvânt e un sfârșit”.

În poezie, cuvântul se află în stare ingenuă - nu e travestit⁴³, adaptat prozodiei clasice, ci este cel ce-și re trăiește istoria. Ocupându-se “cu cuvântul de-o viață” - “Mă ocup de însăși făptura lui Dumnezeu”⁴⁴ - , pe poet îl interesează nu arta cuvântului, ci existența lui în **realitatea profană**. Cuvântul se naște și are un parcurs identic cu cel al omului: **“Îmi învățam cuvintele să iubească,**

**îmi arătam inima
și nu mă lăsam până când silabele lor
nu începeau să bată.**

*Le arătam arborii
și pe cele care nu voiau să foșnească
le spânzuram fără milă, de ramuri.*

**Până la urmă, cuvintele
Au trebuit să semene cu mine
între cuvânt și poet
Și cu lumea”.**⁴⁵

Interesantă este nașterea din/ cu iubire a cuvântului, încât își poartă “trupul străveziu, de bărbat, de femeie”- principiul Yin - Yang al ființei.

Realitatea cosmică înregistrează cuvântul într-un univers văzut din punctul aleph, cosmosafat sub imperiul dragostei și al puterii luminii, fără a repudia omul, el însuși “*un accident al luminii*”. Astfel **“Cuvântul este o sferă ce se contemplă pe ea însăși”**⁴⁶, e cosmicul raportat necondiționat la teluric, la om, la contemplație.

Cuvintele nu sunt doar manifestări ale ființei, “*ele sunt chiar ființele[...], au un fel de a trăi al lor, când libere zboară în cer ca păsările, când trăesc în simbioză cu creierul, cu coardele vocale[...], cu buzele, [locuind] pe globul creierului*”.

5.2.3. Dacă realitatea sonoră⁴⁷ este percepută ca **natură concretă** a trupului nostru, “corporalitatea” primând în poezia lui Nichita , “*cuvântul, ce e mai abstract din trup, devine cea mai durabilă parte...*” **Cuvântul este promisiunea de a lua în posesie realul**, situație în care “*între actul vorbirii și cel al apucării unui obiect nu e nici o diferență.*”⁴⁸

Deopotrivă natură concretă și abstractă, cuvântul este spațiul genezei, matricea poemului. În acest sens, notăm revelația poetică: **“Cuvântul are o dublă funcționalitate tragică. Pe de o parte el are timp[...], având astfel calitatea înfinitului; dar are și un [...]semnificat atemporal. O simultaneitate cu orice și oricând. Deci are ceva din increat, deci are măreție. Ca material, cuvântul translează tragedia dintre creat și increat, dintre infinit și măreție.”**

6. Propunându-ne ca sistem de referință limbajul, natură metasemantică, am pledat asupra înscrierii prozelor lui Nichita Stănescu într-o semantică universală a cuvântului: “*Translația (de sens) se produce prin dubla înfățișare de Ianus Bifrons⁴⁹a cuvântului, - și anume aceea de a întruni în sine însuși măreția increatului ca sens fără de sens și calitatea creatului ca pe o calitate fără de calitate.*” (N. Stănescu, “*A patra răzgândire sau despre înțeles*”)

Note:

1. Sintagma aparține criticului Ion Pop. Apare în eseurile publicate în rev. “Tribuna”, incluse în volumul “Nichita Stănescu- spațiul și măștile poeziei”, Ed. Albatros, Buc., 1980

- 2.R.Jakobson, "Qu' est - ce que la poesie?", eseu inclus în vol. "Huit questions de poetique", Ed. du Seuil, Paris, 1977
3. Eseu apărut în Tribuna,nr.35/1979
4. M.Ungheanu, "Nichita Stănescu, Respirări," Luceafărul, XXV, nr.25/1982, p.2
5. E. Simion, "O muntenie a spiritului", "România literară", XV,nr. 20/1982, p.9
6. Ion Pop, "Dialoguri cu Nichita Stănescu", "Steana", XXXVIII, nr.4/1986, p. 35
7. Daniel Dimitriu, "Nichita Stănescu. Geneza poemului", Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1997
8. "Avant-sentimente la un volum de eseuri"; "Avant-sentimente la un volum de scrieri în proză și versuri"și "Avant-sentimente la o carte de scrieri în proză și versuri"
9. În genul dialogurilor platoniciene, formulă cunoscută și din scrierea lui G. Călinescu,"Universul poeziei".
10. "11 Elegii" / 11 "Răzgândiri" !
11. Conștiința nenouă constituie obiectul unei "pre-etici" aflată în "fiziologia ideilor"(FP,12). Postulatul privirii ca vehicul al Sensului a fost deja amintit în pag. 1.
12. **"Odată scrisă, poezia va avea un destin independent de emițătorul, cât și de receptorii ei"** (FP,12). **"Captarea cuvântului scris și producerea emoției estetice în receptori, continuă Nichita, ține de "fenomenologia poeziei"(FP, 12)**
13. **"Ars poetica", OC I/145**
14. **"Războiul cuvintelor", eseu ce precedă vol. "Ordinea cuvintelor", I/ 82**
15. Se pare că poetul avea solide cunoștințe de estetică, fiind mai cu seamă preocupat de scrierea unui "tratat" de poezie.
16. Imaginea va fi susținută și prin exemplificarea cu versuri incluse în volume independente.
17. autoscopie= privirea înspre sine
18. "Căderea oamenilor pe pământ", OC I/211
19. "Fețele cuvântului", FP, 331
20. "Confundare", OC I/270.
21. "Limbajul ca obiect al poeziei la Nichita Stănescu" este o analiză lingvistico-poetică semnată de Ecaterina Mihăilă, studiu apărut în SCL, XLIII,nr.6/1992/p. 545-557; SCL, XLIV, nr.1/1993/p. 3-13; SCL, XLIV, nr.2/1993/p.89-100, Buc.
22. V. și "Împotriva cuvintelor", OC I/ 325-329)+ "A inventa o floare" + "Cântec de scos apa din urechi"= următoarele pagini!
23. "O, lucrurile !", OC I/ 215
24. În folclor, doar ființele au umbră. De-i "cosești" umbra omului, acela moare.
25. "Foamea de cuvinte", OC I/280
26. Andrei Pleșu...
27. "Vârsta de aur a dragostei", OC I/ 110
28. "De-a sufletul", OC I/117. Este iluminarea totuna cu poezia!?
29. "Războiul cuvintelor", OC I/ 82
30. "Schimbătorul de viteze", OC I/ 150
31. Grupul μ,"Retorica poeziei", p.83
32. "Omul-fantă. Se dedică lui Hegel, OC I/ 193-194
33. "A șaptea elegie," OC I/ 187-188
34. Funcția textuală este cea care mediază conștiința creatoare de sens.
35. "Invizibilul soare", OC II/
36. "Cuvântul- actul vcomunicării", FP, 330
37. Imaginea poate fi asociată inefabilului manifest(at) în substanța poetică.

38. "Schimbătorul de viteze", OC I/ 150
39. În interpretare hjelmsleviană: expresie și conținut, fiecare având substanță și formă. Forma expresiei+ forma conținutului = semnul.
40. "Înserare de seară", FP, 323
41. "Împotriva cuvintelor", OC I/ 326FP, 327-328
42. "Necesitatea experimentului", FP, 22
43. Cuvântul "travestit" trimite la metaforă sau alt trop, tehnică refuzată.
44. Interviu semnat de N. Prelipceanu
45. "Ars poetica" OC I/145
46. Din eseu "Necesitatea experimentului", FP, 20
47. Realitatea sonoră se referă la strigăt, la emisiunea coardelor vocale, la primul sistem de semnalizare.
48. Din "Jurnal", fragmente incluse în volumul de referință. Din punctul de vedere al **dihotomiei scris/ vorbit**, cuvântul auzit și cel citit/ scris nu sunt totuna: vorba aparține ființei, transferat pe-o pagină de carte, cuvântul este smuls din ființă, aproape că se îndepărtează, suferă de "în-străinare" de ea.
49. În mitologia indo-europeană, Ianus este zeul ambivalent cu două fețe spate-spate [...]; zeul tranzițiilor și trecerilor, marcând evoluția trecutului spre viitor, de la o stare la alta, de la o viziune la alta, de la un univers la altul; este zeul porților.. Prezidează începuturilor; călăuzește orice naștere, a zeilor, a cosmosului, a oamenilor și-a fapturilor lor. ...Dubla lui față arată că supraveghează atât intrările, cât și ieșirile, că privește în interior, cât și în exterior, de la dreapta la stânga, în față și în

Bibliografie

1. **Nichita Stănescu**, *Respirări*, Ed. Sport-Turism, Buc., 1982
Antimetafizica, Ed. "Cartea Românească", Buc., 1985
Fiziologia poeziei, Ed. "Eminescu", Buc., 1990
Ordinea cuvintelor, Ed. "Cartea Românească", Buc., 1985
Răzgândiri. Eseuri inedite scrise în ultimele 12 zile, între 28 noiembrie- 9 decembrie 1983, publicate în revista Secolul XX, nr. 289-290-291, Buc., 1985
2. Braga, Corin, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Imago, Sibiu, 1993
3. Cugno, Marco, "Poetica necuvântului", în Secolul XX, nr. 289-290-291, 1985, p. 198-206
4. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Lain, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, Buc., 1995
5. Dimitriu, Daniel, *Nichita Stănescu. Geneza poemului*, Ed. Univ. "Al. I. Cuza, Iași, 1997
6. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Ed. Univers, Buc., 1977
7. Durant, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, Nemira, Buc., 1998
8. Durant, Gilbert, *Aventurile imaginii*, Nemira, Buc., 1999
9. Grupul , *Rhetorique de la poesie. Lecture lineare, lecture tabulaire*, PUF, 1977
10. Mincu, Ștefania, *Nichita Stănescu între posis și poiein*, Ed. Eminescu, Buc., 1991
11. Mugur, Florin, "Nu știți cumva unde e Calea Victoriei?" - interviu, în Argeș, nr.9/1972, p. 3
12. Petrescu, Ioana Em., "Epica Magna"-o "Iliadă" a ființei", în Tribuna, nr.46/1980, p.3
13. Petrescu, Ioana Em., "Organul numit poezie", în Steaua, nr.9, Anul XXXVI, sept.1985, Cluj-Napoca

14. Pop, Ion, "*Nichita Stănescu- jocul poemului*", în *Tribuna* nr.37, 1979,p.3
15. Pop, Ion "*Nichita Stănescu- spațiul și măștile poeziei*", Ed. Albatros, Buc., 1980
16. Pop, Ion, "*O temă cu variațiuni*", în *Tribuna* nr.13, 1986, p.3
17. Prelipceanu, Nicolae, "*Nichita Stănescu, peste 10 ani, la ce oră, unde?*", în *Tribuna*, nr. 13(1371), Anul XXVII, martie 1983, p.3
18. Vlad, Ion, "*Poezia ca eveniment al lecturii*", în *Tribuna* nr.35/ 1979
19. Vlad, Ion, "*În căutarea semnului*", în *Tribuna*, nr. 13(1371), Anul XXVII, martie 1983, p. 4

OSPITALITATEA CA O CUTIE DE CONSERVĂ

Nicoleta SĂLCUDEANU

Abstract

Contemporary philosophy, aware of the urgency of clearing up the brownian route of the being across the world, tries to answer the questions regarding the exile. The interest invested in the problem of uprooting, straying, but also in hospitality or inhabitation, in the problem of the stranger and "otherness" is symptomatic. For some of these philosophers it becomes a problem of self identity, they themselves being exiled thinkers. For the others, it represents a matter of understanding from the point of view of the host. Anyhow, we have followed the reasoning of Alain Montandon, Jacques Derrida, Theodor W. Adorno, in order to try to understand the specific character of the literary exile.

Filozofia contemporană, conștientă de stringența elucidării traseului brownian al ființei în lume, acordă o atenție pe măsură problemei exilului. Amintindu-i doar pe Todorov, Adorno, Derrida, Lévinas, Montandon, constatăm interesul lor simptomatic aplecat asupra acestei fațete a viețuirii, cu un surplus de aport teoretic eticizant, des-transcendentalizat. O fac cu o participare simpatetică vizibilă, destulă subiectivitate compasională, comprehensivă, e investită în "mica trecere". Atenția acordată temeii dezrădăcinării, rătăcirii, problemei ospitalității, a locuirii, a străinului, a celuilalt, provine și din experiența individuală, subiectivă, de expatriat a celor mai mulți dintre ei.

Din constelația temelor de dezbatere mai sus amintite, înscrise în orbita deștărilor, tinde să facă o carieră fertilă aceea a *ospitalității* și a *locuirii*. Începând cu René Scherer, care, conform unui studiu recent prezentat de Alain Montandon la unul din colocviile despre ospitalitate ținut la Saint-Denis (Réunion), "vede în ospitalitate marca însăși a *hominizării*", protagoniștii acestei dezbateri confirmă, prin interesul manifestat, importanța interactivă, bivalentă a relației gazdă-oaspete (*hospes-hostis*). Alain Montandon însuși, pornind din miezul genuin al basmului, constată că acesta conține "scene de ospitalitate care obsedează memoria noastră infantilă și adultă", iar "poveștile ospitalității" ne învață despre natura acesteia, "despre funcționarea sa, despre imaginarul său". Autorul unui proiect de anvergură ce antrenează munca unui colectiv de 30-40 de cercetători, anume un *Dicționar al ospitalității* - preconizat să apară în doi-trei ani, în cuprinsul căruia vor fi discutate noțiuni ca: pelerinajul, pelerinul, rătăcitorul, vagabondul, călătorul, străinul, pragul - în studiul amintit, abordează ospitalitatea de pe fâșia subțire a acestuia din urmă ("Opoziția aici/acolo este, într-adevăr articulată în jurul a două situații limită, în jurul pragurilor care sunt precum tăișul lamei între două extreme"), așadar un *no man's land* ce separă securitatea de primejdie, și le omogenizează în același timp. Găzduirea, privită prin filtrul arhetipal al basmului, poate fi benefică sau ostilă, gazda, zână bună sau scorpie, iar ospitalitatea în aceeași măsură ambivalentă, situație existențială imposibil de evitat de către exilat: "Ospitalitatea se referă mai întâi la sentimentul de singurătate, singurătatea pribeagului și a călătorului, care printr-un «accident» a pierdut contactul cu comunitatea de origine, ruptură a cordonului ombilical familial care îl face pe eroul poveștii să cunoască proba primirii" (fie ea benefică sau ostilă) (1). Importantă pentru noi, însă, este observația că scena ospitalității ("clipa tuturor pericolelor dar și a tuturor promisiunilor") are o

funcție diegetică. Aceasta, conjugată cu ideea de ospitalitate internă ("care privește acceptarea și recunoașterea de sine. Ni se pare într-adevăr că parcursul «inițiativ» al eroului plecat să cucerească ospitalitatea internă prin ocolirea drumului exterior se referă, pornind de la o situație de exil, de dezrădăcinare și de rătăcire, la căutarea unui loc în care el să poată să înțeleagă, să se înțeleagă, să se surprindă și să se accepte, fiindcă expulzări, rupturi, exil au drept consecință o libertate indeterminată, care este deschidere către toate posibilele, dar și către o lume fără reper."), configurează exilul literar ca "delegare de sine", iar diegeza conținută în această condiție rătăcitoare se fundează pe ceea ce Montandon numește "esență fundamentală ospitalieră a limbajului și a cuvântului". Adagiul "limba română este patria mea", adeseori amortizantă, devine, simplu, "limba e patria mea", în asumarea interioară a stării de exil, iar experiența acesteia e transformată în incursiune în interioritatea ființei și devine astfel productivă literar prin funcția ei diegetică. Iată o viziune solară, optimistă asupra dezrădăcinării.

Oricum, întâietatea acestui subiect (ospitalitatea) îi aparține lui Jacques Derrida. Până la a ne cufunda în materia luxuriantă a gândirii sale consacrate acestei probleme, vom face un popas, vom încerca un preludiv, în *pragul* (concept derridian) viziunii propriu-zise, și anume în liziera exegetică a acesteia. Dintr-un impuls devoțional de discipol, Anne Dufourmantelle alcătuiește un volum, interesant și prin aspectul său de discurs însoțitor (o alternativă maieutică a cărei dialogicitate se limitează la paralelismul împreună mergător al discursurilor) ce interpretează secvențe ale gândirii derridiene asupra temei ospitalității, amplificând în reverberări multicolore sensul discursului derridian (2). Și aici regăsim, cu surpriza flatată a coincidenței formulării, motivul omului care merge, prelevat de noi, ca emblemă, din romanul lui Meyrink. Fără a circumscrie neapărat arealul existențial al scriitorului, ci al omului în general, Derrida, prin filtrul interpretării discipolare, are o percepție aproape tandră asupra diferenței: "a vorbi «despre aproape, despre exilat, despre străin, despre vizitator, despre a-fi-acasă-la-celălalt» împiedică unele concepte ca «eu și celălalt» sau «subiectul și obiectul» să se prezinte sub un regim în permanență dual. Ceea ce Derrida ne lasă să înțelegem este că aproapei nu i se opune departele, cel venit de aiurea, ci o altă figură a aproapei. Iar această geografie ne conduce, după părerea mea, la revelarea întrebării «încotro» ca fiind esențială pentru om. Ea se aseamănă cu întrebarea Sfinxului, prin aceea că se adresează unui *om în mers* (s.n., N.S.), omului care n-are alt loc al său decât drumul, omului plecat spre o destinație necunoscută, dar precedat totuși de umbra lui. Întrebarea «încotro?» e fără vârstă, tranzitivă, ea statuează ca fiind esențială raportarea la loc, la locuință, la fără-loc și recuză prin chiar funcția ei gândirea în raportarea ei comprehensibilă față de obiect. Nu există alt adevăr decât acela al dihorului din poezioara pentru copii, ceea ce revelează acest adevăr este fuga lui, iar ceea ce-l numește e *urma* (s.n., N. S.) lăbuțelor lui. (...) De aceea, «frontiera, limita, pragul, pasul dinaintea acestui prag» revin atât de frecvent în limbajul lui Derrida, ca și cum imposibilitatea de a delimita un teritoriu stabil în care s-ar putea statornici gândirea ar putea stimula gândirea însăși. «Ca să oferi ospitalitate, se întrebă el, trebuie oare să pleci de la existența garantată a unei locuințe sau cumva autenticitatea ospitalității se poate manifesta numai plecând de la dislocarea celui fără adăpost, a celui fără o casă a lui? Poate că numai acela care știe ce înseamnă experiența lipsei de casă poate oferi ospitalitate» (3). Așadar, imaginea celui ce și-a pierdut umbra s-a reîncărcat de sensuri, Peter Schlemil și-a condus renunțarea până în pragul de la care, tocmai absența umbrei pe ecranul existenței conferă greutate.

Trebuie să remarcăm, însă, că viziunea lui Derrida asupra ospitalității nu este la fel de senină ca cea a lui Montandon. N-am spune că ar fi tocmai pesimistă, ci, mai degrabă, prudentă. El discerne între ospitalitatea absolută sau incondițională și aceea condițională,

normată de pacte și contracte sociale solid legiferate, ospitalitatea ca drept și/sau datorie. În relația *xenos-xenias* (străin-gazdă), antinomia conținută în cuvântul *hostis* (oaspete și inamic în același timp) adaugă un plus de ambiguitate atitudinii de ospitalitate și nuanțări etice ale condiției de gazdă sau de oaspete. Dilema se instalează în opțiunea pentru forma normată a ospitalității sau aceea absolută, neconstrânsă. Să-l ascultăm pe Derrida însuși: "diferența, una dintre diferențele subtile, adesea insesizabile, dintre străin și celălalt absolut, este că cel din urmă poate să nu aibă nici prenume, nici nume de familie; ospitalitatea absolută și necondiționată pe care aș vrea să i-o ofer presupune o ruptură cu ospitalitatea în sens obișnuit, cu ospitalitatea condiționată, cu dreptul sau pactul de ospitalitate. (...) Altfel spus, ospitalitatea absolută pretinde ca eu să-mi deschid casa și să dau nu numai străinului (cu nume de familie, cu statut social de străin etc.), ci și celui alt absolut, necunoscut, anonim, să-i *dau loc*, să-l las să vină, să sosească și să aibă loc în locul pe care i-l ofer, fără a-i cere nici reciprocitate (intrarea într-un pact) și chiar fără a-l întreba cum îl cheamă. Legea ospitalității absolute impune ca eu să mă rup de ospitalitatea de drept, de lege sau de justiție ca drept" (4). Poate, dacă ar fi extrapolat discuția înspre condiția de a fi străin în, și prin literatură, Derrida ar fi subscris opiniei noastre că, în acest punct, se poate petrece un clivaj între omul social (supus normelor de drept) și scriitor; între străin și celălalt absolut. Omul de litere, chiar prin identificarea sa cu cuvântul, nu mai are nevoie de nume și prenume, el se mută în limbaj, putând beneficia de ospitalitate incondițională prin însuși statutul său indistinct. Așadar, prin debușeul scriiturii, omul obișnuit (străinul) poate deveni suveran în limbaj, un celălalt absolut.

De pe pozițiile mult mai întunecate ale dialecticii negativității, un filozof exilat, devenit teoretician ad-hoc al acestei stări de dizlocare, Theodor W. Adorno, în răspăr nietzschean, atacă versantul "științei triste", ignorând statutul creatorului într-o lume a reproductibilității, iar pe acela al omului pur și simplu interpretându-l în aspectul său opac, nediferențiat, umanul fiind privit doar în accepțiunea lui de masă, nicidecum în dimensiunea sa individuală. Omul-masă căruia până și adăpostul, locul lui în lume îi este refuzat. E drept, nici dialogul Anne Dufourmantelle-Jacques Derrida nu tratează cu menajamente acest aspect în negativ al ospitalității, înregistrează cu răceală filozofică tendința tot mai pronunțată de pierdere a intimității locuirii în "societatea noastră, de o obsedantă fixitate, dar cu manifestări de nomadism din zi în zi mai ample". Spațiul ospitalier tinde să devină, pe timp ce trece și pe măsură ce tehnologiile avansează, un "spațiu divulgat": "Seducția și validitatea științifică a tehnologiilor ce se străduie să elimine suferința, să amelioreze existența, sunt aceleași care însoțesc acum îndeaproape toate etapele unei sarcini, de exemplu, cu riscul de a face din uter un spațiu «divulgat» pe de-a-ntregul, deschis tuturor examinărilor, un «loc comun» pentru care medicina își asumă responsabilitatea. La fel și pentru moarte: a muri acasă a ajuns un fapt atât de puțin tolerat, încât ne expunem astfel riscului celor mai grave încălcări ale responsabilității medicale dacă vrem să rămânem între patru ochi cu muribundul, fără alți martori decât cei din familie. Și nu privesc dintr-un punct de vedere etic, ci din acela al unei strănii topologii sau topografii ce expulzează de «acasă» clipele cele mai intime, cele mai secrete ale existenței" (5). Convenind că trăim într-o "societate transparentă", Derrida examinează ființarea în aspectele ei individuale, acordând totuși o șansă străinului ca entitate distinctă.

Nici pe departe atât de generos ca Derrida, Adorno refuză din capul locului ideea de ospitalitate, iar lumea lui nu este una a străinului, ci o colonie amorfă de străini. În cartea sa (*Minima moralia*), concepută în exil american (1944-1947), trezindu-se relegat sub presiunea nazismului, el tinde să supraliciteze, de pe poziții stângiste - amprenta formațională a lecturilor de tinerețe (Ernst Bloch, Lukács, Marx) și urma afinităților electivă cu filozofii Institutului de Studii Sociale: Max Horkheimer (căruia îi dedică și cartea), Herbert Marcuse, Henry

Grossman și alții își spun cuvântul -, supralicitează, spuneam, jumătatea goală a paharului, refuzând evidenței orice aderență la o realitate optimistă. Omul transparent e copleșit, și se face vinovat, de proliferanța în progresie geometrică a spiritului consumist, chipul său, odată cu valorile sale tradiționale, este absorbit într-un univers obiectual ce nu reprezintă altceva decât infernul instaurat pe pământ prin indiferența pragmatismului capitalist. El e lovit de incapacitatea de "a-și reprezenta un obiect și în afara prezenței lui", devine sclavul unei referențialități insolite până la pârjol. Excesul în negație decade în proclamarea abuzivă a morții subiectului. Filozoful, marcat de "subiectivitatea" propriei experiențe istorice, plasat undeva deasupra procesului de omogenizare și chiar moarte subiectuală, pare să fi rămas singura ființă vie capabilă să gândească "obiectiv", din înălțimi necontaminate, mecanismul repetitiv al societății, în fond cuprins fiind de o cecitate nu tocmai scuzabilă, dacă luăm în considerare și jumătatea cealaltă a paharului, tot goală, gata să primească lacrimile victimelor comunismului. Ceea ce nu înseamnă că jumătatea lumii abandonate sovieticilor e interpretată ca spațiu paradisiac, ci doar tratată drept una invizibilă. Viziunea sa neagră, restrânsă, rezumativă (din ea lipsește binele mincinos promis de umanismul comunist, reversul "angelic" al societății tehnologizate în exces), se revarsă din belșug peste partea capitalistă a lumii, guvernată doar de jandarmii hulpavi ai pierzaniei: capitalismul european și, acela sabatizat, american. Într-o lume într-atât de inospitalier-superficială (propriul exil, așternut ca un înveliș resentimentar peste experiența lui germană, ireverențios față de spațiul adoptiv, îl determină să judece lucrurile cu o supramăsură de intoleranță), adăpostul devenind un cavou al locuirii contemporane. Nici vorbă de ospitalitate. Rătăcirea devine normă: "Cel ce se refugiază în locuințe pline de mobile stil, autentice, deși de adunătură, se îmbălsămează de viu. Din contra, cel ce dorește să evite responsabilitățile locuirii, consacră condițiile impuse de emigrație la rang de normă a unei vieți inteligente. (...) Dacă nu locuiesc în slums-uri, atunci trăiesc în bungalow-uri, ce se pot transforma mâine în colibe de frunziș, trailere, automobile, tabere sau refugii sub cerul liber. Casa s-a demodat. Distrugerea orașelor europene, ca și lagărele de muncă și de concentrare n-au făcut decât să execute ceea ce dezvoltarea imanentă a tehnicii a decis de mult în privința caselor. Acestea nu mai contează decât atât cât să fie aruncate cât colo, precum cutiile de conserve" (6). E ceva din proletara ură față de valorile burgheze considerate agresive (dar care și-au cunoscut și fragila lor aură tandră, grațioasă, nostalgică, dacă e să-l urmărim pe Virgil Nemoianu, tihna *Biedermerier*) în refuzul ingrat și nivelator al oricărui adăpost. Falsul postulat vehiculat de Adorno deschide pistă insurgenței "revoluționare" a Occidentului anilor '60, grav atinsă - măcar în mediul tinerimii - de morbul inaderenței la orice structură instituțională. Adorno se erijează în profetul unui anarhism din fericire juvenil, grabnic refutat și autoconsolat de mult hulitul pragmatism și consumism pe care maturitatea îl readuce în ecuație. Imaturitatea stă în semnul de egalitate instaurat între "lagărele de muncă și de concentrare", *nu doar nașiste* - am atrage noi atenția, și "dezvoltarea imanentă a tehnicii" capitaliste. Cu un plus de acuitate politică, filozoful ar fi retractat iresponsabilitatea puberă ce l-a determinat să preia din context, neprelucrată, afirmația nietzscheană: "Faptul că nu posed o casă reprezintă un fragment al fericirii mele" și s-o transforme în vesela concluzie că "ține de morală faptul de a nu locui într-o casă ce-ți aparține. Se ghicește aici ceva din relația dificilă dintre individ și ceea ce el posedă, dacă mai posedă cumva ceva" (7). Se pare că problema posesiei nu poate fi tranșată de cei fără de țară, cu atât mai mult cu cât limpiditatea gândirii lor e tulburată de sedimentele inaderenței la spațiu și timp. Mișcarea, goana, mersul pur și simplu, imprimă judecății lor un coeficient de relativitate ranchiunoasă, mai ales când nefixarea se precipită înspre alveola traumei, și nu înspre deschiderea ingenuă către "viața care se viețuiește". Fundătura apodictică pe care o inaugurează motto-ul preluat de Adorno, din Fredinand Kürnberger, pe frontispiciul cărții

sale: *Das Leben lebt nicht* (Viața nu viețuiește), nu poate fi, nicidecum, luată ca ghid al traseului existențial. E doar un popas morocânos al acestuia. Pe ecranul întunecat al rătăcitorului de profesie, imaginea "omului care merge" e accelerată de o panică cinetică, făcând ca unul din cele mai nevinovat-cinice cântece de copii să fie interpretat ca parabolă a straneității. Omul care fuge e o variantă paranoică, deviantă, a rătăcirii, ce așează calmul nevinovat sub stigmatul consimțirii la crimă: "«Dormi în bună pace, / închide ochișorii, / ascultă ploaia cum cade, / ascultă cum latră cățelul vecinului. / Cățelul l-a mușcat pe cel bărbat, / a rupt straietele cerșetorului, / cerșetorul a luat-o la fugă spre poartă, / dormi în pace.» Prima strofă a cântecului de leagăn al lui Taubert e făcută să stârnească groaza. Și totuși, ultimele două versuri îndulcesc somnul copilășului, promițându-i pacea. Ea se datorează nu atât brutalității burgheze și sentimentului tonic că intrusul a fost gonit. Copilul gata adormit l-a și uitat aproape pe străinul cel alungat, desenat în cartea cu cântece a lui Schott cu chipul unui evreu, căci versul cu cerșetorul ce «o ia la fugă» sugerează, de fapt, odihna ferită de mizeria celorlalți" (8). Nevinovatul "du-te, du-te, și s-a dus" coșbucian, deși nescutit de atrocități, nu face altceva decât să consoleze șarjat o spaimă pur și simplu infantilă. Poate că injectarea groazei în teritoriul inocenței e la fel de exagerată, nedreaptă și monstruoasă ca și răspândirea ei totalitară în lume. Odată orice spațiu securizant desființat, lumea devine, într-adevăr, o colonie cenușie de muncă, spoliată de orice gracilitate.

Bibliografie

1. Alain Montandon, *Despre ambivalența pragurilor*, în *România literară*, nr. 27 / 12-18 iulie 2000, pp. 20-21.
2. Jacques Derrida, *Despre ospitalitate de vorbă cu Anne Dufourmantelle*, Edit. Polirom, Iași, 1999.
3. *Ibidem*, pp. 64-70.
4. *Ibidem*, pp. 27, 29.
5. *Ibidem*, pp. 118, 120, 122.
6. Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflecții dintr-o viață mutilată*, trad. și postfață de Andrei Corbea, Edit. Univers, București, 1999, p. 33.
7. *Ibidem*, p. 34.
8. *Ibidem*, p. 215.

LUCIAN BLAGA: APROPIERI ȘI DISOCIERI ÎNTRE CULTURA MINORĂ ȘI CEA MAJORĂ

Eugeniu NISTOR

Abstract

If in 'Horizon and Style' Blaga treats the problems of philosophy of style, on the whole, reducing them to 'stylistic categories', in 'The mioritic space' this specific 'mark', dwelling in the human subconscious, enriched with certain specified categories, is applied to the Romanian culture, in order to deepen the Blagian theorizations in 'The Genesis of Metaphor and the Sense of Culture', their analysis being the substance of this humble study.

După ce în "etapa publicistică" și-a trasat principalele direcții ale studiilor sale filosofice consacrate culturii în general și celei românești, în special, Lucian Blaga editează în intervalul 1935-1937, binecunoscutele sale volume din *Trilogia Culturii*, în care aceste "linii de forță" sunt nu numai foarte clar configurate, dar sunt și cu migală structurate, cizelate (mai cu seamă lingvistic) și sistematizate. Dacă în *Orizont și Stil* el tratează problemele de filosofia stilului, în ansamblu, rezumându-le la "categoriile stilistice", în *Spațiul mioritic* această "pacete", habitând în subconștientul uman, îmbogățită cu anumite categorii de specificitate, este aplicată la cultura românească, pentru în *Geneza metaforei și sensul culturii* teoretizările blagiene să fie adâncite, analiza lor constituind chiar substanța modestului nostru studiu.

Arătând că disocierea între culturile majore (sau "monumentale") și cele minore (sau "etnografice"), "suferă încă de grave imprecizii", deoarece în diferențierea lor s-a încercat folosirea unui singur criteriu, cel "dimensional", Blaga susține că acesta nu poate fi nici pe departe decisiv, deoarece, în rigiditatea aplicării lui, se ridică serioase semne de întrebare, care "anulează numai decât foloasele posibile" (*Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 8). Argumentele blagiene sunt cât se poate de limpezi: uneori, o creație culturală minoră, precum unele "epopei populare", poate lua proporții urieșești, în timp ce, alteori, unele creații de cultură majoră "nu întrec proporțiile unei aripi de zefir sau ale unui cântec popular" (*Ibidem*). Așadar, "criteriul dimensional", în distingerea celor două tipuri culturale, este greșit, filosoful propunând aplicarea complementară a unui "criteriu calitativ-structural". Blaga amintește însă, legat de acest criteriu, că reprezentanți de seamă ai morfologiei culturii, au considerat cultura, în general, ca fiind un *organism* autonom, înlăuntrul căruia sălășuiește un *suflet* (cultural) și că diferențierile dintre cultura minoră și cultura majoră s-ar datora "vârstelor" distincte ale acestora; adică: culturii minore îi corespunde *copilăria*, iar celei majore *maturitatea* organismului cultural din care fac parte. Metoda a fost mai dârș profesată de către filosoful german Oswald Spengler, fiind însă preluată și de acesta pe filiera Goethe (care o aplicase la studiul plantelor) – Frobenius (formulată, în fundamentarea cercetărilor sale despre culturile africane, încă din 1895). Înnobilată cu propriile contribuții ale acestuia, morfologia spengleriană din *Declinul Occidentului* (1918-1922) susține că durata unei culturi este de unu – până la două milenii, după ce parcurge toate etapele *devenirii* ei (încolțire, înfrunzire, înflorire, rodire și, la urmă, risipire): "epuizându-și toate posibilitățile creatoare, orice cultură moare apoi în ultimele acorduri ale unei universale dispoziții sufletești resignate, sterile și nivelatoare" (*Zări și etape*, p. 154). Așa

cum cultura indiană s-a sfârșit cu *budismul*, cea greacă cu *stoicismul*, cea arabă cu *fatalismul mahomedan*, ideea lui Spengler era că și cultura europeană se va prăbuși odată cu instalarea “socialismului etic”, fiind un organism bătrân și nerevigorabil, căci “o cultură e ca o sămânță de plantă încărcată cu o seamă limitată de posibilități” (*Op. cit.*, p. 155). Forma ultimă, fatală a unei culturi, după ce a atins stadiile ei de maximă înflorire, o constituie civilizația materială (chestiune delicată, asupra căreia ne propunem să revenim într-un studiu separat).

Dar când constată că această explicație, a *vârștelor culturale*, “a avut poate norocul să îndestuleze curiozitatea unor decenii orientate cu totul biologic” (*Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 9), Blaga se gândește, în termeni critici firește, și la concepția biologizantă asupra culturii, aparținându-i lui Arnold Gehlen, prin care acesta susține că cultura ar fi “a doua natură” înjghebată de către ființa umană în preajma sa, pentru a-și putea duce existența ca structură biologică de animal, nespecializată, într-un mediu dat, înzestrată doar cu un “mănunchi de deficiențe”. Prin urmare: “A deduce cultura, în toate manifestările ei, dintr-un proces de compensare a inadaptării biologice a omului în raport cu natura, înseamnă a simplifica situația, dincolo de orice limite îngăduite” (*Aspecte antropologice*, p. 142). Și aceasta fiindcă fenomenele culturale sunt angrenate și angrenează *un mod ontologic* specific ființei umane, în marea ei patimă pentru cunoașterea lumii înconjurătoare, în care *concretul și cunoscutul* existenței este corelat cu “*horizontul necunoscutului*”, revelarea căruia prin acte de creație culturală nefiind doar o manifestare compensativă “a deficiențelor biologice”, ci chiar condiția noastră umană, animată de saltul gnoseologic, *prin creație*.

Revenind la teoria “vârștelor” culturii, să precizăm că dacă Blaga combate aprig această teorie pur biologizantă, el nu se arată deloc mai îngăduitor față de aspectul morfologic-biologizant, dat ca explicație culturală. Prin urmare, filosoful român chiar susține cu tenacitate că “nefiind un organism de sine stătător, cum pretind morfologii, cultura nu poate avea nici vârste” (*Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 9). Dar, deși îi eliberează teoriei vârștelor culturii (și asta fără ezitare) “certificatul de deces”, filosoful recunoaște că cele două “vârste” culturale (copilăria și maturitatea) îl “îmbie” spre o teoretizare proprie, în care acestea să nu fie doar simple “faze”, “etape” ale unui organism, ci fiecare să funcționeze ca niște “structuri autonome”. Așadar, Blaga avansează ideea de a privi cultura nu ca pe un organism în devenire, ci apropiind-o “exclusiv de om și de psihologia vârștelor acestuia” (*Op. cit.*, p. 10). În baza acestui enunț ar rezulta că o *cultură minoră* nu reprezintă “vârsta copilărească a unei culturi”, ea putând să dureze mii și mii de ani, fiind “creată prin prisma structurilor copilărești ale omului”. Aceeași explicație o consideră valabilă filosoful și pentru *cultura majoră*, plămădită din “darurile și virtuțile maturității omului” (*Op. cit.*, p. 11). Creația culturală umană s-ar înfăptui, deci, în funcție de opțiunea creatorilor, fie prin structurile autonome ale copilăriei, fie prin cele autarhice ale maturității, creatorii fiind indivizi care pot avea vârste diferite (variabile), toți însă stând “sub constrângerea unor norme și structuri”, proprii fie uneia, fie alteia, aceste “complexe de structuri” constituind “un fel de *prismă*, prin intermediul căreia se realizează o matrice stilistică în forma particulară a unei culturi...” (*Op. cit.*, p. 12). Mai departe explicația filosofului încearcă, și chiar izbutește, să devină ceva mai lămuritoare: “Aspectul minor sau major al unei culturi este în consecință exclusiv o problemă de psihologie a creatorilor și colectivității, iar nu o problemă de «vârsta» reală nici a creatorilor de o parte, dar nici a unui pretins subiect organismic al culturii, prazitar suprapus omului, de altă parte” (*Ibidem*). Astfel încât, producerea uneia sau alteia din actele de cultură, nu mai are nici o legătură cu vârsta biologică a creatorilor: uneori, oameni maturi se supun unui “complex de structuri” copilărești care “anatomic și fiziologic nu le mai aparțin”, dar le acceptă și produc cultură minoră din această perspectivă, alteori, în împrejurări la fel de paradoxe, unii creatori-copii intră în robia structurilor maturității și produc cultură majoră din unghiul acestei *vârste adoptive*.

Admirația filosofului din Lancrăm se îndreaptă vizibil către cultura minoră, pe care o consideră bogată și înfloritoare, așa cum “o știm bunăoară din experiențele noastre cu privire la cultura populară românească” (*Op. cit.*, p. 13). Acest subiect cultural a fost expus pe mai multe pagini în *Elogiul satului românesc*, discursul de recepție al lui Lucian Blaga, ținut la ședința solemnă de primire în Academia Română (5 iunie 1937). După ce laudă satul strămoșesc “singura prezență vie încă, deși nemuritoare, nemuritoare deși așa de terestră” (*Isvoade*, p. 33), filosoful își îngăduie să afirme că îl va analiza “nu ca specialist care și-a potrivit în prealabil metodele în laborator”, ci pe baza amintirilor proprii și “făcând oarecum parte din fenomen” (*Op. cit.*, p. 34). Dar afirmația lui Blaga nu scapă neobservată și sociologul Henri H. Stahl se grăbește într-un foileton din paginile revistei *Sociologia românească* să analizeze critic opera blagiană și să sesizeze că “pretenția lui de a monopoliza cunoașterea fenomenului cultural românesc prin «trăirea» lui la țară este greșită din punct de vedere al metodologiei cercetărilor sociale” (*Eseuri critice* – p. 78). Ba, chiar mai mult, sociologul arată, pe un ton acuzator, că “această luare de poziție în favoarea băștinășiei, ca metodă de cunoaștere, era în directă consonanță cu teoria «trăiriștilor» și cu cea a lui Nae Ionescu...” (*Ibidem*).

Dar să-l însoțim mai departe pe filosof, pe ulițele Lancrămului său natal și să urmărim cum narațiunea *trăirii* în sat, a revenirii “la obârșie, la izvor”, la ceea ce Goethe numea “stratul mumelor” – rezolvă unele aspecte de filosofia culturii. Blaga susține cu tenacitate că “singura mare copilărie” este aceea petrecută în sat, că satul și copilăria se află în simbioză perfectă, că există o culminație a copilăriei, când subiectului i se dezvăluie anumite “tainice orizonturi” și “structuri secrete”, care numai în anotimpul acestei fragede vârste pot fi sesizate, că “e greșit să iscodești sufletul țăranului matur, cu zarea retezată de nevoile vieții, de mizeriile și de cele o sută de porunci ale zilei” – fiindcă singura “vârstă” optimă pentru aceste sporite sensibilități este copilăria, văzută de gânditor ca o “poartă deschisă spre metafizica satului” (*Isvoade*, p. 35). Este un bun prilej pentru el să rememoreze unele întâmplări cu tâlc metafizic, din “locurile mitologice” ale satului, cu Dumnezeu localizat “în spațiul ritual de după iconostas”, cu tinda întunecată, stârnitoare de spaima, a vecinilor săi lăncrânjeni, cu sorbul de lângă sat și “râpa roșie, prăpăstioasă, din dealul viilor” – toate legate, în închipuirea metafizicianului-copil, de forțele malefice, înnegurate. Neavând o “geografie” bine delimitată spațial, așa cum o are orașul, “satul se integrează unui destin cosmic”, el nu numai că este așezat în “centrul existenței”, dar se întinde, prin ciudata și nedeterminata sa geografie, “de-a dreptul în mitologie și în metafizică” (*Op. cit.*, p. 36). Spre deosebire de viața la sat, copilăria la oraș este lipsită de “apogeu”, “dând sufletelor degrabă o îndrumare bătrânicoasă”, adică ar putea fi cotată ca “o pregătire pentru vârstele seci” (*Op. cit.*, p. 37).

Fără a “broda literatură”, Blaga evocă apoi, ca “momente metafizice”, o conversație între copii, reproducă “de pe discul de ceară al celei mai fidele memorii”, când la întrebarea: “Cum o fi când ești mort?”, unul dintre colegii săi de joacă a dat un răspuns uluitor: “Mort trebuie să fi ca și viu. E așa că nici nici nu știi că ești mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc și vorbim, dar poate că suntem morți numai că nu ne dăm seama” (*Ibidem*). Dar, un alt “cutremur” al fragedei conștiințe, reproduș din memorie de către filosof, fără “detalii imaginare”, îl evocă tot din copilăria sa, atunci când descrie secvența cu acea fetiță care se cățara în prunii din cimitirul satului, gustând din roadele lor: “Când mușca dintr-o prună amară spunea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost rău. Când nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost un om bun” (*Op. cit.*, p. 38). Și un alt “moment metafizic”, relatat într-o viziune aproape apocaliptică, este atunci când “un câine turbat, venit de aiurea, intrase în sat, mușcând pe uliți și prin ogrăzi copiii întâlniți”. Spălând rana unuia dintre copiii mușcați, o babă vorbea despre “căței din rană”, întâmplare care-l determină pe filosof să constate: “Am asistat astfel la nașterea unui mit al turbării. Femeia aceea vedea aievea niște căței în rana copilului” (*op. cit.*, p. 39).

Pledoaria și afirmațiile lui Blaga devin însă cel puțin curioase atunci când vorbim despre miticul sat românesc consideră că acesta, prin contactul “diformant” cu “civilizația timpului” s-a îndepărtat de acele colectivități umane, de tip patriarhal, “cari amintesc ca structură sufletească «satul-idee»”, adică “satul care se socotește pe sine în «centrul lumii», și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit” (*Op. cit.*, p. 40). Ca răspuns la aceste afirmații, același H. H. Stahl scrie nedumerit: “Ce poate însemna acest «sat-idee»? Să fie vorba despre ideea pe care un filosof și-o poate face despre «sat»? Sau de ideea pe care și-o fac sătenii despre ei înșiși? Adică e vorba de o filosofie cultă despre satul românesc? De o filosofie populară a oamenilor din sat? Sau despre o filosofie cultă despre filosofia populară?” (*Eseuri critice*, p. 81).

Greu de răspuns la această avalanșă de întrebări. Totuși, din explicațiile lui Blaga, destul de nebuloase și de contraindicatorii, rezultă că am putea vorbi despre o filosofie a satului românesc, acesta fiind perceput, mai întâi, prin prisma naivității metafizicianului-copil, apoi prin prisma nostalgică a metafizicianului-poet, și abia în cele din urmă prin prisma metafizicianului-filosof.

Dar la antidopol «satului-idee», a satului său paradisiac, Lucian Blaga arată spre așezările din America de Nord, orientate spre un excesiv pragmatism, unde colectivitățile umane fac și din biserică un fel de “întreprindere” economică, cu slujbele religioase susținute de pastor “ca la cinematograful”, având “prețuri de intrare” (*Isvoade*, p. 40). Însă aceste așezări, susține filosoful, sunt lipsite de “magia unui suflet colectiv”, membrii lor asociindu-se doar în baza unor interese materiale comune. În schimb, învrednicindu-se în timpul istoric de “epitetul autenticității”, satul românesc are meritul de a fi reliefat “aspectele sau categoriile stilistice ale vieții și ale duhului nostru popular” (*Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 19). El este atemporal, în timpul istoric situându-se “în inima unei lumi (...) n-avea nevoie de altceva decât de pământul și de sufletul său și de un pic de ajutor de sus, pentru a-și suporta cu răbdare destinul” (*Isvoade*, p. 43). Această atitudine de retragere în sine, l-a găsit și l-a lăsat neutru și nemarcat “de marile procese ale «istoriei»”, pe care le-a boicotat, păstrându-se “feciorelnic, neatins în autonomia sărăciei și mitologiei sale, pentru vremuri când va putea să devină temelie sigură a unei autentice istorii românești” (*Ibidem*). De aceea studiul consacrat acestuia trebuie să pornească din adâncurile preistoriei, de la getul văzut ca “om de pădure”, spre care ne călăuzește “memoria istorică refugiata în povești” și vechi motive foclorice. Blaga vorbește de o veritabilă cultură populară, sălășluind în preajma unei “civilizații urbane”, susținută de o numeroasă populație daco-romană care, înaintea marilor năvăliri barbare, se manifesta cu dinamism și vigoare în așezările imperiale ale Daciei Traiane. Dar firescul acestei evoluții istorice a fost zguduit de sângeroasele migrațiuni și “începuturile românismului coincid astfel cu o «retragere» din «istorie» și din toate posibilitățile ei ritmice și dialectice, într-o viață nu lipsită de cultură, nu despuată de forme, dar anistorică” (*Spațiul mioritic*, p. 171).

În această existență atemporală, dusă în “conchiliile” izolate ale satelor românești, din munți și păduri, “pre-românismul” și-a constituit primele determinate ale matricii sale stilistice. Dar, boicotând istoria, românii s-au boicotat pe ei înșiși. Căci existența în acest chip stă sub semnul categoriilor organicului și nu le permite determinantelor stilistice decât manifestări culturale minore (sub joasele streșini etnografice acestea fiind reduse doar la o “plasmă germinativă”). Blaga își argumentează demersul prin scurte sondaje “arheologice” în câmpul atât de sedimentat al limbii române, găsind în structura și sensul unor cuvinte latinești (*pavimentum* – pământ, *veteranus* – bătrân, *hostis* – dușman) – dovezi clare că populația autohtonă a părăsit un stil de viață major, pentru unul minor. Și aceasta, întrucât “cuvintele latine de o semnificație care nu implică o civilizație sau o viață istorică pe plan major, tind a-și păstra în limba românească înțelesul original (*granum* – grâu, *stella* – stea, *fulgur* – fulger, *centa* – cucută, *coelum* – cer etc.), fără ca alterările de sens să fie excluse” (*Op. cit.*, p. 175). Filosoful

descrie cum spațiul geografic al Daciei imperiale a căzut în stăpânirea vremelnică a unor “seminții” barbare (“germanice, hunice, slave, bulgare, avare, pecenege, cumane, ungare”) care au venit, au rămas sau au plecat după cum le-a fost “steaua sângelui și a norocului”, dar, cert e că unii dintre năvălitori au sfârșit prin a fi “absorbiți de buretele aninim al unei populații autohtone, care nu voia în nici un fel să se lase târâtă în «istorie»” (*Op. cit.*, p. 177). Bine configurată etnic, această populație era stăpânită de orizontul mioritic subconștient, care-i imprimă un sentiment specific al destinului, marcat de fatalitate, trăind în frățietate cu mediul geografic (dealul, plaiul, codrul) în care, în decursul veacurilor, s-a statornicit. “Țara” nu era pentru această colectivitate decât “o entitate de natură aproape miraculoasă, o vietate ținută laolaltă și însuflețită de magia unui râu” (*Op. cit.*, p. 178). Voievodatele și cnezatele românești, consolidate în veacul al IX-lea, “pe cale de a-și începe «istoria»”, au fost însă tulburate și zădărnice prin “așezarea ungarilor, apăsări pecenege și cumane...”, care au amânat “manifestarea acestui potențial istoric pentru încă o mie de ani în Transilvania, pentru câteva veacuri în Muntenia și Moldova” (*Op. cit.*, p. 179). Dar, sub amenințarea cotropirii mongole și influența exercitată de riguroasa organizare militară a cavalerilor teutoni, o temerară formațiune statală din Muntenia se aruncă în vârtoarea istoriei: “Matricea stilistică românească se trezea și încerca să se realizeze învoaltă, năzuind spre roade depline, cum sunt cele obținute prin autoaltoiarea unor vlăstare alese pe un trunchi naiv și sălbatic” (*Ibidem*). De la o viață de tip organic se face trecerea la o viață istorică, cu semnificație majoră. Să recunoaștem – imaginile și exclamațiile lui Blaga sunt pe măsura acestui orizont spațial – temporal: “Ce efervescență celulară, ce vigoare embriologică, creatoare de stat și de istorie între Carpați și Dunăre în partea a doua a secolului al XIII-lea. Se încerca un proces cu fața hotărât îndreptată spre viitor, tocmai invers celui care se petrecuse cu o mie de ani în urmă (...) Ce mijire ca de auroră, ce creștere a sentimentului spațial de la Seneslau la Tihomir, de la acesta la Basarab, de la Basarab, pe urmă, la Mircea cel Bătrân” (*Op. cit.*, p. 180). În metafore la fel de plastice descrie Blaga și procesul întemeierii statale a Moldovei, grație descălecatelor vânătoarești ale voievozilor maramureșeni Dragoș și Bogdan și izbucnirilor, apoi, de rară “vânjoșie” spirituală, sub Mușatini: “Dinamica, geniul, energia, demnitatea voievodală, spiritul de inițiativă și vitalitatea excepțională puse de Ștefan Cel Mare în destinul său istoric ar fi fost, prin virtuțile lor, suficiente să ducă la crearea unui spațiu moldovenesc de întinderi și proporții imperiale” (*Op. cit.*, p. 181). Filosoful remarcă, sub domnia marelui voievod moldovean, ampla afirmare a stilurilor arhitectonice, bizantin și gotic, mai ales în bisericile și mănăstirile din nord, într-o sinteză de “mare aspect pitoresc și solar-sofianic” – *moment de cultură* pentru care, subliniază el, “se puseseră bazele populare deodată cu încreștinirea românilor” (*Op. cit.*, p. 183). Expansiunea turcească peste Dunăre, întâmplată în ciuda îndârjitei rezistențe opuse de unii voievozi români (Ștefan cel Mare, Mircea cel Bătrân și mai târziu, Mihai Viteazul, “acel haiduc și cruciat într-o singură persoană”), fac ca ceea ce Blaga numea “duh românesc” să “se retragă încă o dată din istorie” (*Op. cit.*, p. 184). Dar, deși s-a autoexilat într-o “viață de tip organic”, poporul român creează o cultură autentică, făcând ca “arta țărănească, arhitectura de stat, poezia și cântecul popular să trăiască chiar un timp de frumoasă efervescență, într-o epocă pentru el «anistorică»” (*Op. cit.*, p. 185). Filosoful remarcă încropirea “din mătasea limbii române literare, cizelată îndeosebi prin traduceri religioase și prin turnarea literelor ei în dulcile cronici și letopisește ale vremii”. Unii domnitori români s-au lăsat amăgiți de “visele bizantine imperiale” (Vasile Lupu, Constantin Brâncoveanu, Dimitrie Cantemir), dar, între “aventurile de culoare cvasiistorică”, ei au încercat să aprindă în opaițele românismului flăcările unui (sperat) renașterim autohton: aici Blaga amintește de stilul brâncovenesc, un minunat amestec de renașterim și bizantinism, de baroc și orientalism, altoit pe românism și creștinism” (*Op. cit.*, p. 186). Iată însă că, în timp ce în Muntenia și Moldova, în sufletul poporului se păstrează un sâmbure din “dorul” de a face “istorie”, din care “înfloresc baladele

haiducești”, în Transilvania Iancu de Hunedoara, “splendidă personalitate, face, în mare parte cu ostași români, istoria ungaroeuropeană”; la fel și fiul acestuia, Matei Corvin, “cu desăvârșire smuls din mediul etnic, s-a transplântat într-o «Renaștere» de duh străin” (*Op. cit.*, p. 187). Însă, subliniază Blaga, “boicotul istoriei nu apare în nici o altă provincie așa de dârz și de consecvent ca la țărănimea românească din Ardeal” (*Ibidem*). Și aceasta, mai ales cu prilejul reformei religioase, când “sașii trec unanim. Ungurii și secuii în masă”, dar “românii persistă în cochilia lor sătească, strămoșească, disprețuind chemarea ceasului lumii” (*Op. cit.*, p. 188). Rezistența românilor la capcanele catolicismului și la Unirea cu Roma (care s-a realizat doar parțial și “nu le-a putut altera nici duhul religios, nici stilul cultural”), în fond *refuzul* de a face istorie, a culminat cu revolta țărănimii ortodoxiste condusă de călugărul Sofronie din Cioara, care devine un fel de “voievod neîncoronat”. Într-o lucrare târzie (ea însăși scrisă în timpuri sociale tulburii), dar consacrată special acestor vitrege vremuri, Blaga afirmă răspicat că “Unirea românilor cu biserica Romei a fost inițiată prin ademeniri și promisiuni... care nu s-au mai împlinit niciodată întocmai”. (*Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, p. 17). Tot o formă de boicotare a istoriei sunt considerate de filosof și răscoala lui Horia și, apoi, mișcarea revoluționară a lui Avram Iancu. E cazul aici să ne reamintim că vreme de o mie de ani și mai bine Ardealul “a reprezentat starea noastră de veghe” (*Pașini despre sufletul românesc*, p. 104).

Dar “cochilia spirituală și materială a satului românesc”, deși ar fi trebuit să se deschidă, să se desferice după Unirea Principatelor și, mai ales, după Marea Unire din 1918, iar matricea ei stilistică să izbucnească în creații de nivel major, totuși, oftează Blaga, acest fapt nu s-a întâmplat, deoarece “o evoluție firească urmează șoapta unor pravile misterioase, ea nu se face la poruncă și nici nu se poate accelera pe cale chimică” (*Spațiul mioritic*, p. 191). Filosoful vede în această molcomă integrare în istorie refuzul românului de a accepta “forme fără fond”, solicitându-ne încă puțină închinăciune “la sfânta și iritanta răbdare”, până când elanul nostru stilistic va umple “cu substanță proprie, atât pe tărâm material, cât și pe tărâm spiritual, cadrele vieții noastre de nivel major” (*Ibidem*). Blaga formulează mai mult o aspirație la care – să recunoaștem – neamul nostru este pe deplin îndreptățit, și aceasta, ca să spunem ca dl. profesor Gh. Vlăduțescu, măcar pentru acele “veacuri multe, fără acces la cuvântul scris și... în vremuri de urgie, când puține erau zilele de pace...” (*Filosofia legendelor cosmogonice românești*, p. 61). Și Mircea Eliade constată, cu tristețe, că “istoria românilor nu cunoaște perioade lungi de liniște”, de aceea, în sânul lui, “în continuu și nepuizabil se manifestă doar creația spiritualității populare” (*Destinul culturii românești*, p. 42).

Revenind la unele aspecte, mai subtile, ale teoriei culturale blagiene, curiozitatea noastră este stârnită de o afirmație a filosofului: că aceeași matrice stilistică poate constitui punctul de pornire atât al unei culturi minore, cât și al alteia, majore, în condițiile în care fiecare evoluează autonom, căci “cultura majoră nu este apogeul sau piscul celei minore” (*Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 20). Mai confuz, și în termeni prea metaforici, este explicată trecerea de la minor la major: demonstrația blagiană este aici, credem noi destul de puerilă, chiar susceptibil de forțări ale logicului. Și iată de ce: amintind de cultura majoră a Egiptului antic, ca și de marea cultură și artă gotică, Blaga ține să precizeze că unele descoperiri recente (la începutul sec.XX) au arătat cu claritate existența unui paralelism al culturilor menționate, cu altele, din vremea lor, ele împărțind același spațiu și având conținuturi etnografice asemănătoare – semn că aspectul lor monumental nu s-a înfiripat printr-un salt, “ca un havuz țâșnind spre cer”, ci faptului că indivizii respectivelor colectivități “încetează la un moment dat de a mai crea prin prisma structurilor copilăriei și încep să creeze prin prisma structurilor maturității” (*Op. cit.*, p. 23). Filosoful accentuează apoi ideea aceasta a *trecerii*, care ar “ține de ordinea atitudinilor spirituale și a vârstelor organice reale” (*Ibidem*). Dar cum se formează, cum apar aceste atitudini spirituale – e un mister total – explicația blagiană fiind redusă și

schematizată la “fenomenul de psihologie colectivă al «vârstelor adoptive»” care, cică, ar avea o altă succesiune decât vârstele reale. (*Ibidem*)

Să intrăm însă în chestiuni mai puțin nebuloase și să vedem cum caracterizează Lucian Blaga *cultura minoră*. În primul rând el constată că “fiecare individ își e gospodarul și meseriașul, poetul și cântărețul, țăranul și arhitectul”, că, în aspectele ei generale, deși dotată cu “o remarcabilă virtuozitate”, creația culturală minoră are “înfașurarea unei firești improvizatii”; apoi că dimensiunile acestei creații, de obicei, sunt reduse și că, doar în cazuri speciale, ele impresionează prin amploare, și atunci nefiind opera unui singur creator, presupunând acumulări culturale treptate prin aportul lărgit al colectivității (a unor membrii ai ei) în mijlocul căreia s-a plămădit. (*Op. cit.*, p. 25). Apoi, viziunea spațială a acestui tip de cultură, ar părea că se restrânge doar la zărilor de jur-împrejur ale satului, însă acest orizont aparent mărginit, devine dezamărginit, el “prelungindu-se de-a dreptul în mitologie”, iar viziunea temporală nu prea depășește durata organică a unei vieți individuale, dincolo de acest orizont, “timpul e oarecum ceva suspendat sau ceva amorf” (*Op. cit.*, p. 26).

În schimb, în cadrul *culturii majore*, “structurile maturității” sunt cele care îl direcționează pe insul uman, care “nu mai e universalitate nediferențiată, ci «organ specializat» în cadrul colectivității unde trăiește, el având posibilitatea să se dedice “unei singure ocupațiuni”. Atunci când consideră necesar, prin “hotărâri de voință”, acesta se poate încadra într-un “front creator”, acționând în baza unui “plan”, împreună cu alți inși specializați în aceeași problemă culturală, științifică etc. Atât orizontul spațial, cât și cel temporal al insului creator de cultură majoră, se întind dincolo de limitele vizibilului, depășind atât zărilor “orașului-cetate”, unde viețuiește, “într-un spațiu care se întinde dinamic, invizibil, înglobând văi și munți, șesuri și țări, mări și continente”, cât și limita normală a vieții unui individ, timpul devenind o “vastă proiecție, arcuire uriașă peste generații” (*Ibidem*). Blaga conchide că “o astfel de expansiune bărbătească a viziunii spațiale și temporale” – este aceea cu care se poate inaugura oricând “o istorie” (*Op. cit.*, p. 27).

Dar, dacă e să punem problema diferențelor valorice între cele două tipuri de cultură: *minoră* (sau anistorică) și *majoră* (sau desfășurată istoric), Lucian Blaga subliniază că trebuie să avem în vedere suma tuturor calităților și deficiențelor lor, a “avantajelor și dezavantajelor”, și aceasta pentru că, precizează el, “o cultură minoră, născută din permanentă improvizatie și gălgăitoare spontaneitate, ca și dintr-o totală lipsă a sentimentului perenității, poate să dureze în statica ei mai multe mii de ani; câtă vreme o cultură majoră, născută tocmai din setea de a înfrânge și de a întrece spațiul și timpul vizibil, e mult mai expusă, prin dinamica ei, catastrofelor și pieirii” (*Ibidem*). Convingerea lui Blaga este că “șansele de durabilitate nu sunt neapărat simptome ale «valorii», și el își declină preferința pentru cultura anistorică, atemporală, a lumii rurale, care-l ține pe om “aproape de natură”, și nu-l “înstrăinează de rânduile firii” și de “veșnica Mumă”. O comparație, “sub unghiul valorii”, între cele două tipuri de cultură, filosoful refuză să facă, “lăsând această problemă deocamdată deschisă” (*Op. cit.*, p. 28). Gânditorul român nu împărtășește opinia unor teoreticieni ai culturii, contemporani cu el, că un număr cât mai mare de talente și genii, ar explica declanșarea unui fenomen cultural major, deși e de acord cu aceștia că elanul genialității poate fi o condiție a acestui salt spectaculos dar, susține el, “o cultură majoră mai are nevoie și de o temelie, iar această *sine qua non* e totdeauna matca stilistică a unei culturi populare” (*Isvoade*, p. 44).

În ceea ce ne privește, citindu-l pe Blaga, ne exprimăm încă o dată nedumerirea, atunci când aceasta afirmă că, în întregul ei, “cultura majoră nu repetă cultura minoră”, ci o *sublimează*, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o *monumentalizează*, potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice” (*Op. cit.*, p. 48). Deci: putem participa la înfăptuirea unui act de cultură majoră, dar nu imitând cultura populară, în baza unui riguros

program, ci apropiindu-ne și însuflându-ne “de elanul ei stilistic interior”, luând contact “cu centrul ei generator, binecuvântat și rodnic ca stratul numelor” – și, apoi, în chip triumfal, *sublimând-o și monumentalizând-o!* (*Ibidem*). Dar cam pe ce căi, prin ce mijloace și procedee putem ajunge la această *împlinire*, Lucian Blaga nu ne spune, lăsând întrebarea să vegeteze enigmatic în preajma acelor *daruri creatoare*, sălășuind în inconștientul uman și ținând “poate de ordinea misterelor cosmogonice” (*Orișont și stil*, p. 171).

Referințe bibliografice

1. Lucian Blaga – *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990,
 2. Lucian Blaga – *Ceasornicul de nisip*, Editura Dacia, Cluj, 1976.
 3. Lucian Blaga – *Isvoade*, Editura Minerva, București, 1972.
 4. Lucian Blaga – *Încercări filosofice*, Editura Facla, Timișoara, 1977.
 5. Lucian Blaga – *Aspecte antropologice*, Editura Facla, Timișoara, 1976.
 6. Lucian Blaga – *Orișont și stil*, Editura Humanitas, București, 1994.
 7. Lucian Blaga – *Spațiul mioritic*, Editura Humanitas, București, 1994.
 8. Lucian Blaga – *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Humanitas, București, 1994.
 9. Lucian Blaga – *Artă și valoare*, Editura Humanitas, București, 1994.
 10. Lucian Blaga – *Antologie de poezie populară*, Editura Pentru Literatură, București, 1966.
 11. Lucian Blaga – *Opere* 12. *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Editura Minerva, București, 1995.
 12. Gheorghe Vlăduțescu – *Filosofia legendelor cosmogonice românești*, Editura Minerva, București, 1982.
 13. Constantin Noica – *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, București, 1991
 14. Mircea Eliade – *Destinul culturii românești*, Editura Athena, București, 1995.
 15. Nicolae Iorga – *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Leo Frobenius – *Paideuma. Schiță a unei filosofii a culturii*. Editura Meridiane, București, 1995.
- Oswald Spengler – *Omul și filosofia vieții*, Editura Aion, Oradea, 1996.

STRUCTURE AND THEME

IN THE HOUSE OF THE SEVEN GABLES

Anda ȘTEFANOVICI

Rezumat

În ciuda unor opinii critice care susțin inexistența unui tipar structural, *The House of the Seven Gables*, aparținând autorului american Nathaniel Hawthorne, are părți structurate atât cantitativ cât și calitativ. Romanul se compune dintr-un șir de antiteze cu 3 (trei) contraste dominante: democratic - aristocratic, personaje izolate social - personaje integrate social, respectiv aparență - realitate.

Tema majoră, cea a necesității comuniunii umane, rezultă din lupta acestor contrarii care în final conduc spre un “ansamblu unificator”.

The House of the Seven Gables has a most interesting pattern if we start and look into the meaning of the number *seven*, which is a mystic or sacred number; it is composed of four and three, considered to be lucky numbers. Examples of its use since memorial times can be given a lot: seven sacred planets among the Babylonians, Egyptians and other ancient peoples, there are seven days in creation, seven days in the week, seven virtues, seven ages in the life of man, The Seven Hills of Rome, The Seven Sciences, The Seven Seas, The Seven Senses, The Seven Gifts of the Spirit, or Holy Ghost, The Seven Wonders of the World, etc.

In Hawthorne's novel, there are seven principal characters: Hepzibah, Clifford, Jaffray, Phoebe, Holgrave, Uncle Venner, and Ned Wiggins. There are seven characters from the past whose influence over the present is strong: the original Maule, the builder Maule, the carpenter Maule, Alice, Colonel Pyncheon, the storekeeper Pyncheon, and Gervayse Pyncheon. The twenty-one chapters of the novel can be divided structurally into three parts of seven chapters each. Part A opens with the historical background; introduces Hepzibah, Holgrave, Uncle Venner, and Ned; brings in Phoebe; gives us a mere glimpse of Jaffray; and brings in Clifford. Part B opens with Jaffray's appearance and his offer to help and take care of Clifford; shows the care given to Clifford, and his recuperation; includes Holgrave's narrative of the hypnotism of Alice; and concludes with Phoebe's departure. Part C opens with Jaffray (as part B did) and his demands to see Clifford; narrates the death of Jaffray; describes the flight of Hepzibah and Clifford; pictures the dead Jaffray; brings back Phoebe; winds up the love-story; brings Hepzibah and Clifford back; and rounds off the whole story in conclusion. We find that part A is essentially introductory; part B is a quiet middle section; and part C is the intense final section with the three most exciting chapters in the book, “Clifford's Chamber”, “The Flight of Two Owls”, and “Governor Pyncheon”.

If we divide the twenty-one chapters into seven groups of three, we find that each group has its own function in the story. The first group is introductory and presents the permanent residents of Pyncheon Street: Hepzibah, Holgrave, and the gingerbread-eating Ned. The second group deals principally with Phoebe and her arrival. The third group is devoted chiefly to Clifford. The fourth, and middle group is static and descriptive, being concerned with daily life in the house. The fifth group, after the interlude of chapter twelve,

which is Holgrave's story of Alice, deals with Phoebe's departure. The sixth group includes the intensive activity of chapters sixteen, seventeen and eighteen, mentioned above: the group is really the climax of the story. The seventh, and last group describes Phoebe's return and unties the knots. The seven-fold division is less tight and less significant than the better-organised three-part division, but its presence justifies mentioning it. Interlaced, as it is, through the three parts of the novel, it undoubtedly helps to tie it all together.

Thus, we can see that there is a flow and balance to the structure of the novel. It has a beginning, a middle, and an end, and these parts are not only quantitatively balanced but they are also, we might say, qualitatively balanced. They are functionally as well as structurally equal. The novel has structure, an elaborate pattern, and from that point of view, at least, it is artistically conceived.

However, many critics fail to discover any structural pattern in Hawthorne's *The House of the Seven Gables*. They conclude that the book consists of a series of episodes tied loosely together by the theme of an inherited curse.

For **Herbert Gorman**, the work is "no more than a series of tales relating to one family. As a novel the book falls to pieces and the reader is confronted with varying ingredients that do not, by any manner of reasoning, form a unified ensemble" (Hawthorne: A Study in Solitude: 1927: 95-96).

Austin Warren (Rage for Order: 1948) thinks that the plot is frequently interrupted by long character delineations, flights into the past, musings over matters that are irrelevant to the action of the story.

Darrel Abel feels that the romance is a five-act dramatisation. The drama revolves around the symbol of the House which, according to Abel, is representative of "Tradition". The first act of the drama establishes this symbolic frame of reference. The second act describes the building of the House "and the defining of human relationships involved in its building". ("Hawthorne's House of Tradition": 1953: 571). The third act concerns itself with the House after the Pyncheons have built it, with it "in apparent prosperity still, but actually in incipient decay" (571). Act four brings us to the "present" of the story, with the house in an advanced state of decline; and act five, the climactic one, shows the fall of the House, the collapse of the "tradition" and its replacement by a new one. The Pyncheons, symbolically, are replaced by the Maules, and the often-discussed "happy ending" is actually a new beginning.

Anyway, despite the superficial motif of an inherited curse invoked by critics, the real theme concerns the necessity of man's participation in what Holgrave terms "the united struggle of mankind". Hawthorne projects his theme in a series of **antitheses**. Poverty is contrasted with riches, the present with the past, aristocracy with democracy, youth with age, greed with unselfishness, the complex with the simple, appearance with reality, pride with humbleness, the isolated with the unisolated. Moreover, each contrast throws light on the theme. For instance, the scene in chapter XVIII that pictures the dead Judge alone in the House of the Seven Gables offers a contrast between the real and the apparent, between the real Judge Pyncheon and the Judge, as the deceived people of his town see him. It is a dramatic representation of the hypocrisy that results from Judge Pyncheon's psychological isolation from the "united struggle of mankind".

Thus, the "varying ingredients", although not all contributing to the plot, do contribute to the theme, the most unifying element. Of the various contrasts that pervade the entire novel, *three* are especially dominant in three different parts, and to these principal contrasts the novel owes its major theme. The first six chapters stress the desirability of a *democratic way of life over an aristocratic one*. With the introduction of Clifford in chapter VII, the theme of psychological *isolation* comes into the foreground and is emphasised through chapter XIV,

mainly in contrasts of Clifford, Hepzibah, and the Judge with *unisolated* characters. The last seven chapters constantly reflect the main theme by pointing up the dichotomy between *appearance and reality*. To illustrate the structural pattern and theme, and how each contrast mentioned above throws light on the theme, a further consideration of the three contrasts (aristocracy / democracy, isolated / unisolated, appearance / reality), as they appear in the chapters of the book, is necessary.

In chapter I, the conflict between the *aristocratic* and the *plebeian* forces is set forth, the former represented by Colonel Pyncheon, while the latter by Matthew Maule. Early in the history of the house, a pride in high social degree becomes a part of the Pyncheon tradition. Colonel Pyncheon has an open-house celebration to which he invites both the aristocratic and the plebeian classes, but when they reach the entrance door, they are invited in through separate doors to separate rooms inside, respectively.

The decline of the Pyncheon family is indicated through the person of Hepzibah who has to open a cent-shop in order to earn a livelihood. She must step down from her proud and isolated pedestal of aristocracy and become a part of the populace. Hepzibah is described sympathetically, at the same time, Hawthorne having in view the revealing of her emptiness and the necessity for her coming out of her proud shell of tradition. By becoming the poorest member of her family, Hepzibah inherits a kind of nobility which makes the reader sympathise with her and her destiny.

Hepzibah's defeat is the first triumph over aristocracy. Then, a strong representative of the democratic forces is introduced in the person of Holgrave, the descendant of Matthew Maule. Speaking to Holgrave of her "gentility", Hepzibah says: "But I was born a lady, and have always lived one; no matter in what narrowness of means, always a lady!" (63). But Holgrave sees through the superficiality of these faded and meaningless titles of "lady" and "gentleman". Rather than conferring any special privileges, they restrict the holder of the titles to an artificial code of behaviour that renders him useless to himself and to society. To Hepzibah's statement, Holgrave answers:

"But I was not born a gentleman; neither have I lived like one ... so ... you will hardly expect me to sympathize with sensibilities of this kind; though ... I have some imperfect comprehension of them. These names of gentleman and lady had a meaning, in the past history of the world, and conferred privileges, desirable or otherwise, on those entitled to bear them. In the present - and still more in the future condition of society - they imply, not privilege, but restriction!" (63-64).

Phoebe comes to live in Hepzibah's ancient house and to work in the cent-shop. She is described by Hepzibah as a young girl, unconventional, an excellent shopkeeper, but not a "lady". In direct contrast with Phoebe, Hawthorne pictures Hepzibah, who is a lady, but far from having Phoebe's feminine grace which makes her less desirable in every way.

Thus, the explicit superiority of a state of social equality represents the main theme of the first six chapters. The centre of part I is Hepzibah, the major symbol of a fallen aristocracy. Within this part, Hawthorne arranges each scene so that there are never more than two characters together - usually one plebeian and one aristocrat.

In Part II (chapters VII-XIV), the isolated characters, Clifford, Hepzibah, and the Judge are studied in contrast to those who are part of the brotherhood. Hepzibah, Clifford, and the Judge represent three distinct ways in which man is isolated from his fellows. Hepzibah is isolated through pride in tradition and an aristocratic way of life; Clifford through his extreme love of only the beautiful; and Judge Pyncheon through greed. All three have only a partial

view of reality. They cannot see life as it is because they are blinded by their characteristic weakness of pride, extreme aesthetic sensibility, and greed.

Hepzibah is the chief figure of a degraded aristocracy in Part I; alike, Clifford is the main figure of isolation in Part II. Like Hepzibah, Clifford has always been outside the realm of reality; he has been in a realm where there is no sorrow, no strife whatsoever, being able to accept only the beautiful. However, there is a difference in Clifford's nature that isolates him, and makes him not feel even the closeness of kinship and love for Hepzibah that she feels for him.

The third character, Judge Pyncheon, seems kindly and philanthropic to the world. Actually, however, he is separated from mankind. In chapter VIII, he attempts to bestow his affection upon Phoebe in the cent-shop. He offers to kiss her as a symbol of "acknowledged kindred" (245), but Phoebe draws away and refuses the kiss. Despite the ties of blood between them, she realises that he is a stranger to her world.

The comparison between Judge Pyncheon and the Colonel indicates the reason for the isolation of both these characters: greed. For, "tradition affirmed that the Puritan had been greedy of wealth; the Judge, too, with all the show of liberal expenditure, was said to be as closefisted as if his grip were of iron" (150). Not only is he selfish with what he already has, but also he is ruthless in obtaining more, as is indicated in his first attempted interview with Clifford. This incident establishes the Judge as the villain and reveals the growing conflict between him and his poorer relations, which is the central action of the plot. Like Roger Chillingworth, Ethan Brand, and Rappaccini, Judge Pyncheon follows one major ambition to his doom.

In chapter IX, Clifford is contrasted with the bright little Phoebe. She is the only one who can make Clifford accept reality partially, although the world has never wanted him. Hawthorne describes the:

"pale, gray, childish, aged, melancholy, yet often simply cheerful, and sometimes delicately intelligent aspect of Clifford, peering from behind the faded crimson of the curtain, watching the monotony of every-day occurrences with a kind of inconsequential interest and earnestness, and, at every petty throb of his sensibility, turning for sympathy to the eyes of the bright young girl!" (192-193).

In the middle chapter, XI, the theme of isolation reaches its peak of intensity in Clifford's actions. As he and Phoebe watch the parade march with all its pomp past the House of the Seven Gables, he realises his state of isolation, and he cannot resist an actual physical attempt to plunge down into the "surging stream of human sympathy":

"He shuddered; he grew pale.... At last, with tremulous limbs, he started up, set his foot on the window-sill, and in an instant more would have been in the unguarded balcony [He was] a wild, haggard figure, his gray locks floating in the wind that waved their banners; a lonely being, estranged from his race ..." (200)

Then, Hawthorne clearly describes Clifford's great need to become reunited with the world and hints that this reunion can be accomplished only by death:

"He needed a shock; or perhaps he required to take a deep, deep plunge into the ocean of human life, and to sink down and be covered by its profoundness, and then to emerge, sobered, invigorated, restored to the world and to himself.

Perhaps, again, he required nothing less than the great final remedy - death".
(201)

The conclusion Hepzibah and Clifford reach when they attempt to follow Phoebe to church is most desperate: they have lived for too long a time in solitude to be able to be accepted by the outside world. There is no returning for them, their only choice is to get back to their old house and go on living within its walls.

The last three chapters of Part II are concerned mainly with Holgrave, with the story he reads to Phoebe, and with Phoebe's departure. In spite of the immaturity of Holgrave's notions about reform, he does possess some wisdom in matters relating to the isolating effect of the past on the present: "It [the past] lies upon the Present like a giant's dead body!" (192), he tells Phoebe.

Except for the judge, all of the main characters are brought together in chapter XIV as Phoebe leaves the old mansion. The contrast between the hopelessly isolated Clifford and Phoebe as she says good-bye to him is striking. Her departure takes him even further into the world of solitude. His parting remark to her is: "Go, now! - I feel lonelier than I did" (263). Phoebe's departure ends the second part of the novel. Holgrave sets the scene for the climax, which comes at the beginning of Part III, when he says to Phoebe before she leaves: "I cannot help fancying that Destiny is arranging its fifth act for a catastrophe" (260). From Judge Pyncheon's attempted interview with Clifford in chapter VIII to Holgrave's prophetic remarks at the end of Part II, there is a general movement of the plot, a building up of the major conflict among Hepzibah, Clifford, and the Judge toward the climactic scene, which occurs in chapter XIV and ends in the Judge's death. *The theme of isolation* is thus predominant in Part II, and is stressed by the study of the *isolated* in contrast to the *unisolated*. As the narrative progresses, it becomes increasingly evident that the isolated figures cannot become reconciled with the world.

Chapter XV, "The Scowl and the Smile" indicates Hawthorne's concern with the deceptiveness of outward appearance as typified in Hepzibah and the Judge. The townspeople think Hepzibah's scowl reflects her inward nature. Although she is, in reality, warm and kind, her myopic frown stamps her as sour and bitter. In contrast, the Judge seems benevolent but is really a villain of the first order. To the world, he is:

"a man of eminent respectability. The church acknowledged it; the state acknowledged it. It was denied by nobody. In all the very extensive sphere of those who knew him ... there was not an individual - except Hepzibah, and ... the daguerreotypist ... who would have dreamed of seriously disputing his claim to a high and honorable place in the world's regard ." (272).

He is like a marvellously well built palace with a "deadly hole under the pavement" that contains, unseen from the outside, some secret decay. For, "beneath the show of a marble palace ... is this man's miserable soul!" (274)

The growing conflict between the avaricious Judge and his relatives in the House of the Seven Gables reaches a climax in chapter XVI, when the Judge demands to see Clifford. In his twisted mind, he is sure that Clifford knows the location of a long-lost Pyncheon treasure. The climax of the novel is thus brought about by the Judge's reliance on false judgement made from *appearance*. Appearance then leads to several misunderstandings. Clifford has no gold. Hepzibah finds the Judge dead, and Clifford urges her to flee with him from the house. Everything points to the conclusion that Clifford has murdered the Judge and thus ended the constant threat to his well being.

Chapter XVIII is entitled “Governor Pyncheon”. The labels “Governor”, “Colonel”, and “Judge” which to the world should signify integrity and honour, in the case of the Judge and his ancestors, denote a marked dishonesty. Hawthorne pictures the dead Judge sitting alone in the House of the Seven Gables while a storm rages outside; and by describing all his scheduled activities for the day in which he dies, reveals the dichotomy between *appearance and reality* in the Judge’s life.

The last three chapters add extra plot details, which reveal the natural causes of previous events. The Judge’s death is a natural one of the same type that overcame the Colonel, not murder, as it has seemed to be. The daguerreotypist is shown in his true identity as a descendant of Matthew Maule. Many other details, such as the location of the missing document, are explained and the story ends with no questions unanswered.

Hepzibah and Clifford inherit the Judge’s fortune through his death. This seems a bliss, but it is only an appearance. Hepzibah was really fortunate when she was forced to open a cent-shop to earn a living. Thus, she became a member of the society, she was in a way accepted by it. However, her contact with human race and struggle was short. With her inheritance of the Judge’s fortune, she can step back upon her pedestal of gentility, there to remain isolated and lost. She will again be a “lady”, but forced to live isolated from the “united struggle”.

Clifford has the same fate. Through the Judge’s death he gets rid of his threat, he will have a home to live in. He, together with Hepzibah, Holgrave, and Phoebe leave the ancient house to live in the Judge’s country home. Nevertheless, he is not happier, on the contrary; the moment he has lost Phoebe, his only representative of womanhood, he will not be forced to see life as it is; he can now view only the beautiful. Thus, what happens in fact, is a catastrophe, and not a blessing. It is an echo of the statement Hawthorne recorded in his notebooks: “To inherit a great fortune. To inherit a great misfortune”. (Stewart: *The American Notebooks*: 1932: 130)

Structurally, then, *The House of the Seven Gables* is composed of a series of antitheses with three particular contrasts dominating the book: democratic and aristocratic, isolated versus unisolated characters, appearance and reality. To these dominant contrasts, the work owes its **major theme**: the necessity of man’s close communion with his fellow beings. It is not considered Hawthorne’s best work as far as its structure and theme are concerned, but it is definitely a well-organised one, with a pervading theme and in which the seemingly diverse elements of the romance can be said to form a “unified ensemble”.

Bibliography

1. Abel, Darrel. “Hawthorne’s House of Tradition”, *SAQ*, 52 (1953), 561-78.
2. Fogle, Richard Harter. *Hawthorne’s Fiction. The Light and the Dark*. Revised Edition. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1975.
3. Gorman, Herbert. *Hawthorne: A Study in Solitude*. New York: George H. Dran Co., 1927; Biblo and Tannen, 1966.
4. Stewart, Randall, ed. *The American Notebooks by Nathaniel Hawthorne. Based Upon the Original Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*. New Haven: Yale University Press, 1932.
5. Warren, Austin. “Nathaniel Hawthorne”, *Rage for Order: Essays in Criticism*. Chicago: Chicago U.P., 1948, pp. 84-103.

SOME BRITISH AND ROMANIAN FANTASTIC CHARACTERS (WITH SPECIFIC REFERENCE TO FAIRIES)

Tatiana IAȚCU

Rezumat

Studiul încearcă o trecere în revistă a celor mai populare personaje ce populează atât basmele românești cât și cele britanice, cu aplecare deosebită asupra zânelor, care par să fie mai des întâlnite în insulele britanice. S-au trecut în revistă caracteristicile lor fizice și de comportament, credințele populare bazate pe aceste povești. Exemplele au fost luate din poveștile cele mai cunoscute ale celor două popoare.

Fairy tales are a projection of man's imagination during his early years of life with his dreams, hopes, desires as well as his fears, dreads and fantastic explanations of the unknown. The fairy tales of the adult change into myths - his ideals are embodied in legendary heroes and his fears and desires in superstitions. They differ according to the geographical environment and historical events.

The fairy tales were an important way of entertainment enriched by the voice of the storyteller and the sounds of the strings. In many Irish villages there used to be until quite recently a trained traditional bard who, helped by his natural gift, produced rhymed tales on the inspiration of the moment. A story told with a regional accent and hiding unpredictable happenings had a special flavour that has faded away. Generated spontaneously and inspired by everyday life, the tales passed from mouth to mouth, from parents to children until they were written down and lost their faculty of improvisation. (White 1976: 5)

Young people today would hardly understand that even the longest winter evening was too short for the entertainment which people were able to provide for themselves in the past with singing, music and dancing, playing cards and games, with talk and gossip around the fire, with storytelling. Since the most part of the rural people knew neither reading nor writing, their memories were very keen and they could remember a story word for word for the rest of their lives. In this way legends were passed on for hundreds of years almost unchanged, but often gaining a wealth of colourful detail.

English fairy tales are peopled with a picturesque world: giants and dwarfs, talking animals and witches, fairies and saints, shepherds, soldiers, miners, fishermen and kings. They are mixed together with historical events, shapes of the land, implacable weather and country humour. The tales of the British Isles do not contain splendid palaces or smart fairies, handsome princes and aspiring peasant brides. There are no wicked stepmothers, noble knights and beldames waiting to be saved, no bears, camels or griffins. Everything is popular and the heroes and heroines are as wild, untidy, simple, hardworking and superstitious as they probably were. (White 1976: 7)

A particular personage of fairy tales who lent its name to denominate this genre is the fairy, present all over the world: Persia (Peri), Greece (Fata), Spain (Hada), etc. In the English folklore 'fairy' is a generic name for all kinds of creatures, mastering their own selves: pixies,

Irish leprechauns or sidhe, Scottish brownies, sprites, elves, goblins. They live in troops or solitary. They can be ruled by kings and queens as in the north-eastern tale *The Magic Ointment*, where we meet the King of the Bad Fairies.

In Greece mortals called the blood-thirsting Furies, the Eumenides or “the kindly ones” in the hope that they would not destroy their lands or people. In Ireland the title “the good people” has the same function. The fairies can be quickly offended and they must be calmed or satisfied otherwise they can destroy the crops or cause mortal children to get sick and die. What is good for a fairy may be fatal for a mortal. By flattering them, they must think of us favourably.

The simple and honest people are most likely to encounter the fairies. They hate qualities they do not possess and appear only to those as passionate and straightforward as they are. When a mortal comes closer to a fairy he should greet him politely with no sign of fear. Fairies have great power over those who are coward or show rudeness, uncleanness or dishonesty. A good example can be found in a tale from the south-east of England, *The Hyter Sprites*:

“Hyter sprites was the name they went by, but nobody talked about ‘em at all- ‘twadn’t considered lucky, any more than Somerset folk do talk too freely about the pixies. Reckon they was some kind of kin. They could appear man-size to play their tricks but most times they was about knee-high. And if ‘ee had to travel night times, what with they reeds and water and green eyes all a-watch, it wadn’t very nice.”

And their song was:

“Give a Promise

Live a Promise

Do very well

Make a Promise

Break a Promise

Go down to Hell.”

(Folk-tales of the British Isles 1987: 75-6)

Although they enjoy eating and feasting they are always moderate and do not get drunk or gain weight. For them only present time exists and their moments are vividly lived and never blurred by regrets or memories of former experiences. They do not understand mortals and use them as instruments of their own pleasure, being careless in consulting their wants and needs. They lavishly reward the people who are generous and do not intend evil although they have a particular harsh form of justice. The harm they inflict is never as horrific or deadly as that of other foreign spirits found, for instance, in Scotland or Germany. A man or woman need only say “God bless you” or make the sign of cross three times and they are safe from the fairy’s power.

Fairies always enjoy the sympathetic human attention. In *The Tulip Pixies*, a tale from the West Country we have such an example: the care of an old woman for the tulips in her garden, which were treasured by the pixies.

“She noticed that the tulips did not fade so quickly as the other flowers in the garden. Indeed, it seemed as though they would never wither. And one day, as she bent to have a look at them, the old woman noticed that the pixies had made them even lovelier by breathing over them. Now they smelled as fragrant as lilies or roses do.” (Folk-tales of the British Isles 1987: 35)

Fairies spirit away beautiful young women, handsome men and children. Some of them go away from the villages to lonely places and never return. Most of them are bewitched and a copy of themselves seems to sicken and die while their real selves live on the evergreen lands of the fairy kingdom. The children abducted are generally replaced by phonies as in *Egg-shell Pottage*, a tale from Wales.

Because they like youth and beauty so much, fairy chiefs marry mortal women, and mortal men fairy queens. Most of them return after seven years, a number that is very often met in the English fairy tales and not only there, with their beauty drained by the contact with the fairies. The aged who lived long in fairyland eventually return home and die. We find this motif in two well-known Welsh tales, *The Legend of Pantannas* and *Taffy Ap Sion and the Fairy Ring*:

“ ‘I am Rhyderch.’ ‘Rhyderch?’, said the aged man. ‘Rhyderch? I know you not. There is no Rhyderch living in this place, nor have I ever known any man of that name. The only Rhyderch I ever heard of was one who, my grandfather said, had disappeared suddenly from this place, no one knew where, many scores of years ago.’ Rhyderch sank down upon a chair and wept. The old man’s heart went out to him in his grief, and he rose to comfort him. Nevertheless, as he put his hand upon his shoulder, lo! The weeping figure crumbled into dust.” (Folk-tales of the British Isles 1987: 95)

Those who return and live are endowed with great gifts. They become famous poets, musicians and fairy doctors as in the tale *Lutey and the Mermaid* from the West Country. But those who visit the fairyland are never quite the same. They are strange and silent, with a wild look in their eyes, and are given to wandering the hills alone in search of the gentle fairy places.

“Some people said that at times she would have a faraway look about her, as if she was listening voices or music that nobody but herself could hear, but her mother and father said she was no different and she was dearer to them than ever, both for herself and for what had happened to be.” (Folk-tales of the British Isles 1987: 234)

Fairies never have casual relationships with mortals and people should consider carefully whether they want to make the fairies ‘intimate acquaintances’. In *The Fairy Funeral*, a tale from Lancashire, two men set out to walk home to the remote village of Longton. It was midnight when they encountered a fairy funeral. The younger one saw that the face of the figure borne by the fairies closely resembled his own. When he stretched out his arm to touch

their leader, they vanished. About a month afterwards he fell from a stack and after lingering some time he dozed away.

Fairies are often heard singing beautiful songs and this seems to be one of their major occupations. Sometimes they do not like to be interrupted, but if it is done with skill and talent, it can prove to be a blessing. For example, Lusmore the Humpback, who joined their singing and what he sang was pleasant to the fairies' ears, got rid of his hump.

‘Presently there rose a wild strain of unearthly melody upon the ear of little Lusmore; he listened, and he thought that he had never heard such ravishing music before.

‘Da Luan, Da Mort

Da Luan, Da Mort,

Da Luan, Da Mort.’

Lusmore listened attentively, scarcely drawing his breath lest he might lose the slightest note.

[...] so availing himself of the pause when Da Luan, Da Mort, had been sung three times, he took up the tune, and raised it with the words

‘Augus Da Dardeen.’ (Folk-tales of the British Isles 1987: 263)

But if the song is spoiled, as it was the case of the two rhymes added by Jack Madden, Augus Da Dardeen, Augus Da Hena, the fairies get angry and reward the wretched intruder with two humps.

Fairies favour all the beautiful and talented in the real land and they honour most the musicians. To them they mean prosperity and success in love. Since they cannot always spend their time eavesdropping or waylaying fiddlers on their way home from a dance, they steal our finest musicians to provide exclusive and continuous performances in fairyland. (White 1976: 37)

Fairies claim all beautiful things, including humans, as their own and they always need fine, strong women to nurse the stolen young. Thus, beautiful women and nursing mothers often find a place to live in fairyland or help them:

‘Lang, lang, syne, a young woman of Nithsdale was singing and rocking her bairn when a wee body cam’ tae the door, and asked her if she could gie her a wee drap o’ milk for her wean.

‘Give my bonny thing a sook,’ says the Fairy.’ (Folk-tales of the British Isles 1987: 216)

Romanian fairy-tales usually have a king and a queen as main characters or a prince and princess. The king bears names got from the colour spectre: The White King, The Red King, seldom The Green King or The Yellow King. There is not a Black King, his negative role being taken by The Red King. Sometimes we have other characters: the son of a great boyar, an old man and an old woman, a hermit, etc. But all of them will eventually reach the top of the society.

Parents usually have three sons or three daughters. The youngest of them always succeed in their enterprises. And nowhere else is the saying “Appearances are deceptive” more real than in our fairy-tales: an ugly outfit and dumb looks hide the most noble and heroic souls. And this applies both to animals, things and people.

Among the enemies of the heroes we can count the dragons, the ogres, anthropophagous giants or dwarfs, bad fairies who abduct people. The devil is not so important and is often taken in through its own imbecility. Death is also mocked at and God is a kind old man lacking his religious halo.

Vampires and were-wolves do not exist in the Romanian mythology. In Roman Jacobson’s opinion there is a common Slavic inheritance and tradition in ghosts. The Fatal Sisters, who influence the destiny of a child, are also found in the Slovenian and Germanic traditions. What can be found in Illinois and Mississippi about witchcraft is almost identical with what is found in Romanian and Slavic stories: witches shaped as hogs or rabbits; they steal the milk of the cows, leaving them weak and sick. (Senn 1982 63-77)

There are two distinct worlds: the world beyond, under the ground, The Black Realm which differs very much from our real world, and The White World. The atmosphere is peopled by personified physical phenomena: The Wind, The White Frost, The Frost, The Sun and The Moon.

On his way to accomplish the tasks, Prince Charming, a frequently met good character of Romanian fairy tales, meets a variety of animals (fish, raven, frog, bee, etc.) which he helps and then is helped by them. He is also helped by supernatural companions such as The Wood-bender, The Stone-breaker, The Frosty Man, The Hungry Man, The Thirsty Man. The blackamoor, of Oriental origin, is a peculiar character in Romanian fairy tales. He appears when a ring is touched and carries out his master’s orders. The main characters are also helped by a series of tokens: peasant’s sandals to cross the water, the hat to become invisible, the belt with which you can do everything. The feats are infinite and they are meant to emphasize Prince Charming’s manliness, which is shared with his helpers.

The real notions of time and space are not known in the fairy-tales. A year becomes a day, an hour three centuries, a minute half an eternity (in the fairy-tale “The Mother Built up Alive”).

Numbers are also important as in other mythologies and mystical faiths. Number *three* has a sacred value. In our fairy tales the king has almost always three sons or daughters and the hero’s feats are three in number. He has three companions and he meets three devils, who quarrel for three magical things. He visits three saints (usually Holy Wednesday, Holy Friday, and Holy Sunday) who give him three tokens to get rid of the pursuer. Other numbers found in our folklore are *nine* as in the fairy-tale “The Layman Dawn”, where a girl watches over a prince for nine years, nine months, nine weeks and nine days; *twelve* and *seven* (Peter the Brave slaughters seven ogres).

Some of the most used phenomena to animate the hero is *the living water* splashed after *the dead water* has gathered the chopped body. The *strong water* gives the hero power. Sometimes the animation part is played by *the blood* or by *the weed of life*.

In the Romanian mythology the fairies are shaped as women and placed under the two ethical categories, the good and the evil. The good fairies, more numerous, are beautiful virgins, very young and endowed with magic powers. They are always in favour of the honest hero, and have solutions at hand for the perils in which the perfect male character is (usually Prince Charming-Făt Frumos). But it happens that sometimes they punish the person who breaks a ritual (for example the forbidden entrance onto their territories). The usual punishment is blindness.

The folklorist Simion Florea Marian in his *Basme populare romanesti* tells his readers that the Beautiful Ladies or the Little Beauties are music lovers, shrewd, and lure with their charms the casual travellers. People believe that they are invisible womanish creatures who live among the cliffs of the mountains and near the springs of the forests. They say that the Little Beauties wander singing divinely around the place where they live. If they come across a sleeping man they take him with them without delay. After they have offered him victuals and he has accepted to eat and drink, he becomes their property and his manly possessions are taken advantage of. (*Mitologia daco-romana* : 12-81)

They are creatures of the collective fantasy and are characterized by shrewdness, quick thinking, interested politeness, power of judgement, physical beauty. The myth of the Beauties is a native one and through their use in some legends, fairy tales and anecdotal short stories for children they begin to lose the mythical aura. Behaving like girls who want to get married they pass imperceptibly from the magic world of fiction into that of daily reality.

Marcu Beza in his *Paganism in Romanian Folklore* calls them nymphs and says that “though in many points very similar to the Celtic fairies, they differ from them in being always represented, not in diminutive form, but in full stature.”(Beza 1928: 70) But they can have the shape of an animal when first encountering their lover: hind, tortoise, owl, white bird.

Common to the Balkan area and not only is the wedding of a fairy with a handsome shepherd who plays the flute. Usually he gets the fairy by stealing her garment (raiment, veil, kerchief, or scarf) and when she gets it back, through different means, she vanishes. In fact her powers are in her clothes and without them she is at the mercy of any mortal.

There are two incidents that occur very often. They are told either separately or together in a story.

“First, the incident of the golden apples. In the garden of an emperor there is an wondrous apple tree that bears fruit entirely of gold, but no sooner do they ripen than in the middle of the night they disappear. The emperor is grieved at heart to the point of giving up his throne to solve the mystery. Two of his sons watch in turn, but with no avail; the youngest son succeeds at last in catching sight of the seven nymphs, who come in the guise of seven birds and steal the golden apples. The incident is given much space in a popular Romanian book, The Story of the Most Handsome Arghir and Ilena. In English it is used in a somewhat changed form - instead of the stolen apples the grass being strangely trodden down by William Morris in The Land East of the Sun and West of the Moon .

Then there is the incident of the forbidden chamber. An emperor, before leaving, gives his son a bunch of keys and tells him: “Thou hast my permission to open all the chambers of the palace, except the one which unlocks with the golden key.’ When the son is left alone he cannot refrain from entering that particular chamber, where he gets a glimpse of the enchanting fairy realm.” (Beza 1928: 77)

The folk believe that fairies are born from flowers, their names being a good example (The Fairy of the Flowers, The Fairy of the Woods, etc.). The fairies have a queen named The Fairy of the Fairies or The Queen of the Fairies. She is forever young, due to her virginity.

She will grow old only after marrying a mortal when she loses her magical powers as well. The Fairy of the Fairies lives in the fairyland, where nobody is born and nobody dies, an unalterable and timeless space. The few mortals that reach this realm cannot go back to the real world. They are changed into rocks or animals.

The folklorist Lazar Saineanu noticed that the fairies play a major role in the Romanian mythology. They are always young, dressed in white and of a ravishing beauty. At the same time they belong to different types and bear different names according to their way of living: in trees or under water, in the mountains or in the fields. He classifies the fairies in several groups, for example the tree-lassie, in the tale *The Girl from the Laurel Tree*, the bird-lassie in the tale *The Little Blackamoor* or *Arapusca*, the fish-lassie in *The Fairy of the Fairies*, Ileana Cosanzeana in *The Fairy of the World*. (Saineanu 1978:112)

The Romanian scholar and ruler Dimitrie Cantemir mentions the group of the good fairies in Chapter 3 of his *Descriptio Moldaviae*. He says the 'fairy' is a word which you could suppose to come from the name of Diana. However it is rarely used in the singular; most of the times they use the plural, fairies, and they say they are beautiful girls casting their charms on the others. (Cantemir 1974: 115)

The good fairies have a favourable influence on people: they help them, sometimes guide them, open the gates to the magical space beyond. The bad fairies are more often old, ugly, skinny; but they can also be luring, young and extremely beautiful, a cover up for wicked intentions. There is only one type of bad fairies, located in the Apuseni Mountains, Mamornita (The Black Beetle). This wicked type of fairies does not exist in the archaic level of the Romanian mythology, and the contamination was realized through "they fairies" - "iele".

"They fairies" are feminine creatures with magical powers. They are often met in superstitions and do not have a clearly shaped character and a definite mythological status. One of the explanations can be given by the abundance of folk variants where they are found. They are mostly represented by maidens with unchained instincts, great tentative capacity, having the attributes of nymphs, naiads, dryads and mermaids. They live in the air, in the woods or caves, in the mountains or on the banks of the rivers. Often enough they bathe in pure springs and during the night, in the moonlight, they dance in a circle (the counterpart of the English rings), in secluded places, naked or only with their breasts uncovered, with their hair let down. The spot where they danced is left scorched, as if burnt by the fire. The grass never grows there again and the boughs of the trees are leafless.

"They fairies" are sometimes visible, showing seductive bodies. In other circumstances they have the inconsistency of ghosts with an illusion of merry women. The folk imagination represents them as young, voluptuous, boisterous maidens, sometimes revengeful and mean, without being fundamentally malignant. Usually they are not considered as being wicked fairies. They take revenge only when provoked, offended or looked at while dancing. Then they punish the culprit by laming him after they have made him fall asleep with their singing and have danced three times around him. A magic charm, collected from the Romanian folklore by the poet V. Alecsandri, gives us a suggestive portrait of the fairies:

*"You fairies,
You marvels of nature,
Foes of the mortals,
Masters of the wind,*

*Ladies of the earth,
Flying through the air,
Gliding on the grass,
Treading on the waves,
Go a long way off,
To the pond, the reeds and the desert,
Where priests ring no bell,
Where maidens dance not,
Go with the mighty wind,
To the end of the world."*

B. P. Hasdeu in *Etymologicum Magnum Romaniae* quotes a tradition from the county of Prahova, according to which the fairies often drink water from the wells at nighttime and whoever drinks after them gets disfigured.

The fairies are not lonely, they gather in gangs, being able to go from one place to another at a miraculous speed. Their name is shrouded in mystery, inaccessible. "They" is not a name but the third person plural of the Romanian pronoun *they*; it is spelled "ele" but pronounced "iele". From this pronunciation the name of the fairies derived: "Iele"- an approximate translation in English being "They fairies". Their real name is replaced, as V. Kernbach shows in *The Dictionary of General Mythology*, by attributive symbols classified in two groups: a) impartial similes-Them, They, Sweet Woodruffs, Whirls, Mires, Herodesses, Whitsuns, Pests, Tempests; b) flattering similes-Damsels, Marvels, Beauties, Pixies, Night Saints, Handsomes, Queens of the Air, etc.

There are some holidays dedicated to these fairies: Whitsun, the Marine Day, the Nine Thursdays after Easter, holidays that must be respected through discretion and rest. The fairies punish the breaking of these norms in different ways: those who work during the holidays are lifted in whirlwinds, tormented and driven mad. In other cases, men and animals die mysteriously or hail comes upon them, the house is set on fire, huge floods occur.

Those who succeed in learning the fairies' singing are abducted and disappear without any trace. People who insult fairies, sleep under their trees drink water from their springs or refuse their invitation to dance with them are subject to severe punishment. Even those who unwillingly hear their songs become dumb.

Remedies against the wicked actions of the fairies are various. They are either preventive, like the wormwood or garlic borne at the waist or hat, medical or through exorcism. Such is the Romanian folk dance "Calusarii"-the hobby horse dance, performed on a sick body. Another taming means is to thrust a horse skull in the gatepost. From the viewpoint of their characteristics - dancing, instinctual frenzy - the fairies seem to inherit the bacchantes (maenads) from the Greek mythology, sharing in common features also owned by other supernatural creatures from the European heritage.

What all fairy-tales share in common is imagination, which gives birth to fantastic circumstances, characters and solutions to our problems. People have always needed an escape from this trivial and dull world. They did it in the past inventing fairy-tales and myths, they do it today inventing new ones. But with the help of scientific devices they have the

possibility of telling them on audio or video tapes. Skillful scriptwriters and film directors invent stories on the screen. We still have fairy-tales for our children but for the grown-ups they are called either science fiction books or films. They teem with alien creatures and ufo's that still abduct people like the old fairies and throw them into the world afterwards with stories that few people believe in or have never been proved as real.

References

1. Marcu Beza, (1928) *Paganism in Romanian Folklore*, J. M. Dent & Sons Ltd., London & Toronto
2. Dimitrie Cantemir (1974) *Descriptio Moldaviae*, Ed. Academiei RSR, București
3. Simion Florea Marian, *Mitologia daco-romana*, manuscris inedit, inventar nr.348, Suceava
4. Lazar Saineanu (1978) *Basmele române*, ed. Academiei RSR, Bucuresti
5. Harry A. Senn (1982) "Paralele românești in folclorul universal" (in *Were-wolf and Vampire in Romania*) New York
6. Caroline White (1976) *A History of Irish Fairies*, The Mercier Press, Dublin and Cork
7. *** *Folk-tales of the British Isles* (1987) Moscow Raduga Publishers

Bibliography

1. Bârlea, O. (1976) *Mica enciclopedie a povestilor românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București
2. Coman, M. (1982-1986) *Mitologie populară românească*, vol. I-II, Ed. Minerva Bucuresti
3. Eliade, M. (1979) *Aspecte ale mitului*, Ed. Minerva, București
4. Eliade, M. (1970) *De Zalmoxis a Genghis-Khan*, Ed. Payot, Paris
5. Pamfile, T. (1997) *Mitologie românească*, vol. I (*Dușmani și prieteni ai omului*), ed. All, București
6. Vladuțescu, Gh. (1982) *Filosofia legendelor cosmogonice românești*, Ed. Minerva, București
7. Vulcănescu, R. (1985) *Mitologie română*, Ed. Academiei RSR, București

MYSTERY AND COMMUNION IN LEWIS CARROLL

Iustin SFÂRIAC

Rezumat

Lucrarea prezintă principala tensiune din cele două lucrări de ficțiune ale lui Lewis Carroll arătând implicațiile ei și modul în care acestea apropie opera literară a lui Carroll de lucrări postmoderne similare.

Motto:

I have grown to love secrecy. It seems to be the one thing that can make modern life mysterious or marvellous to us. The commonest thing is delightful if one hides it. (Oscar Wilde 4)

Mystery lies in both the knowable but as yet unknown and in the unknowable. Mystery provokes questions and demands answers. Solution may come under the form of answers to those particular questions or under the form of an acceptance of mystery as an insoluble but integral part of our lives. As Basil Hallward suggests in *The Portrait of Dorian Gray*, mystery makes life 'delightful'. It is my intention to examine how secrecy works in *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* in order to embellish life.

Victorian novels are full of morbid secrets and threatening discoveries. Unseen rooms, concealed doors, hidden boxes, masked faces, buried letters, all appear and disappear with striking regularity in the fiction of Victorian England. Many of these secret spaces contain children, and especially little girls in hidden spaces. The young Jane Eyre sits behind a curtain in the hidden window seat, escaping the vindictive anger of John Reed. Repulsed by her angry brother, Maggie Tulliver flees to the house attic, fantasizing that her family will fear that she has died. Little Dorrit withdraws from the common space of the Marshalsea into her private room above the prison, and Little Nell hides behind trees and walls, silently observing clandestine meetings. Finally the seven-year-old Alice falls down a rabbit-hole into a Wonderland, the dreamspace of her own psyche.

Of these images none is more embedded in our cultural imagination than the child Alice dropping into the subterranean well of Wonderland. Indeed, of the many celebrated scenes in the *Alice* narratives, the most memorable, most potent, most quoted is Alice's initial descent to the bottom of the rabbit-hole. Why? The answer to this question is not just the fact that the scene represents a child's metaphorical progress through the birth canal, and that this in turn symbolizes some kind of rite of passage, a movement toward deeper knowledge. For then how do we explain Alice's obvious lack of internal development in both stories? Indeed, for a narrative that thematizes motion, Alice's psychical growth remains disturbingly static. Throughout both narratives, Alice displays little emotional variation, for when she is not frustrated or anxious, she is, for the most part, vapid or expressionless. In fact, one is

immediately struck by her coolness and indifference as she falls through the rabbit-hole. Thus, because scene changes in *Wonderland* and *Looking-Glass* rarely betoken any emotional or intellectual modulations, Alice's falling into Wonderland signals no internal transition.

Alice's descent into Wonderland and her entrance into the Looking-Glass kingdom would seem like ripe metaphors for Carroll to explore the thoughts and phantasies of Alice's psyche. What could be more oneiric than an underground world or a secret realm behind a mirror? Further, the construction of the dream frame in nineteenth- and twentieth-century literature usually signals an author's undertaking of psychological realism. Much has been written on the Freudian thematics of the *Alice* stories¹, but if, as many have argued, Alice falls down into the dreamland of her own unconscious, she meets there not identification and revelation but rather frustration and deferral. In both works Alice awakens not as from a wish fulfilled, but as from a desire thwarted. If Wonderland really represents the underground of her own psyche, it is a psyche not entirely her own, more different than mysterious, more foreign than obscure. This becomes most apparent when we realize that the emotional and the cognitive dissonance between Alice and her dream creatures reflects a larger disunion of energies that marks the narratives. Throughout both stories Carroll works hard to illustrate the incongruousness of sensibilities that estranges Alice from the other figures. The scene in *Looking-Glass* in which the Queen offers Alice a dry biscuit, unfittingly, to quench her thirst is a paradigm of the sharp discordance between characters. Inappropriate and irrelevant responses such as the Queen's fill both *Alice* stories and reveal an atmosphere depleted of psychical recognition and sympathetic reaction.

The dream frame does open up the possibility for psychological realism, but Carroll closes it off just as quickly. The inhabitants of Alice's dreamworld are hollow signifiers that repel interpretation, not layered symbols that lure penetration. When Alice asks him what happens when he has returned, full circle, to the head of the table, he has no answer and can only redirect the subject of their conversation. The Mad Hatter's inability to answer reflects a larger tendency in the narratives to skim surfaces and deflect inquiry. Throughout both stories, Alice continually asks "What will happen next?" but Carroll always accelerates his narrative and whisks us to a new scene before Alice's question can be answered.

In much Victorian fiction the movement into secret inclosures begins as a retreat from the urban world but develops, ultimately, into an act of self-exploration. But this is not true of Carroll's fiction. Indeed, the many instances in *Alice* stories of characters positioned with their heads facing downwards betokens repulsion, not introspection.

The spatial imagery and objects that fill Wonderland and the Looking-Glass world are similarly misleading. Hidden doors, dark tunnels, ungraspable keys and dense woods all create an architecture crowded with secret spaces and hence suggest an atmosphere of concealment and discovery. Upon closer inspection, however, we see that Alice's dreamworlds and secrecy are strangely incompatible. This is a crucial insight for the *Alice* narratives lack precisely what other narratives must have in order to hatch a fictive world that has secrets.

Let us examine the terms of Wonderland's complex spatial dynamics. One notices immediately the fantastic elasticity of space and size that Alice experiences as she travels to the garden. Space is created as she moves through it and closes up behind her as she exits. It is as if space does not exist unless she inhabits it; the hole deepens as she falls through it; doors, keys, and corridors materialize as she needs them.

Suddenly she came upon a little three-legged table, all made of solid glass; there was nothing on it except a tiny golden key....However on the second time round, she came upon a low curtain she had not noticed before, and behind it was a little door....There seemed to

be no use in waiting by the little door, so she went back to the table...this time she found a little bottle on it. (pp. 29-30)

This kind of ad-hoc spatiality differs radically from the spatial imperatives that we find in, say, Hardy, who continually reminds us that physical structures outlive their human makers. For instance, the amphitheater in *The Mayor of Casterbridge* has existed for centuries past and will remain long after Henchard dies. Similarly, Tess's fate at Stonehenge is but one moment in the long history of the ancient structure. Thus Hardy establishes a setting and then animates it with characters and events. In Carroll, however, place and character cannot be detached, for one immediately generates the other.

That space dissolves as Alice departs from it explains why there is no backward motion in Wonderland, no possibility to return to an established place. Thus Alice must never climb back up the rabbit-hole in order to escape. If we say that there is no reverse motion or return in Wonderland then we have made a crucial discovery: there can be no secrecy or secret spaces in Wonderland for such secrecy demands stability, a constancy that permits return.

But location is not the only instability that disallows secrecy in *Wonderland* and *Looking-Glass*. If space and motion are irregular, so then is time. Carroll at once creates and undermines the continuous narrative trajectory of traditional fiction.

What we have been saying, essentially, is that secrecy demands contextualization, a surrounding set of variables towards which it can stand in relation and in which it can find a location. Secrecy and, more specifically, secret spaces are ensconced within a larger sphere—both spatial and temporal—that a narrative must create. This suggests, further, that autonomy deflects secrecy. Its essence, its status as independence, disconnectedness, disallows the incorporation that is requisite for secret spaces.

We can also see that what Carroll and his critics call the nonsense jargon of the *Alice* stories is a kind of autonomy of signifiers. For nonsense claims autonomy—detachment from any signifieds. How then can there be secrecy where there is no stable meaning and hence nothing to hide?

The *Alice* stories actually articulate a double message: on the one hand, they create the illusion of secrecy, they entice us with answerless riddles and imagery of hidden doors, unseen passages and ungraspable objects; on the other hand, however, they avert our scrutiny with the characters' nonsense jargon and absurd logic. There may be no secrecy but there is no straightforwardness either.

Evasiveness governs the semiotic structure of both narratives. Throughout the *Alice* stories, there is an implicit decorum to speak indirectly, to refer, not address, to allude, not define. We continually hear the characters use the demonstrative *that* instead of directly describing their subjects:

“Why, because there's nobody with me!” cried Humpty Dumpty. “Did you think I didn't know the answer to that? Ask another.” (p. 263)

To state unequivocally threatens the fictive spell. In *Wonderland*, Alice awakens from her dream at the moment when she unambiguously addresses and defines the King and Queen:

“Who cares for you?” said Alice...“You're nothing but a pack of cards!”
At this the whole pack rose up in the air, and came flying down on her: she gave a little scream...and tried to beat them off, and found herself lying on the bank, with her head in the lap of her sister....(pp. 161-62)

“What do you call yourself?” the Fawn said at last...

Similarly, in *Looking-Glass*, the fawn darts from Alice’s embrace at the moment that it can precisely define her:

“I wish I knew!” thought poor Alice. She answered rather sadly, “Nothing, just now.”

So they walked on together through the wood, Alice with her arms clasped lovingly round the soft neck of the Fawn, till they came out into another open field, and here the Fawn gave a sudden bound into the air, and shook itself free from Alice’s arm. “I’m a Fawn!” it cried out in a voice of delight. “And, dear me! You’re a human child!” A sudden look of alarm came into its beautiful brown eyes, and in another moment it had darted away at full speed. (pp. 226-27)

Speech that defines subverts entrancement; it is essential to see that this endorsing of indirectness is evasion, not secrecy, and dispersal, not definition. The fawn’s fear of capture can be seen as a metaphor for the narrative’s rejection of definition, of linguistic capture. That is to say that Carroll’s text prohibits the articulation of meaning, which it here metaphorizes as a kind of seizure. Just as the Fawn detaches from Alice’s hold, so too the signified disconnects from the signifier. But secrecy, as we have seen, presumes stable meaning, a secure connection of signifier and signified. Thus by terminating the link between signifier and signified, Carroll terminates the possibility of secrecy. In other words, autonomy and secrecy are rival imperatives.

What, then, is the difference between these two conditions? Clearly both intimate a kind of solitude that is their deepest connection. But secrecy implies a pocket of solitude within a subsuming sphere; moreover, it implies, as its etymology makes clear, separation which, in turn, implies severed contact. To be secret is to have once been connected; contact, which, in turn, implies severed contact. Autonomy, however, suggests self-containment, not connection.

Secrecy and contact are almost entirely absent from Carroll’s vision. Wonderland and *Looking-Glass* are worlds of cruel autonomy, symbolized most powerfully by the Cheshire cat’s head that can live detached from its body, and still grin. Scenes of failed contact imbue both narratives. Alice follows the White Rabbit down the hole, but she can never fully reach him. In *Looking-Glass*, objects are similarly unattainable: the goat’s beard “seemed to melt away as she touched it” (p. 221), and the rushes also “melted away almost like snow” (p. 257). The absence of physical touch here plainly represents the scarcity of emotional connection, and even love, in *Wonderland* and *Looking-Glass*. And whatever else we may say about the sophistication and humor of Carroll’s nonsense jargon, the conversations that lead nowhere illustrate, at bottom, the hollowness of relationships in Alice’s dreamworlds.

The failure of contact may be a kind of fear of contact deriving from what psychoanalysis has named Alice’s oral aggression and what Nina Auerbach has called Alice’s “subtly cannibalistic hunger.”² In both narratives, Alice’s presence portends potential danger. Can Alice really be so unwitting of Dinah’s threat to the Wonderland animals? And in *Looking-Glass* when Alice threatens to pick the daisies, one begins to wonder whether her “curiosity” is not childhood innocence, but rather fallen aggression. One cannot help but notice a schism between Alice’s popular image as an artless child of nature and her actual representation as a demure yet fearless little wanderer. But how, we must ask, did this myth of Alice emerge from Carroll’s original portrayal of her as the dark-haired, bewitching-eyed child

of *Alice's Adventures Underground*? The evolution of Carroll's dreamchild is a curious phenomenon indeed and it beckons our critical attention. When one reads the text of *Underground*, one notices a dramatic difference between Carroll's and Tenniel's illustrations. Alice's progression from the dark lady-child of *Underground* to the saccharine, blonde ingenue of *Wonderland* is visible even to the most cursory glance and is only one symptom of the larger transformation of the Alice myth. Carroll's representations of her, especially when she changes size, are more offbeat, somewhat surreal and certainly more disturbing. In a particularly vivid picture, Alice is portrayed as an oversized head, no neck or body, only feet and hands extending from beneath her chin. On the next page, she is depicted as a long neck, with a head on top, no body or feet below, like a human lollipop. This kind of excentricity is muted in Tenniel's drawings, which are, for the most part, flat and insipid. For instance, most of Tenniel's illustrations are single caricatures, departing far from Carroll's more populated and detailed sketches.

Tenniel's illustrations established a tendency, continuing even now, to imagine Alice as a paragon of childhood innocence. Films, cartoons, theater productions and modern illustrations all recreate, in some way, this idea of Alice as a symbol of unwitting purity and wide-eyed curiosity. Clearly Carroll's readers have revealed a desire to read the Alice stories according to Tenniel's illustrations.

Although Tenniel's interpretation diverges from Carroll's representation, there must be in Carroll's texts something, some moment, some scene or theme, to stimulate this popular construction of Alice. Surely our acceptance and affirmation of Tenniel's representation finds some provocation in Carroll's writing. Is there, beneath the texts' portrayal of Alice's predatory nature, a wish for childhood innocence—a longing for Alice to be what she plainly is not—an uncorruptible essence of humanity? Both narratives emit a subtle message saying just this: that solitude and autonomy are afflictions of the soul; and human contact and love, our most precious remedy. The deepest tension of the works is then the lure between perfect autonomy and human contact—a conflict which crystallizes the problem of secrecy in *Wonderland* and *Looking-Glass*.

In his introduction to the Modern Critical Interpretations volume on Lewis Carroll, Harold Bloom intimates that Wordsworth is the precursor poet standing behind and shaping much of the *Alice* narratives. Locating Wordsworth's strongest presence in "The White-Knight's Ballad"—what he calls a "superb and loving parody of Wordsworth's great crisis-poem "Resolution and Independence"—Bloom argues that the White Knight is Alice's/Carroll's Leech Gatherer—"a man from some far region sent,/ To give me human strength." The alternative to human contact for Wordsworth, Bloom further suggests, is misery and madness, but for Carroll it is Wonderland, that is, play and nonsense.

If the White Knight functions as a Wordsworthian solitary, awakening the dormant well of human sympathy, then Alice's soul must require arousal, inspiriting. And indeed it does, for Carroll twice reminds us that Alice does not cry in response to the White Knight's song. But her encounter with him does become her "memory recollected in tranquility," a significant moment, the remembering of which in theory brings her to a deeper sympathy with nature and the outer world. With a Wordsworthian sentimentality, Carroll describes Alice's experience:

Of all the strange things that Alice saw in her journey through the Looking-Glass, this was the one that she always remembered most clearly. Years afterwards she could bring the whole scene back again, as if it had been only yesterday—the mild blue eyes and kindly smile of the Knight—the setting sun gleaming through his hair, and shining on his armour in a blaze of light that

quite dazzled her—the horse quietly moving about, with the reins hanging loose on his neck, cropping the grass at her feet—and the black shadows of the forest behind—all this she took in like a picture, as, with one hand shading her eyes, she leant against a tree, watching the strange pair, and listening, in a half-dream, to the melancholy music of the song. (p.307)

The absence of irony in this passage stands in sharp relief to the other scenes in the narrative, which are almost all governed by parody and satire. Carroll's sincerity here is striking, and the scene derives much of its power from this unique earnestness of tone. Indeed, the popular misrepresentation of Alice as an innocent dreamchild issues, in part, from our misremembering the tenor of the whole story to be similar in tone and content to this passage. Like Alice, we remember this scene as a representative moment, not as the anomaly that it is. Thus Carroll masterfully orchestrates layers of revisionary remembering, reconstructive imagining.

This impulse towards revisionary remembering too emanates from a Romantic sensibility. Throughout Wordsworth's poetry, human memory does not simply duplicate in thought the past, but it moreover emendates reality, reconstructs a vision that resembles, but does not perfectly reproduce, the original event.

The most relevant—to our discussion—way in which Alice's and the reader's revisionary remembering reflects a Wordsworthian consciousness is the avoidance of pain. Like Wordsworth's, Carroll's reconstructive imagination manifests itself primarily as an elision of conflict and tension. If Alice and the reader locate this scene as exemplary of her Wonderland and Looking-Glass experience, then memory has been acutely selective. As we have noted, Alice's primary emotion has been frustration and anxiety, not the love and entrancement she feels as the White Knight's song lulls her. The scene is an anomaly, not a representative moment. This tendency to delete pain Carroll confesses in the opening poem to *Looking-Glass*.

And though the shadow of a sigh
 May tremble through the story,
For "happy summer days" gone by,
 And vanished summer glory –
It shall not touch, with breath of bale,
 The pleasance of our fairy-tale (p. 174)

We see this inclination to omit conflict throughout Wordsworth's poetry. In his narrative poem "Michael," for example, Wordsworth describes Luke's moral descent—the tragic event of the story—in only five and one-half lines (the poem is 491 lines in total). Notice the vagueness with which Wordsworth relates this core episode:

Meantime Luke began
To slacken in his duty, and at length
He in dissolute city gave himself
To evil courses: ignominy and shame
Fell on him, so that he was driven at last
To seek a hiding-place beyond the seas.

(II. 451-56)

A hurried glance and nothing more for the tragic turn in Michael's life, the very impetus for narration. In a more stunning example of elision, "A slumber did my spirit seal," the poet expresses in two stanzas the shock of Lucy's premature death. In the first stanza, Lucy still lives and the poet his deluded disbelief of her mortality—the happy ignorance that is past. In the second stanza, Lucy has died and the poet imagines the difficult concept of nonexistence and a world that is absent of her being.

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears: She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees.

In less than fifty words the lyric speaks profusely and articulates succinctly the human reaction to what always seems the suddenness of death. But between the two stanzas—between his love for her when she lived and his grief in the aftermath of her death—sits a blank space, an elision of the very moment of death itself. This absent stanza seems even more striking when we realize that Wordsworth was writing within an elegiac tradition that almost always recounts a death scene. As in "Michael," the poet excludes the very event that stimulated the act of writing.

For both Carroll and Wordsworth, then, the imaginative effort of writing is a kind of memory freed from pain. But memory for Wordsworth also heals pain and binds the human community. It is memory in this sense that bears most upon the Alice books and that will deliver us, ultimately, back to the subject of secrecy.

The ending of *Wonderland* bears an uncanny resemblance to the final fifty lines of Wordsworth's "Tintern Abbey," in which the poet addresses his sister, who has stood by his side during his meditation that comprises the body of the poem. At the close of both texts, the authors momentarily rechannel the narratives through the consciousness of the protagonist's sister, and thus unfold an alternative vision on the scene—one that perceives from the vista of a different standpoint in time. Just as Wordsworth envisages his sister's impression of the landscape, Carroll imagines Alice's dreamscape as seen through the eyes of her older sister. In Wordsworth's poem, Dorothy's presence binds the rift between the poet's original visit to Tintern Abbey and that of his present one. Robert Langbaum explains: "Now he sees in her what he once was, and sees in the difference between them what he shall be. He has a transforming vision of her as a child of nature blessed in all the stage of her life; and by identifying her future memory of this visit with his own and his present memory of his last visit, he sees in the different stages of their development along the same line of rhythm and harmony of things."³

For thou art with me, here, upon the banks
Of this fair river; thou, my dearest Friend,
My dear, dear Friend, and in thy voice I catch
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes. Oh! Yet a little while
May I behold in thee what I was once
May I behold in thee what I was once...

This gesture of uniting fragments of time into a coherent formulation is, among other things, part of the process of narrativization, of transforming experience into story. Its position at the end affirms its formal significance. Further, Dorothy's function of uniting disparate moments of time diverges from the autonomous vignettes that construct the *Alice* books.

But time is not all that Wordsworth joins. By linking past, present, and future, he also bonds himself to Dorothy. Similarly, at the conclusion of *Wonderland*, Alice recalls her dream to her older sister, who functions much like Dorothy in "Tintern Abbey," mediating the central action of the poem—the fall down the rabbit-hole and the journey to the garden—through the lens of an alternate perspective, one that differs in age from the protagonist's.

Alice's memory of her dream generates a psychical intimacy between her and her sister that is expressly absent from the book's opening, where her attention quickly recedes from her sister's voice. The recollection of her dream, then, yokes Alice's and her sister's disconnected psyches.

If we say that memory cultivates human contact, then we begin to see shades of our subject raising back into view, for contact, as we have seen, is secrecy's most subtle distinction. To remember a person, an experience, a place is to reject autonomy, to reconnect to what once was. Memory thus merges autonomous subjects and also knits fragments of time into narrative. That is to say that memory repels dissociation, or in Carrollian terms, nonsense. As memory contextualizes, meaning emerges and nonsense dissolves into abstraction.

Because remembering broods a secrecy that Carroll disallows, we see in *Wonderland* and *Looking-Glass*, fittingly, the precarious status of memory. "Who in the world am I?...four times five is twelve...(pp. 37-38). Indeed, Alice is by no means amnesiac, but her faculty of recollection is clearly compromised. After this scene, Alice almost never considers, even in passing, her waking life, her reflections on Dinah posing the only exception. Memory's deficiency signifies again, autonomy's supremacy and hence secrecy's absence.

Let us now return to the White Knight scene in *Looking-Glass*—the scene that most overtly figures memory as a mode of human connection. The scene moves on several planes: the knight's poem about his encounter with the "aged-aged man" alludes to Wordsworth's confrontation with the Leechgatherer which, in turn, parallels the White Knight's meeting with Alice, which finally represents Dodgson's relationship with Alice Liddell. By staging these multiple gestures of interaction, Carroll rejects, and reveals a disgust for, the autonomy and solitude he has thematized all along. It is as if Carroll renounces here his philosophy of nonsense in favor of a Wordsworthian faith in the human spirit. Like Wordsworth, Carroll affirms the redemptive force of love and sympathy.

Carroll's optimism, however, is a fleeting, momentary indulgence—an intellectual slip. The scene, like all of Carroll's, is a self-contained imaginative flash. Thus Alice's interaction with the White Knight does not alter her or bring any deep knowledge. Although the scene does initiate her movement to the eighth square and hence her queening, Alice never changes internally. Her crowning, like so many of Carroll's metaphors, seems hollow of meaning, a symbol without a referent, a façade that conceals nothing.

The pull between the desire for memory and the compulsion towards autonomy represents tension of the *Alice* narratives—a tension neither resolved nor cathartically worked through, but rather left taut and unchanged. Despite that, Carroll's narratives represent one step forward toward postmodern mystery stories for children which have left their rational and order-restoring character and have moved toward unpredictable plots and rejected knowingness.

Notes

1. Roland Barthes, *The Eiffel Tower*, (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1979), p. 17. Barthes brilliantly argues that the Eiffel Tower's profound cultural significance emanates from its self sufficient status.

2. Nina Auerbach, "Alice in Wonderland: A Curious Child," *Victorian Studies* 18 (1973): 36; reprinted in *Lewis Carroll*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1987), pp. 31-44.

3. Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (Chicago: University of Chicago Press, 1957), p. 44.

CULTURE AND ETHNICITY IN IDIOMS AND PROVERBS

ZOLTÁN Ildikó

Rezumat

Lucrarea tratează un număr de expresii idiomatice, proverbe și alte structuri asemănătoare legate de diverse aspecte ale relațiilor interpersonale, dragoste și mariaj, prezentând caracteristicile lor generale din punct de vedere lexical și semantic, probabila sau posibilă origine a câtorva mai puțin evidente, completat cu câteva referiri la structuri similare în limba română.

While you're trying to get over the bitter-sweet ups and downs of calf love or puppy love, however early in life, you usually find out for yourself that the forbidden fruit is most tempting or that two's company, three's a crowd. When you are in love, affection is said to blind reason. In other words, love is blind and although beauty is only skin deep, it is in the eye of the beholder, since man makes beautiful what he loves. That's why if Jack's in love, he's no judge of Jill's beauty.

As a matter of fact, the course of true love never did run smooth. We may accept that love makes the world go round (in neck to neck competition with money), conquers all and makes all hearts gentle, but a faint heart never won a fair lady. On the other hand, if she has her cap set for him and knows that the way to a man's heart is through his belly, she will probably go to any lengths to have him, since all's fair in love and war. But be careful with one-night stands: short love brings a long sigh. And although time heals all wounds, it's better to encounter someone only like ships that pass in the night, as things get more complicated when the woman loved not wisely but too well and has a bun in the oven but no-one to make an honest woman of her. However, the man who is bold enough to love and leave should not forget that the greatest hate springs from the greatest love and hell has no fury like a woman scorned.

Being separated from your loved one is no bed of roses either. The problem within the problem is that there are contradictory opinions about this situation. Some say that distance lends enchantment to the view and absence makes the heart grow fonder, but pessimists – or realists? – know better and warn you against staying far from eye, far from heart for too long because that implies out of sight, out of mind and as a consequence seldom seen, soon forgotten.

Another possible danger is that you may not see cupboard love for what it is and either because of the aforementioned blindness or because your partner leads you by the nose, you finally buy a pig in a poke. You will only discover this when your spouse shows his or her true colours, and then it's usually too late. But don't worry, you will certainly have comforters to rub it in: marry in haste, repent at leisure.

But let's say you have successfully avoided the pitfalls and you think you have found the one and only, someone you would pledge yourself to have and to hold through thick and thin, for better or for worse and so on. Most people – especially men – cross the Rubicon

after they sow their wild oats in the prime of their life. When a couple decide to tie the knot, they usually believe that marriages are made in heaven. However, they must be lived on earth, which is not roses all the way. First of all you are faced with the request or even demand: love me, love my dog, which seldom refers exclusively to pets. This is hardly love's labour when your husband is still tied to his mother's apron strings. In this case, there will be no love lost between the two women, to say the least, they might be at loggerheads all the time.

It usually doesn't take long to establish the pecking order in a marriage and it will soon be clear who rules the roost/ roast. Conservatives would expect the husband to be the dominant male, in modern marriages the two parties are supposed to be equal, but sometimes there is a henpecked husband, as she wears the breeches and sometimes treats him like dirt. This may also depend on who brings home the bacon: if couples are fighting like cat and dog it usually happens when for one reason or other it's difficult to make both ends meet.

Sometimes your better half turns into your bitter half when you meet an old flame and your good man or lady is seized by the green-eyed monster: you might easily find yourself in the doghouse and as miserable as sin.

However, where there's a will, there's a way, and if they can stick it out together they will have a marriage as steady as a rock and live happily ever after – till death does them part.

We often read or hear the phrase 'language is a living thing', but seldom stop to think what it really means. Living things grow, change and die, and so does language.

Recently, educated usage has become more flexible and tolerant about what is considered to be correct or acceptable not only in several parts of grammar, but also in style.

Socio-linguistic studies have shown that the general tendencies of present-day English are towards more idiomatic usage. Therefore it is important to remember that idioms are not only colloquial expressions associated with conversation and informal language, a separate part of the language, which one can choose either to use or to omit, they form an essential part of the vocabulary of English. They appear in formal style as well as in slang, in poetry, in journalism and magazines, where writers are seeking to make their articles and stories more vivid, interesting, and appealing to their readers. Idioms help speakers and writers to be fluent and to get their opinions across effectively, as they have an important role in conveying evaluation and in developing or maintaining interaction

An idiom is a special kind of phrase. It can be defined as a group of words that - when used together - have a meaning different from the individual meaning of each word. If you do not know that the words have a special meaning together, you may well misinterpret what someone is saying, or be puzzled by why they are saying something that is untrue or irrelevant. (Moon 1995: v)

Idioms are, in a very broad sense, metaphorical rather than literal: they are effectively metaphors that have become 'fixed' or 'fossilized'. In some cases, it is fairly easy to see how the idiomatic meaning relates to the literal meaning, as the image in the metaphor supports it or one knows how the metaphorical meaning has developed. In other cases, the literal meaning may make no sense at all. In a few further cases, the metaphors in the idioms are peculiar, and their true origins are unknown or uncertain, so it is very difficult to see how or why the idioms have come to have their current meanings.

Idioms are also more or less invariable or fixed in form or order in a way that makes them different from literal expressions. Almost all idiomatic phrases fail in one way or another to permit the usual grammatical operations which literal phrases will permit.

Metaphorical meaning and a certain kind of invariability are related to each other. Although these are the two major characteristics of idioms, they are very broad and general. Idioms vary a great deal in *how* metaphorical or invariable they are. In other words, *idiomaticity* (the quality of being idiomatic) is a matter of degree or scale. Thus, some of these phrases

may be used in a literal context or they may be used idiomatically. Other phrases have no literal meaning at all and may only be used as idioms. Some idioms are completely fixed, others have a limited number of variants (two or more alternative forms), or a variant expressing the opposite meaning. Others are very open and allow a large number of words to be used in certain positions.

If we make an attempt to list some of the idioms related to the broad subject of love and marriage, there certainly are more ways to group them. One of these could be according to semantic and structural characteristics (after Longman 1979) :

1. *Traditional idioms* – the types of expressions, which people usually understand by the term idiom. Many of them are almost full sentences (*to sow one's wild oats* – to do some foolish things, waste one's time in worthless pleasure-seeking, particularly sexual activity before marriage). Others function like particular parts of speech (*cupboard love* – insincere affection shown with the selfish or greedy intention of gaining something for oneself).

2. *Sayings or proverbs* – usually complete sentences, certain part of which have also become idiomatic expressions or clichés (*Beauty is only skin deep.* – some desirable or admirable things are nonetheless superficial or transient).

3. *Idioms in which actions stand for emotions or feelings* – idioms that refer to actions which have a specific meaning or significance (*she has her cap set for him* – she is trying to turn a male acquaintance into a suitor). It is important to note that these actions are not literal and that the meaning associated with a particular action in one language may not be the meaning associated with that particular action in some other language or culture. In these idioms the meaning is often specific to English-speaking countries. Thus one should be especially careful in learning these idioms, being also aware of the danger of translating such phrases word for word.

4. *Similes* – idioms which compare a quality, condition, action, etc., with a noun (*as steady as a rock* – reliable, firm and standing safely on the ground). These phrases emphasize the meaning of the first word and can usually be translated by simply putting 'very' in front of it. Certain verbal idioms are also similes and function in a similar way to the adjective phrases (*fight like cat and dog* – disagree or argue violently, often repeatedly).

5. *Pairs of words* – idioms consisting of pairs of words joined by *and* or *or*, which usually cannot be reversed (*through thick and thin* – persistence in a task or in support of someone through easy and difficult periods alike).

6. *Phrasal verbs* – expressions that consist only of a verb and one or more adverbial particles or prepositions (*stick it out* – bear or suffer an unpleasant situation to the end).

If we consider their sources, it is hardly surprising that so many of them are from the Bible, or from the standard marriage vow (the Book of Common Prayer of the Church of England and the Episcopal Church). Most of these have also taken root in similar form in most other languages into which the Book was translated: *the forbidden fruit*; *to have and to hold, for better for worse* and the idiom with similar meaning *through thick and thin*. Here the two adjectives seem to have referred originally to the conditions encountered by a rider on a horse, who passes alternately through areas where the thickets of wood are dense or where the growth is sparse.

Another rich source are the literary works, first of all Shakespeare's. Both *the green eyed monster* and *(one that) loved not wisely but too well* come from Othello.

Hell has no fury... : The Mourning Bride, by William Congreve;

distance lends enchantment to the view : Pleasures of Hope, by Thomas Campbell;

... roses all the way : The Patriot, by Robert Browning;

... bed of roses : The Passionate Shepherd to His Love, by Christopher Marlowe;

ships that pass in the night : Tales of a Wayside Inn, by Henry Wadsworth Longfellow;

in the doghouse : the figurative meaning has probably arisen from an episode in Peter Pan, by James M. Barrie;

to cross the Rubicon (to commit oneself irrevocably) and the closely related *the die is cast* are attributed to Caesar who literally crossed the river Rubicon in 49 B.C., thereby provoking a civil war with Pompey.

Old sayings and proverbs live on in *love me, love my dog; marriage made in heaven* or *two's company, three's none / a crowd*.

The practice and the experiences of everyday life must have been pretty much the same everywhere and the source of many idioms and phrases. This is probably why the expression *to lead somebody by the nose* (to persuade sy to do what one wants; control sy completely; mislead sy easily) exists in the same form in most of the other Indo-European languages: in Latin, Italian, French, Romanian (*a duce/purta de nas pe cineva*), Hungarian, German, Russian, Bulgarian, etc. It was based on the practice of fitting a ring in the noses of unruly or 'disobedient' animals (especially bears or bulls) and lead them by it. The slightest tug or twitch caused sharp pain to the animal and thus it was forced to obey and follow its master, no matter how strong or fiery it was.

If we take a closer look at *to buy a pig in a poke* (to buy or accept something without having examined it or being sure what it is), we discover a surprising closeness to the Romanian *a cumpăra mîta în sac* (to buy the cat in the sack). The poke was a small bag or sack, and the pig was a suckling pig. The game was to put a cat in the poke, or maybe even more in separate pokes. A con-man would then approach possible buyers with a single piglet, saying that it was a sample of those tied up in bags (pokes) awaiting sale. He would try to persuade the buyer not to open the poke lest the pig should get away. If the buyer insisted on seeing what he was getting, and the seller had to open the poke, he would literally *let the cat out of the bag*.

In most cases, however, the same thing or idea is expressed in quite a different way in languages, especially in those, which don't have a common origin, a shared cultural background or at least territorial contact. This is the case with *to show one's true colours* (to show one's true character; used to describe a person who has stopped acting falsely or pretending to be that he/she is not). The expression is related to the 'preliminary' *to sail under false colours* (to pretend to have a certain character or beliefs, principles, etc., which, in reality, one doesn't have). In these expressions (and also in others: *with flying colours*, *to join the colours*, *to lower one's colours*, etc.), 'colours' refers to the particular flag of a ship or regiment. The first two are obviously connected to sailing and trade by sea, and are probably as old as the 'profession' of piracy itself. It was a trick used by these villains to approach 'under false colours' an unsuspecting trading ship they had spotted, and to raise their real flag only when they were close enough to attack and the trader could no longer escape being robbed and possibly even destroyed.

There are no references to such perils at sea in either the Romanian or the Hungarian equivalent. One variant in Romanian is *a-și arăta adevărata față* (to show/reveal one's real face) which compares the falsely assumed or pretended character/attitude to a mask which, when thrown off, no longer hides the probably less engaging real features.

Another would be *a-și da arama pe fată* (to reveal its/ one's copper). The core of counterfeit coins was usually of copper, covered/ varnished with a thin layer of gold or silver. As this 'coating' was gradually wearing off in time, the underlying (hidden) copper began to show through and the coin could no longer pass as a piece of precious metal.

There is also a Romanian expression, *a-și arăta colții* (to show one's fangs) which refers to a certain 'phenomena of nature'. Besides the figurative meaning of these expressions, the concrete original picture is also still obvious: it refers to those animals (especially dogs or

wolves) preparing to bite or attack, which raise their upper lip threateningly to express their anger or readiness to fight.

The expression (a) *henpecked husband* (a husband dominated and constantly nagged at by his wife) is related to the *pecking order* (graded order of hierarchy or seniority amongst the people of a group). The latter must have originally referred to the natural order that exists in a flock of birds, e.g. domestic fowl. On the one hand the stronger ones feed before allowing the weaker ones to do so, on the other hand every bird pecks those lower in the scale without fear of retaliation. Thus, the natural thing would be for the cock to peck the hen. Obviously, a male bird (the 'husband') pecked by any of 'his' hens or 'wives' would be a sorry sight – a sign of deplorable weakness.

The idiom which expresses the idea of a *henpecked husband* differs from the English one in Romanian: *a-și ține bărbatul sub papuc* (to keep/ hold one's husband under the slipper). The 'movement' in this idiom takes us back to times when the winner of a single combat placed his foot on the neck or head of his opponent to express that he has humiliated him totally. Since the slipper was a footwear characteristic for women (in some regions even part of the traditional folk costume), the foot wearing it would obviously be that of a woman. Thus, the idioms are irreversible in both languages: it would be very strange to speak about a 'henpecked wife' or about *him* keeping *her* under the slipper.

Idioms are one of the most difficult parts of the vocabulary because they have unpredictable meanings or collocations and grammar. As these special connotations and pragmatic meanings are not obvious to people who are unfamiliar with that idiom, the real meaning of the statement is usually missed. Similarly, someone may use an idiom without realising it will be interpreted as critical or disapproving, and therefore unintentionally cause the wrong reaction in the person they are talking to.

One of the main difficulties for learners is deciding in which situation it is correct to use an idiom, i.e. the level of style (neutral, informal, slang, taboo, etc. idioms). Learners of a foreign language may also have difficulty deciding whether an idiom is natural or appropriate in a certain situation. Another difficulty is that of fixed idioms and idioms with variants. It is most important to be exact in one's use of fixed idioms, as an inaccurate idiom may mean nothing to a native speaker. Above all, it is extremely unwise to translate idioms into or from one's native language. One may be lucky that the two languages have the same form and vocabulary, but in most cases the result will be utterly bewildering to the English native speaker – and possibly highly amusing. (Seidl 1988)

Nevertheless, idioms are, at the same time, one of the most interesting parts of the vocabulary of a language. They are interesting because they are colourful and lively, and because they are linguistic curiosities. They tell us not only about the mythology, history, tradition, beliefs and customs; but more important, about the way of thinking and the outlook upon life of the people who speak the language that has produced them.

References:

1. Courtney, Rosemary 1994, *Longman Dictionary of Phrasal Verbs*. Essex England: Longman Group UK Limited
2. Manser, Martin 1990, *Dictionary of Word and Phrase Origins*. London: Sphere Books Ltd.
3. McArthur, Tom (Ed.) 1996, *The Concise Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press
4. Rogers, James 1994, *The Dictionary of Clichés*. New Jersey: Wings Books

5. Seidl, Jennifer 1988, *English Idioms*, Oxford: Oxford University Press
6. Tăbăcaru, Octavian 1999, *Dicționar de expresii idiomatice al limbii engleze*. București, Editura Niculescu SRL
7. Warren, Helen 1994, *Oxford Learner's Dictionary of English Idioms*. Oxford: Oxford University Press
8. *The COBUILD Dictionary of Idioms* 1995, London: Harper Collins Publishers
9. *The Longman Dictionary of English Idioms* 1979, Longman Group UK Limited

THE UNLITERARINESS AND ITS TRANSGRESSIVE FEATURE. ON POETRY AS AN IDEOLOGICAL FORM

Ramona Gabriela HOSU

Rezumat

Lucrarea de fata se vrea o analiză a ceea ce au însemnat anii 30 în planul politic, social, economic și cultural în Statele Unite ale Americii. Pornind de la Virgil Nemoianu cu a sa *Teorie a secundarului*, analiza vizeaza dihotomia “cultură – politică” sau “principal – secundar”. Pentru că în fapt cultura nu poate fi în genere autonomă, lucrarea a rezultat din eterna fascinație pentru acel “ceva” care este determinantul sau determinatul textului scris, literatura, implicit poezia. Am numit prin ne-literaritate tot ceea ce înseamnă social, politic și economic. Această sferă își exercită puterea transgresivă, influențând planul cultural. Perspectiva sociocritică asupra culturii și literaturii (poeziei) anilor treizeci nu vizeaza stabilirea întâietății “principalului” sau “secundarului” în acest raport de influențe pentru că reciprocitatea este mereu evidentă iar potențialitatea estetică a textului scris, cu încărcatura ideologică iminentă, trimite spre acea verbozitate briliantă ce a fascinat de la bun început.

Over interpretation is a familiar outcome both of anxiety and of hermeneutics and it is necessary to those brooding on cultural change. The culturalist temptation is a spontaneous effect of current theoretical preferences. However old fashioned it may be, cultural politics embodies a sort of transgression from the ‘cultural’ to the ‘political’, or from the ‘political’ to the ‘cultural’, and this is the very core of any society encountering transition, partial or radical change. Culture is what hesitates before politics, resists it, in the name of values that transcend the ordinary interests and antagonisms of social life, i.e. culture is in itself already political. Culture remains the necessary element of politics whose means are often strictly cultural. This sounds very Marxist, and it might be monstrous for the people that thought of it as the initiating point of socialism, further more, of communism, and eventually of dictatorship. But it is Paul Ricoeur who said in his *Essays on Hermeneutics* that “We need today a free thinking which is opposed to any operation of intimidation exercised by some people against the others, a kind of thinking that has the imprudence and the ability of intersecting Marx, without following or combating him.” (Ricoeur, p. 205)

Since written culture can never be autonomous, the paper has emerged from the very fascination with the ‘other’ and the process of ‘othering’. This has gone alongside the rise of interdisciplinary studies that are at their best nowadays. The ‘other’ of social class or of political ideology might prove to be indistinguishable from those who set out to describe it. The issue is that of deciding which of the two (i.e. culture and/or politics) is the ‘principal’, and than which is the ‘secondary’. Faithful to Virgil Nemoianu’s *Theory of the Secondary*, literature, implicitly, the ‘cultural’ is assumed as the ‘secondary’. This requires a celebration of the political and of its overwhelming influence. At least, this is the context of the last 11 years in Romania. It is not a betrayal of one’s formation; accordingly, the effect is that of remaining intimate to literature. Definitely, Romanians cannot refer to the difficulties implied by transition or change in terms of empathy because they have been experiencing it since 1989.

Being so much preoccupied with the process of transcending from a social, economic, political and cultural stratum to another superior one, the matter of 'how' (instead of 'what') presupposes a comparative study. Certain Western patterns have been explored, but the most challenging subject seems that of descending into the so-called first or of origin one. This is, at least according to the topic the paper follows, the American pattern of social – democracy.

By the final triumph of the Dynamo over the Virgin, starting with modernism, writers have less and less felt able to retreat into private worlds. Their literature derived from or oriented towards the 'political' which encompasses both the 'social' and the 'economic'. Given the context, they have become increasingly committed to social, political, and therefore public comment. The American rebirth after World War I required the overturning of the 'genteel tradition' (George Santayana's terms), and consequently a new direction in art and society. The years between 1929 – 1937 assisted the Great Depression and the New Deal and their impact challenged the political ideology by means of a Marxist influence, thus grounding the Welfare State. This echoed a change of the individual's position in society. The individual and the social (the 'social' understood to imply the primary sub – group as well as society at large) have become to seem inter-dependent to a degree which would have appeared strange to a Victorian, to the detriment of that individual atomization inherent in Victorian economic arrangements, and of that sense of individual self – responsibility which characterized the morally Victorian ethos. In Noel Annan's terms: "Nothing marks the break with Victorian thought more decisively than modern sociology – that revolution at the beginning of this century which we associate with the names of Weber, Durkheim, and Pareto. They no longer started with the individual as the central concept in terms of which society must be explained. They saw society as a nexus of groups; and the pattern of behaviour which these groups unwittingly established primarily determined men's actions" (apud. Ford, p.17). During late 20s, early 30s, America experienced the progress of events – war, unemployment, economic depression – all of them favouring the concentration on social, economic problems. It was the eternal disparity between ideal and praxis (praxis being life as it was and its representation in people's imagination leading towards ideology). Because of the economic context, the discrepancy between the two constructs was obvious. Thus, people started to get involved, to 'wrestle', and to do politics because the individual was abandoned to social mechanics. He was not content, he did not find sense in the simple fight with nature and in the eulogy of estimation. The technical and economic plan of life satisfied only the 'rational', and not even the 'rational' during the Great Depression. The individual looked for the reasonable in a more concrete universe, which was politics. The age of anxiety evoked a desire for the comforts of a simplifying formula or of a closed system, like Marxism, providing all the answers. The socialists and communists argued that the depression revealed that capitalism was in its 'death throes' because it failed to solve the problem of distributing goods fairly. (Bragdon, McCutchen, p.586) They proposed that the government take control of industry from private enterprise and promised abundance for all when planned economy should replace free competition. Moreover, this was to happen starting with Franklin Delano Roosevelt's government.

There have always been two doctrinaire disputes between the advocates of liberalism and the Marxists. Both ideological trends have dealt with equality and liberty. These were the initiating points of two great systems: the capitalist, respectively, the socialist one. It is well known that economy in Western countries means a compromise between the two. The 'mixed economy' (Mattei Dogan, Dominique Pelassy) in America, or anywhere else, has its roots in the moment of crisis, when the state has to get involved. It took World War I, and the Great Depression to test the limits of dual federalism. The first decades of the 20th century assisted the suffocation of the 'impartial', or liberal state. It had to transform itself

from the representative of individual exploitation into the one of community 'needs', i.e. the 'providential' state. The disfavoured social groups were those who asked for the intervention of the State and, due to democratic conditions, they even managed to impose it. Two principles were at work: a socio – political egalitarianism and a scientific assessment of the importance of the primary group in human contentment. Capitalism as a product of liberal – economic doctrines made steps towards socialism, thus being the promontory of the Welfare State principles, since social welfare policy was based on the premise that society was obliged to provide the minimum welfare for its members. Democracy was not at all compatible with human sufferings, or social inequalities of any kind. (Ebenstein, p. 865) Social reformist legislation, unions, the introduction of gradual taxes also favoured the transformation of the State from a 'spectator' one into a 'providential' one, i.e. the Welfare State. The general welfare, broadly defined, became a legitimate concern of the national government. As mentioned above, the government could no longer rely on either the decentralized political structure of federalism or the market forces of *laissez – faire* capitalism to bring the country out of its decline. Roosevelt's New Deal encompassed the belief that a complex economy required centralized government control. Some call the New Deal era 'revolutionary'. There is no doubt that the period was critical in re – shaping federalism in the United States. Nevertheless, perhaps the most significant change was in the way Americans thought about their problems and the role of the national government in solving them. Difficulties that once had been seen as personal or local problems then became national problems, requiring national solutions.

What was then the commonly accepted metaphysical picture of man, since for the intellectuals this was the deeper and more profound problem during this era of confusion and uncertainty? "To Marxists he is the outcome of economic and social forces, the product of an evolutionary necessity as rigid as any to be found in the natural world." (Ford, p.23) Or, with de Tocqueville's insight: " In the principle of equality I very clearly discern two tendencies; the one leading the mind of every man to untried thoughts, the other inclined to prohibit him from thinking at all...And I perceive now, under the dominion of certain laws, democracy would extinguish that liberty of the mind to which a democratic social condition is favourable; so that, after having broken all the bondage once imposed by ranks or by men, the *human mind would be closely fettered to the general will of the greatest number.*" (apud. Ford, p.36) Obviously, it is about what modern sociology initiated: that society as a nexus of groups is the generator of the 'individual', of man, and not conversely.

"Criticizing different manifestations of the attitudes connected with depression and decline in art and literature, the Marxist aesthetics starts with the principles of a profound ideological content, of *identification with the people* and of the *party orientation in art.*" (Călinescu, p.172) Because the Marxist influence was obvious during thirties America, politically speaking, it is to see how much of it influenced art, implicitly literature, and thus culture. Matei Călinescu's lines stand for this matter. It should also be mentioned that the "ridiculous attempts of sketching a *left* sort of tradition or a revolutionary one in the case of modern Western literature might only give the ghost of a smile." (Nemoianu, p.12) However in order to 'support' this evidence, Virgil Nemoianu explained: "Much time is spent on demonstrating the overwhelming influence of politics upon literature. [...] Aren't the books of literature some allegories of political constellations and translations meant to offer future motivations for the social order, from the point of view of their utility and purpose? [...] If the involvement of literature in politics is so intimate, is it not at all illogical to expect certain reciprocity? If literature depends so much on politics, it must be something in the sphere of politics that facilitates and stimulates this dependence." (Nemoianu, p.110)

The economic depression hastened the greatest national collapse after the Secession War. The crash was a very literary and political challenge addressed to the writers of the 30s. Their duty was well formulated in social and political terms. The crisis brought about explicit reactions, politically implied. Most of the writer joined the left. The label applied to the 30s, the Red Scare, determined Edmund Wilson, Sherwood Anderson, John Dos Passos or Malcolm Cowley to consider that the capitalist system was 'a house which was to crush'. Therefore, they were to join the workers by rejecting the madness of opportunism, of racketeers, of irresponsible and absurd businessmen. (Conn, p.252) The embryos of anti-intellectualism and of suspicion upon art directed the course of political and cultural events towards the overturning of the 'genteel tradition'. Intellectual influences, popular radicalism and political leadership determined the search for a new perception of culture from non-western positions and modernist experiments: social, political, and cultural experimental practice followed by expectancies – subcurrents of anxiety. The first to represent or to identify the people, the mass, was long before the Crisis Walt Whitman. He celebrated the emergence of artists "commensurate with the people" and burdened them with the mission to remold society and to bring to their fulfillment the new eras in human history that he found embodied in the American experiment. Whitman's discourses are rooted in a cultural mentality, roots of nationalist discourse: "I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you." The poet as a bard had to "commensurate with the people" because "the genius of the United States is not at its best in its executives, nor in its ambassadors, colleges [...] but always in common people." While Emerson theorized the force of common language, Whitman used it to revolutionize poetry. The street language, and the work – place one gave him the opportunity to create a new poetry due to its empathic buoyancy. The portrait of the crowd, the mass, became both with Whitman and Baudelaire a symbol of modern cities, because the individual no longer lived isolated. The same pattern of identification with the 'common' appeared later, when Archibald MacLeish, on returning from France in 1930 declared that poetry of his generation surrendered to pessimism, alienation, nostalgia, political conservatism, and the cry of individual isolation voiced so eloquently in Eliot's *The Waste Land*. He called for an extension of the revolution in aesthetics into a social revolution and for an art of 'public speech' addressed, more directly than he thought his generation had been, to social, economic and moral issues. (Norton, p.1024) Ezra Pound and T.S. Eliot helped generate the literary revolution emerging in the early decades of the century. Hart Crane recognized that the literary revolution had created the problem of how to sustain it as a tradition in new and continually varied creative effort. A decade before, William Carlos Williams sustained that the expatriate poets betrayed the aims of Modernism by their using of foreign settings and he called for continually new experimentation.

Carl Sandburg had a much – admired forerunner in Whitman, whom he studied carefully. He assumed the condition of the poet as the bard, the sayer and the seer, and subjected himself to different political trends, such as populism, socialism, social – democracy. In *Chicago Poems* (1914), Sandburg published a brief poem that he titled "I Am the People, the Mob". Its light lines stated the thesis on which he based most of his socialist – influenced poems: people are the chore of the world, they revolt, and their salvation can come when they learn to use the misery of the past to make them ask for a better future. "The mob – the crowd – the mass – will arrive then." (*Complete Poems*, p.71) With the precedent of Whitman, the poems included in *Chicago Poems* (1914), *Cornhuskers* (1918), *Smoke and Steel* (1920) and *Stabs of the Sunburnt West* (1922) presented a sweeping panorama of American life, its prairies, Eastern and Western landscapes, as well as vignettes of the modern city, with its immigrants, and common people. *The People, Yes* (1936) is on the whole of potential interest to

the sociologist and the historian than to one preoccupied with literature. The purpose of the book was to explore fully the concepts included in “*I Am the People, the Mob*” (*Chicago Poems*), and it accumulated aphorisms of the people. Sandburg was also a firm believer in the common mass of man as the source of leadership. “The great man, the rare, strong, splendid individual who gives the world some great action, something of use, beauty, or inspiration, comes up from the mob, springs from the vast mass of nameless, unknown individuals... The finer, healthier, brainier, and stronger you can make the mob, the mass of men, the greater the number of extraordinarily useful and sublime individuals you will produce.” (Crowder, p.36) He identified himself with the people, therefore, extensively, he, the artist, was a source of leadership. Thus the artist belonged to an elite having an anti – elitist programme. The elitist – anti-elitist approach was kept alive within the Marxist theory. It was the avant-garde that induced the sense of the artist’s mission, granting him the privilege of the leader. (Călinescu, p.95) Accordingly, such poetry was to be an avant-garde – ist one.

“What indeed is needed in even a democratic society, if it is to survive, is ‘superiority’ in two senses; superiority of insight on the part of writers, so that the worst *and the best* can be faced without distorting emphases on the one or the other; and superiority of manners as a part of general social behaviour so that literature has a context in which it can perform its traditional function of refining understanding and assisting moral discrimination. The two processes, of course, are interdependent; literature both feeds and is fed by the social process.” (Ford, p.53) Celebrating plurality, ‘the secondary’, i.e. literature, is to be reinforced. Whatever the ‘principal’ is (politics, the social, economic context...), the aesthetic potentiality of a text conveys it towards literature, towards that brilliant verbosity which fascinated from the very beginning. While the text is directing itself to literary renewal, one might say that the ‘secondary’ is flourishing within it.

References:

1. Bragdon, Henry W Et. Al., *History of a Free People*, MacMillan, New York, 1964;
2. Călinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, 1987
3. Crowder, Richard, *Carl Sandburg*, Twayne Publishers, New York, 1950;
4. Dogan, Mattei, and Dominique Pelassy, *Economia mixtă*, București, Editura Alternative, 1992;
5. Ebenstein, William and Alan O. Ebenstein, *Great Political Thinkers*, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1991;
6. Ford, Boris, *The Modern Age*, vol.7 of *The Pelican Guide to English Literature*, Penguin Books, 1982;
7. Nemoianu, Virgil, *A Theory of the Secondary; Literature, Progress and Reaction*, The Johns Hopkins University Press, 1989;
8. *The Norton Anthology of American Literature*, Norton & Company, New York, vol.II. 1979;
9. Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995;
10. Sandburg, Carl, *Complete Poems*, New York, Harcourt Brace, 1950;
11. Tocqueville, Alexis de, *Despre democrație în America*, Editura Humanitas, București, 1992

COMMUNICATION TECHNIQUES FOR FIRST YEAR STUDENTS MINORING IN ENGLISH

Bianca-Oana PETRUȚ

Rezumat

Lucrarea prezintă importanța și modul în care se desfășoară cursul practic de tehnici de comunicare pentru studenții anului I, specializarea Româna-Engleză, Istorie-Engleză din cadrul Facultății de Științe și Litere a Universității 'Petru Maior'; pe de altă parte, lucrarea de față mai evidențiază și rolul profesorului ca moderator în cadrul acestui curs.

One of the most important issues of the today society is, by no means, that of communication between people. A good communication is at the basis of any good relationship, be it family or business relationships; that is the reason why the English Department of the Sciences and Letters Faculty of the 'Petru Maior' University of Tg. Mures organises communication techniques practical courses for students in their first year of study.

The great honour and pleasure of conducting and moderating this practical course occurred to me, and while I myself was at the very beginning as a teacher, I found this 'job' more than challenging.

At the very beginning of the course, I had to 'diagnose' the situation of the class, in order to make a general impression on where students stand and a general idea on how to organise the practical course. The very first technique I found to be appropriate was the free talk and self-presentation; this gave both the students as well as myself a perfect opportunity to 'break the ice' and get to know one another. This helped us smoothen our way towards what was to become an entire communication process. An important thing for me to discover was that the students enjoyed very much playing different types of games, considering them as being both funny as well as useful; therefore, I gathered a great variety of games and used them as an important tool in the communication techniques practical course. The ideas for games were picked mainly out of two very interesting game-focused books: Jill Hadfield, *Advanced Communication Games, a collection of games and activities for intermediate and advanced students of English*, Nelson, 1987, and Tony Augarde, *The Oxford A to Z of Word Games, 250 word games and how to play them*, Oxford University Press, New York, 1994, but also from my students, who came up with very interesting topics for discussion, as well as games and interactive activities.

It is important, however, to underline that the games I used were by far children's play, but those games which helped my students achieve some skills and abilities. It is true that games are usually referred to as being funny, but that's not all there is to it: in her book¹, Jill Hadfield considers that 'a game is an activity with rules, a goal and an element of fun'; later on, she talks about two kinds of games: '*competitive games*, in which players or teams race to be the first to reach the goal, and *co-operative games*, in which players or teams work together towards a common goal'.

The same author underlines that they are *communicative games* as distinct from *linguistic games*² that is, they are activities with a non-linguistic goal or aim. Successful completion of the game will involve the carrying out of a task such as drawing in a route on a map, filling in a chart, or finding two matching pictures rather than the correct production of a structure. However, in order to carry out this task it will be necessary to use language and by careful construction of the task, it will be possible to specify in advance roughly what language will be required.

In the case of these types of games, the emphasis in the games is on successful communication rather than on correctness of the language. Games, therefore, are to be found at the fluency end of the fluency-accuracy spectrum. This raises the question of how and where they should be used in class. Hadfield³ underlines that: 'games should be regarded as an integral part of the language syllabus, not as an amusing activity for Friday afternoon or for the end of term. They provide, in many cases, as much concentrated practice as a traditional drill, and, more importantly, they provide an opportunity for real communication, although within artificially defined limits, and thus constitute a bridge between the classroom and the real world. This suggests that the most useful place for these games is at the free stage of the traditional progression from presentation through practice to free communication; to be used as a culmination of the lesson, as a chance for students to use the language they have learnt freely and as a means to an end rather than an end itself. They can also serve as a diagnostic tool for the teacher who can note areas of difficulty and take appropriate remedial action'.

The games in this book⁴ are suitable for intermediate and upper-intermediate students. They have been written to cover the range of functions and structures that the student might encounter at First Certificate level, so they could be used to prepare students for the oral part of that examination, though obviously they may be used with non-examination classes of that level and above.

Each game is written within a specific functional area, focusing on a range of structures appropriate to that function. Most games have a clearly defined lexical field.

The games make use of a variety of techniques. Variety is important in language teaching, and a succession of games based on the same principles, though exciting and novel at first, would soon pall. Techniques used include information gap, guessing, search, matching, exchanging and collecting, combining and card games, problems and puzzles, role-play and simulation techniques. All these techniques are described briefly in Hadfield's book: the simplest activities are based on the *information gap* principle. In these activities Student A has access to some information which is not held by Student B. Student B must acquire this information to complete a task successfully. This type of game may be one-sided, as in the above example, or reciprocal, where both players have information which they must pool to solve a common problem. The games may be played in pairs or in small groups, where all the members of the group have some information. *Guessing games* are a familiar variant on this principle. The player with the information deliberately withholds it, while others guess what it might be.

Search games are another variant, involving the whole class. In these games everyone in the class has one piece of information. Players must obtain all or a large amount of information available to fill in a questionnaire or to solve a problem. Each student is thus simultaneously a giver and a collector of information. My students enjoyed this types of games, especially when the degree of difficulty became quite high.

Matching games are based on a different principle, but also involve a transfer of information. These games involve matching identical pairs of cards or pictures and may be played as a whole class activity, where everyone must circulate until they find a partner with the same card or picture; or as a pair-work or small group activity, where players must choose

pictures or cards from a selection to match those chosen by their partner from the same selection.

Matching-up games are based on a jigsaw principle. Each player in a group has a list of opinions, preferences or possibilities. Only one of these is shared by everyone in the group. Through discussion the group must decide upon a common preference, in order to agree on something such as, for instance, a dinner date or afternoon activity.

Exchanging and collecting games are based on a 'barter' principle. Players have certain articles or cards which they are willing to exchange for others in order to complete a set. This may be played as a *whole class activity*, where players circulate freely, exchanging cards or articles at random; or as an *inter-group activity*, where players agree to collect a certain set of articles as a group and then exchange articles between groups; or as a card game on the 'rummy' principle.

Combining activities are those in which the players must act on certain information in order to arrange themselves in groups such as families or people living in the same flat.

All the above exercises may include elements of puzzle-solving, role-play or simulation. *Puzzle-solving activities* occur when participants in the game share or pool information in order to solve a problem or a mystery. Many games include an element of *role-play*. Players are given the name and some characteristics of a fictive character. However, these are not role-plays in the true sense, as the role-play element is always subordinate to the game for the purposes of language use. The outcome of a game is 'closed'; once cards are distributed, it develops in a certain predetermined way, while role-play proper is open-ended and may develop in any number of ways. *Simulations* -the imitation in the classroom of a total situation, where the classroom becomes a street, a hotel, or a supermarket- are also used, particularly in those games which practice interaction between the individual and services such as shops, banks, tourist offices, stations and airports. However, for reasons discussed above these activities are simulation-games rather than true simulations since the outcome is again 'closed': students have a specific task or series of tasks to complete within the context of the simulation.

These very appealing types of games imply the players' using their imagination and fantasy and I was quite impressed to discover how resourceful many students are. The great challenge was to pick the activities in such a way for them to use their resources and this 'job' was by far an easy one. Not only did I have to monitor and moderate their performances, but I also had to make sure that the activities chosen are proper for their age, background, linguistic level and that they do not bore them.

On the other hand, I also had to take into consideration another important aspect: i. E. some practical considerations. This implies *pair work*, involving two partners, *small group work*, involving groups of three or four, and *whole class activities*, where everyone moves freely around the room. All these activities require some flexibility in the constitution of groups and organisation of the classroom. It is best to have the desks in a U-shape, if possible. Students can then work with the person sitting next to them for pair work and groups of threes and fours can easily be constituted by alternate pairs moving their chairs to the inner side of the U, opposite another pair. Whole class activities, which involve all the students circulating freely, can take place in the empty area in the centre of the U.

Simulation activities may involve special arrangements of furniture, but when there's no possibility to arrange the desks in the appropriate way, the traditional arrangement of front-facing desks can be easily adapted to pair work, with people at adjoining desks working together, while small groups can be formed by two people turning their chairs round to face the two people behind them. Whole class activities present a little more of a problem, but usually there is a space big enough for students to move around in the front of the class, or desks can be pushed back to clear a space in the centre.

Another interesting activity which may require special practical conditions is the role-play; it involves two distinct phases: preparation and production; in the preparation phase, students should be given sufficient time to digest the information on the role card and to ask the teacher for help with anything they do not understand. Some of the games may have quite lengthy role cards that are almost mini-reading exercises in their own right, and students may find it helpful to make a few notes on the important points to help them. The teacher, the moderator, may also be in the situation to provide students at the beginning of the game, with any likely 'problem vocabulary', i. E. lexis that the students may find difficult. In case of large classes, where the role-play is to be done in two or more groups, it is helpful to put students with the same role cards together in groups at the preparation stage to discuss the information on their cards and talk themselves into the role. When the students are sufficiently prepared, and all problems of comprehension ironed out, the role-play can begin. The moderator should encourage the students not to rely too heavily on looking at their role cards, but to remember the information. With the shorter role cards, it is a good idea to collect them in before the role play begins; with the longer role cards, the students may feel they need to keep the notes they have made as a back-up, but they should be encouraged to internalise as much of the information as possible and to refer to the notes only if absolutely necessary.

Some other types of interesting games, this time, *linguistic games*, are to be found in Tony Augarde's, *The Oxford A to Z of Word Games, 250 word games and how to play them*, Oxford University Press, New York, 1994. This dictionary describes more than 250 games with words. The author of this dictionary considers that: 'language is a superbly rich resource, not only for writing and speaking but also for playing games. One can play with the meanings of words, the sounds of words, or the spelling of words; one can play even with the letters of words by shuffling them around or arranging them in particular sequences. There are games based on the alphabet, and games that arrange words in patterns or interlocking grids'.

One of the most important features of word games is that most of them are very simple and require little or no equipment⁵. Instead of spending a large amount of money on a computer game or boxed game, one needs only a pencil and paper -or simply voices- for hours of innocent enjoyment. Some words are competitive, but in many games, everyone is a winner: getting pleasure from the mental stimulation, the challenge, the social interaction and the sheer fun that such pastimes provide. Sometimes it is somehow difficult to draw the line between word games and other games, as some games which are mainly focused on words, are also concerned with the things that words represent. It is also difficult to distinguish between word games and various forms of wordplay: the latter are generally included if they have the character of a game or form the basis for a game.

There are very interesting types of linguistic games; as stated previously, most of the games are either written (and require pencils and paper) or spoken (and need no equipment). Therefore, one can find *active games*, which involve physical activity or movement; *challenge games* which present players with a challenge: something to solve or achieve; *cumulative games* are those which build up gradually through the contributions of all the players; *grid games* which arrange words so that they interlock or form a pattern; *word-building games* that involve building up words, usually one letter at the time; *word-finding games* which involve finding words that are hidden in some way, or thinking of words to fit stated categories.

Games are best set up by demonstration rather than by lengthy explanation, this meaning that the teacher, as the moderator, should explain briefly what the game involves, hand out any photocopied cards, giving the students a little while to study them and then demonstrate the game with one of the students in front of the class. The idea of the game is easier for students to grasp from seeing the cards than from a verbal explanation and as they

become familiar with the idea of the games and the techniques used, any initial problems caused by unfamiliarity will quickly disappear. Where more complicated card games are played in small groups, teachers should hand out a photocopied rules sheet to each group of students together with the card(s).

Therefore, the teacher's role in these activities is that of monitor and resource centre, moving from group to group, listening, supplying any necessary language, noting errors but *not interrupting or correcting* as this impedes fluency and spoils the atmosphere. It is a good idea to carry paper and pen to note any persistent errors or areas of difficulty. These can then be dealt with in a feedback session after the game. In many cases, the game could then be played again with different partners or with different role cards. In other cases, mostly in those activities involving puzzle solving, this will be not possible. However, a similar game with different information could easily be constructed to practice the same exponents.

As for the amount of time involved in these types of activities, the average time necessary for most of the games should be no longer than 20-30 minutes, depending on the number of players. There are, however, cases when games may require an hour or more, but such games must be constituted very carefully, for students not to lose track of the situation.

At the end of this communicative techniques practical course I came to a final conclusion concerning the role of games in the language programme. The role played by games as teaching methods in the learning system once again proved to be a very important one, as they enable the students (and why not, the teacher) to react and interact appropriately according to certain situations. This communication techniques practical course proved its usefulness as the students involved, sometimes unknowingly, or unconsciously, were developing their skills in the English language and what's even more, most of them became self confident, feeling able to manage in English in various situations. Sometimes they even felt the need to prove their abilities, their skills, to their colleagues, to the teacher, but especially to themselves.

Therefore, the inclusion of games as an integral part of any language syllabus provides an opportunity for intensive language practice, offers a context in which a language is used meaningfully and as a means to an end, and acts as a diagnostic tool for the teacher, highlighting areas of difficulty. Last, but certainly not least, although the above discussion has tended to focus on methodological considerations, one of the most important reasons for using games is simply that they are immensely enjoyable for both teacher and student and, last but not least, give them all the possibility to know one another, to communicate.

Notes:

1. Jill Hadfield, *Advanced Communication Games, a collection of games and activities for intermediate and advanced students of English*, Nelson, 1987, pg. iii
2. which will be dealt with in a later section of this essay
3. idem
4. idem
5. see the practical considerations in the case of communicative games discussed so far

Bibliography

- Augarde, Tony *The Oxford A to Z of Word Games, 250 word games and how to play them*,
Oxford University Press, New York, 1994
- Doron, & Parot, *Dicționar de psihologie*, Ed. Humanitas, București, 1991, Hadfield, Jill

Advanced Communication Games, a collection of games and activities for intermediate and advanced students of English, Nelson, 1987

Nicola, Ioan *Tratat de pedagogie școlară, EDP, București, 1996*

RECENZII

Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Editura Aula, Braşov, 2001

Apariția în volum a cronicilor lui Nicolae Manolescu nu putea să nu treacă neobservată. *Literatura română postbelică (Lista lui Manolescu)*, apărută la Editura Aula înglobează o activitate de cronicar literar de mai bine de patru decenii, fără sincope, fără pauze, fără compromisuri. Longevitatea unei vocații s-a întâlnit, în cazul lui Nicolae Manolescu, cu o moralitate subiacentă, cu repere de interpretare a operei literare marcate de rigoare și echilibru, de sobrietate și expresivitate a dicțiunii.

Discutând despre canon, criticul remarcă de la bun început "sterilitatea încercărilor de a da canonului o definiție cât mai larg acceptabilă". O soluție ar fi, precizează Manolescu, scrierea unei istorii a canonului. Se desprind, evolutiv, în literatura română: canonul romantic-național (1840-1884), cel clasic-victorian (1867-1918), cel modernist (începutul secolului XX, până la 1948), cel neomodernist (de după sincopa proletcultistă și până în anii '80) și acela postmodernist. Cum se configurează însă, în diacronia unei literaturi, canonul estetic și ce este el? Nicolae Manolescu concepe canonul ca o "suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piață) și un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici și religioși. Echilibrul acestora fiind unul dinamic, prezența tuturor nu poate fi pusă la îndoială".

Literatura română postbelică nu e nimic altceva decât o ilustrare, o concretizare a canonului literar de după război, prin operele cele mai însemnate ale momentului și prin scriitorii reprezentativi. Desigur, sunt

și omisiuni, absențe mai mult sau mai puțin elocvente, dar în fond, ele se explică prin preferințele și ierarhiile criticului, exprimate cu tranșanță și cu metodă.

Regăsim, în cronicile lui Nicolae Manolescu, toate calitățile ce l-au făcut cunoscut pe critic: fermitate a opțiunilor, efort analitic de mare finețe, argumentație strânsă, darul demonstrației elegante, limpezimea scriiturii. De altfel, într-o cronică la volumul doi al *Operele* lui Perpessicius, sunt expuse câteva din trăsăturile dominante, definitorii ale cronicarului literar. E o imagine în oglindă a autorului însuși, care se privește pe sine, punându-se în abis cu nonșalanță și rigoare totodată: "Dacă am pune semnul egalității între judecata de valoare și critică, atunci cronicarul literar ar reprezenta, sublimat, pe critic. El ar fi criticul în stare pură. Toată personalitatea cronicarului se reduce la felul cum spune «da» sau «nu» operei; restul este figură de stil. Cronicarul nu este decât un funcționar căruia cititorul nu-i îngăduie nici o libertate, nici un capriciu, nici o fantezie. El trebuie să înceapă mereu cu începutul, să nu uite să informeze exact, să nu-și piardă capul din admirație sau din dezgust (dar fără extravaganta), plat cu măsură, inteligent cu măsură și, mai ales, cu un cuvânt care vine imediat în minte când e vorba de critică, să fie obiectiv. Cronicarul n-are dreptul la preferințe, nici la idiosincrazii. El înregistrează totul".

Acesta ar fi cronicarul și acestea ar trebui să fie virtuțile sale. Sunt virtuți ce țin mai mult de o anume umilință a consemnării decât de bravura spunerii unor lucruri esențiale. Cronicarul e mai curând grefier al cărților nou apărute, cu tot ceea ce presupune aceasta, decât exeget "grav", erudit al operelor.

Cu toate acestea, cronicile lui Nicolae Manolescu își părăsesc adesea condiția, aceea de a consemna, comenta și

interpreta opera literară, din perspectiva momentului în care a apărut. Adesea racordurile la opere anterioare, la etape de dinainte ale scrisului unui autor, ca și unele observații stilistice de mare acuitate ne pun în fața unui cronicar ce-și uită "uneltele", pentru a ne vorbi în limbajul exegetului și istoricului literar.

Un fragment dintr-o cronică despre Cornel Regman ne pune în fața unui stil critic inimitabil, marcat de vervă și spontaneitate a dicțiunii, de rigoare și, totodată, voluptate a asocierilor. Caracterizările sunt plastice, aprecierile savuroase și exacte, descrierile au culoarea și nota nimerită: "Cronicile lui C. Regman se caracterizează printr-o ardelenească pedanterie, care le face cu siguranță cele mai minuțioase din presa ultimelor decenii, prin nemenajarea autorilor comentați, pe acărora cotă la restul criticii cronicarul nu dă doi bani, și printr-un umor lingvistic rezultat din cel mai neașteptat amestec de elocință și de cîznelă. Rar un critic care să aibă, în scris, atâta sămânță de vorbă, și care, în același timp, să fie mai puțin spontan și mai nevoit să-și înfrângă lipsa de ușurință, de fluentă a expresiei! Aș spune că C. Regman are un umor laborios. E de ajuns să-i cercetăm limbajul care, în secțiune verticală, arată ca un conglomerat în ochii geologilor: format din straturi și aluviuni succesive, extrem de diferite, dar cu nădejde presărate. În acest amalgam, găsim elemente de stil familiar la un loc cu altele din cel mai tehnic limbaj de specialitate, expirarea populară coabitând cu aceea sofistică, jocul de cuvinte cu împrumutul masiv din limba autorului comentat, totul în fraze foarte lungi, în care aspectul de oralitate volubilă e neconținut supus exigențelor sintactice ale limbii scrise, până la decantarea unei veritabile comedii a limbajului critic".

Cele peste 310 cronici literare câte conține volumul *Literatura română postbelică* ne oferă o imagine suficient de cuprinzătoare a patru decenii de evoluție a literaturii române, în operele și autorii cei

mai importanți. Selecția e riguroasă, chiar severă uneori. Mulți autori, absenți din carte, ar avea de ce se plînge. Harta literaturii române postbelice, așa cum reiese ea din cronicile lui Nicolae Manolescu, are un desen lămurit, cu sinuoziții inerente, cu convulsii pe care autorul le consemnează și comentează cu promptitudine. Oricum, ceea ce e cert e faptul că criticul nu se hazardează în aprecierile sale, glosele sale se păstrează într-un echilibru al tonului ce exclude exaltările, dar și ezitățile. Fără a fi un entuziast, Nicolae Manolescu nu e, de asemenea, un retractil. Judecățile sale sunt neechivoce, argumentate, sprijinite pe o intuiție fină a valorii intrinseci a operei.

Atunci când comentează un autor criticul recurge la disocieri și asocieri, la comparații și analogii, la o descripție atentă a universului său estetic și, în fine, la înscrierea scriitorului într-o anumită orientare. Poezia lui Nichita Stănescu, de pildă, e circumscrisă în notații inspirate, sobre, ce poartă îndărătul lor străvezimea metaforei critice norocoase, marcată de capacitatea de a sugera mai mult decât a spune direct: "Direcția dominantă în poezia din ultima sută de ani, care a fost aceea de a privi pe om (senzațiile și formele lui exterioare specifice) ca pe un locuitor al unui univers mult mai vast și nonuman, pare a se fi inversat la Nichita Stănescu, unde tot cosmosul nonuman e găzduit de făptura umană, ca de o anatomie michelangioloască. Vedem natura ca pe o planșă, unde un contur corporal o înconjoară și o separă de vidul exterior (...). Omul și lumea s-au reconciliat. Această împrejurare permite sentimentului să reumple lirismul. Poezia lui Nichita Stănescu - în erotice la fel ca și în meditațiile metafizice - este sentimentală, așa cum este senzorială sau reflexivă. Desigur, sentimentul nu mai este același de odinioară și nu se mai răsfață, în stare pură, ca la romantici, după cum nu mai este doar sugerat ca la simboțiști".

Literatura română postbelică e o carte eveniment, necesară mai ales într-o cultură

ca a noastră, în care, adesea, adevăratele valori sunt amenințate de atâția veleitari cu ifose. E o carte ce ne indică valorile literaturii contemporane, cum busola indică mereu nordul. E o radiografie exactă, necompletă, riguroasă a câtorva decenii de literatură, după cum e și un argument al faptului că în literatura română postbelică nu a existat un vid absolut, cum au crezut unii - de o intransigență absolută - ci s-au creat și opere literare de cert interes și de neîndoielnică importanță estetică.

Iulian BOLDEA

**Victor Felea, *Jurnalul unui poet lenes*,
Editura Albatros, București, 2000**

Intitulat *Jurnalul unui poet lenes* (Editura Albatros, 2000), masivul volum de peste opt sute de pagini, îngrijit de Lidia Felea, soția poetului, atrage imediat atenția prin seriozitatea, lipsa de ostentație și onestitatea cu care e pus în circulație un autentic manuscris de sertar. S-a procedat, cumva, cu aceeași discreție cu care textul a fost scris, fără intenția de a se ridica un soclu de curaj și inconformism pentru posteritate. Nimic contrafăcut, nimic exagerat în acest act editorial pe deplin îndreptățit. Mai întâi au fost publicate unele fragmente prin revistele literare - în *Familia*, *Steaua* și *Vatra* - lăsând să se confirme de la sine un eventual interes pentru însemnările poetului. Abia mai târziu s-a trecut la editare, și aceasta selectivă. Cu siguranță că cititorul nu va fi dezamăgit de ceea ce i se oferă. Dincolo de interesul pur documentar pentru astfel de lucrări, el va parcurge paginile volumului cu voluptatea accesului la un text pe care nici autorul, când îl scria, nu știa dacă va ajunge vreodată să fie

publicat. Jurnalul lui Victor Felea e, firește, un document strict personal, dar cu reverberații mult mai largi, înregistrând câte ceva - de multe ori, ceva esențial - din zburciunile timpuri trăite de el atunci cu o rară fervoare. Pentru noi, deși publicat deocamdată parțial, este cel mai complet jurnal de scriitor pe care l-am citit în vremea din urmă. Prima însemnare este datată "Sâmbătă - 1 ianuarie 1955", ultima - "26 martie 1993". Sunt aproape cinci decenii de existență cuprinși aici, de fapt adevărata viață și gândire, de data asta nedublă, a unui autor condamnat, ca atâția alții, la un prelungit exil interior. Victor Felea este unul dintre aceia care au reușit să reziste prin scris - prin scrisul autentic, secret -, încercând să-și apere conștiința de agresiunile de tot felul la care era supusă: de la propriile compromisuri, cel mai adesea benigne, la presiunile și amenințările exterioare, resimțindu-se acut de pe urma violențelor, oricât de insidioase de la un moment dat, ale unei paranoia colective, generalizate, pe care miza regimul. Introspectiv și analitic, cum era de așteptat, mai mult un jurnal de idei decât de fapte, textul publicat poate constitui o relevantă bază de date și documente, uneori gata interpretate, pentru o psihanaliză a trecutului comunist care se lasă încă așteptată.

De fapt, jurnalul vizează, simultan, trei planuri de existență. Sunt mai întâi însemnările despre sine, inclusiv despre "cenușii cotidian", cu judecăți crude în care autorul însuși nu se cruță deloc, dar și cu subtile și pătrunzătoare analize despre esența travaliului poetic, despre creație și poezie în general. Nu lipsesc unele referiri la cărțile citite, adevărate colaje de idei, citate sau de articole întregi din presa vremii (uneori și din presa străină, în momentele de dezgheț). În general, jurnalul e destul de discret cu propria intimitate a scriitorului. Nu că acesta ar fi avut ceva de ascuns, dar - probabil - nu altul era felul său de a fi: spirit extrem de interiorizat, nedispus la

mărturisiri și efuziuni exagerate, poate și dintr-o prea severă apreciere de sine. Chiar unele cronici nefavorabile la propriile cărți, care, evident, îl irită, nu-l fac să-și piardă luciditatea. Sigur, căutăm în jurnal, în orice jurnal, sinceritatea, denudarea absolută. Aceasta nu e posibilă însă. Orice jurnal e scris pentru a fi citit, poate chiar de către contemporanii celui care scrie. Jurnalul a devenit un gen literar, chiar dacă e, în același timp, un prețios document de viață și creație. Tocmai în asta constă și valoarea jurnalului lui Victor Felea. Este jurnalul unui scriitor important al anilor '60, făcând parte din grupul de la *Steaua*, foarte apropiat de A. E. Baconsky, și ne interesează tot ce scrie el. În primul rând, despre sine, pentru a-i înțelege mai bine poezia și critica sa.

Totodată autorul are destulă credibilitate și autoritate morală pentru a nu se ignora opiniile despre contemporanii săi, despre moravurile lumii scriitoricești, din care el însuși făcea parte. Acesta e al doilea plan de existență urmărit de autor. Spirit dezinteresat și vertical, cu o fibră morală puternică, nedispus la concesi, poetul, mereu marginalizat (prin forța lucrurilor), face destule observații tăioase și surprinde cu exactitate defectele, atmosfera de conformism din rândul breslei noastre, cu interminabile ședințe fără rost la Uniune, cu lupta acerbă pentru premii și funcții și, de ce nu, pentru celebritate. Citez aproape la întâmplare: "Există astăzi la scriitorii noștri o adevărată *boală a importanței*. După minimalizarea și disprețul la care au fost supuși ani de-a rândul acum toți arată o poftă grozavă de a fi cotați ca valori de mâna întâi. Până și cei care plutesc în zona publicisticii și a pseudoliteraturii, emit pretenții la respectabilitate și considerație. Fiecare e indignat că nu este el cel trimis în străinătate, că n-a luat el premiul cutare, că nu conduce el Uniunea Scriitorilor sau o revistă etc. Tineri subtili de toate nuanțele, de la Nichita Stănescu la N. Breban pînă la ultimul venit se autopropulsează, se

constituie în grupuri ce vor să domine literatura, se pretează la intrigi, se bîrfesc, se înjură; fulgere de dispreț suveran trec de la o «biseriță» la alta, chiar de la scriitor la scriitor. Până și cei maturi sau mai în vîrstă, cu aparențe de oameni serioși, se dovedesc ofuscați și otrăviți reacționând cu promptă răutate la cea mai mărunță «ofensă» critică. O bătălie acerbă se dă pentru ieșirile peste hotare, mari și mici se aranjează să plece spre apus. Aici, deși nimeni nu-i prea ia în serios, niște combinații tot se mai fac. Și astfel, scriitorul român "circulă" pe plan mondial, sărind din balcanismul de-acasă la... periferia literelor occidentale sau pur și simplu în vreun *bistrot* necunoscut." (însemnare din 4 noiembrie 1967) Parcă nimic nu s-a schimbat de atunci și până astăzi. Un scriitor autentic nu devine inactual niciodată. Scrisul său, chiar la timpul trecut, e un prezent perpetuu.

În însemnările despre regim și putere, apoi despre dictatura ceaușistă, frustrările autorului se accentuează. Observațiile sunt și acestea dintre cele mai așezate și mai pertinente, cu o înțelegere pătrunzătoare a stării reale a lucrurilor. Nici o clipă nu se îndoiește de adevărata față, mincinoasă, a lumii în care i-a fost dat să trăiască. Poate la început manifestă oarecare prudență și derută personală. Chiar se întreabă, la un moment dat, cum ar fi evoluat oare ca scriitor în cealaltă alternativă, "burgheză". În rest, și pe măsură ce înaintează în timp, își dă seama fără nici o ezitare de mersul inexorabil spre catastrofă, chiar în momente de "euforie" colectivă (cum se mai întâmpla în primii ani ai lui Ceaușescu). Probabil, experiența trăită în epoca stalinistă îl face deosebit de prudent și nu se lasă păcălit de unele semne aparente de dezgheț: "Un împuțit climat stalinist a reapărut printre noi și mă neliniștește faptul că scriitorii tac, nu se agită, nu protestează" (4 noiembrie 1972). E drept că revolta poetului se consumă toată în fața foii de scris. Tonul e unul de resemnare, cel mai adesea, și neputință

("Blazare. Dezgust. Biet pieton al istoriei..."), oricât de acide sunt paginile despre lașitatea, oportunistul, lipsa de reacție la tot ce se întâmplă în acele vremuri. Multe notații de acest fel sunt absolut memorabile, ar merita reproduse în întregime. Scrisul exact, sobru și concis sporește acuitatea trăirilor. În fond acesta e rostul scriitorului sub dictatură, nu neapărat de a ieși în stradă, ci de a nu devni o "conștiință captivă". Experiența lui, care este fundamental o experiență a scrisului, devine una paradigmatică având semnificația unui verdict pe care nimeni nu va putea să-l infirme vreodată: "Trăim în continuare sub semnul unei farse de nari proporții. Și toți suntem incluși, fără putință de scăpare, în acest joc grotesc. Minciuni peste minciuni, în timp ce dedesubt, în viața practică imense dereglări de ordin economic și o mizerie morală pe măsura falsității. Încerc să nu văd, să nu aud, să nu mă gândesc la cele din jur; totuși, din toate direcțiile îți ies în cale murdăria, necinstea, răutatea, iar ideea că nimic nu poate fi schimbat te duce la exasperare." Și ne aflăm doar în 16 martie 1973. Aproape că nici nu mai contează ce evenimente se întâmplă. Esențialul a fost spus și, dacă a fost spus, înseamnă ca așa a fost. Un jurnal de idei poate fi mai relevant uneori decât un jurnal descriptiv, simplă oglindă a faptelor petrecute.

Jurnalul lui Victor Felea e mai mult o confruntare a autorului cu sine însuși. Nu cred că se gândea, atunci când scria, la o eventuală publicare. Notează la un moment dat: "Nu suport ideea nici unei intruziuni în intimitatea acestor însemnări - oricine ar fi curiosul - cu toate că ele nu dezvăluie cine știe ce «mistere» ale ființei care sunt." Autorul voia doar să lase despre sine o mărturie cât mai autentică și jurnalul se remarcă tocmai prin autenticitate. Intenția din start a publicării falsifică, îl transformă pe autor în personaj, iar depoziția lui în ficțiune. Victor Felea e tot timpul conștient de ceea ce reprezintă pentru sine jurnalul pe care-l scrie. Sunt multe referiri în acest

sens: "Acest jurnal este pentru mine o disciplină pe care mi-o impun, deci, implicit, și o pedeapsă pentru tendința spre comoditate și delăsare. Recunosc, nu sunt un martor bogat în documente, în observații și bune dări de seamă despre timpul meu. Notez mai ales ceea ce simt și gândesc în legătură cu viața din jurul meu, consemnez «idei trăite», lucruri filtrate prin sensibilitatea mea, reacții autentice față de ceea ce mă afectează realmente ca om al acestor împrejurări concrete, particulare sau istoice, pe care mi-e dat să le parcurg. Am adeseori sentimentul că port în mine, ca pe o povară blestemată, întreaga istorie contemporană. Simt apoi - o suferință perpetuă - rușinea de a vedea această țară încăpută pe mâini atât de nevrednice." Cu greu s-ar mai putea adăuga ceva la aceste pătrunzătoare și exacte autocomentarii. Într-o lucrare de acest gen intenția nu e de neglijat. Scris din nevoia irepresibilă de autoanaliză, jurnalul lui Victor Felea aduce și multă informație, utilă mai ales istoricului literar. Interesante sunt, de asemenea, portretele pe care le face unor confrăți. Multe aprecieri sunt marcate de subiectivitate, dar nici nu se poate susține că autorul scrie din resentiment și, în nici un caz, trăgând cu ochiul la posteritate. Calitatea esențială rămâne discreția, dublată de spiritul analitic introspectiv. Autorul nu-și uită nici o clipă uneltele, condiția, faptul că nu se poate sustrage menirii sale (oricât de modestă în aparență). Așa se și explică atracția irezistibilă pentru scrisul secret, pentru adevărul rostit în intimitate, în afara convențiilor și precauțiilor obișnuite, cu atât mai mult într-o lume represivă, în care se dădea impresia că și gândurile sunt controlate. Este latura cea mai incitantă, cea mai vie, a jurnalului, care ar putea să pună acum într-o lumină nouă și restul operei scriitorului.

Cornel MORARU

Ion Horea, *Cartea sonetelor*, Tîrgu Mureș, Editura Ardealul, 2001

Ion Horea e unul din cele mai clare cazuri de metempsihoză poetică. În el și-a găsit sălaş sufletul lui Ion Pillat, retrăind astfel un nou ciclu al "reveriiilor campestre" și al nostalgiilor iluminate. De la Alecsandri încoace acest suflet solar care se scaldă în melancolia paradisiacă tot trece prin peripeția reîncarnării, propunînd literaturii o serie clasicistă întreținută de o structură redundantă și mereu resuscitată. Firește, acest fenomen de migrație a spiritului a produs de-a lungul vremii și un epifenomen veleitar, dezvoltînd, în diacronie și în sincronie, un întreg ecosistem epigonic. Dar în cazul lui Ion Horea e vorba de fatalitatea unei coincidențe structurale și, poate, chiar temperamentale. Identitatea de structură se relevă nu numai în reluarea genuină a repertoriului tematic și a repertoriului gestual al devoțiunii, ci mai cu seamă în ritualul imaginativ, care nu e altceva decît un ritual anamnestic. Memoria ține funcțiile imaginației și ea e cea care decide asupra topos-urilor imaginative și afective, ca și asupra dicției imnifore a reveriei. Nu s-ar putea zice că Ion Horea n-a făcut exerciții de exorcizare a acestei identități, dar tot ce i-a ieșit, pînă la urmă, a fost o simplă transpunere ardelenescă a sufletului pillatian peregrin. Un Pillat de Ardeal, acesta e, în esență, Ion Horea. Ceea ce înseamnă mai mult decît un pillatian.

Ultimele volume ale lui Ion Horea, adică aproape tot ce a trecut de *Podul de vămă* din 1986, îngîină o monodie a sfîrșitului. Volumele care s-au strîns de atunci încoace, și care nu sînt chiar puține, deapănă o temă unică și torc cu programatică redundantă din caierul tot mai dens al melancoliei finale. Poeme de adio, poeme de despărțire, elegiace în

substanță dar senine în ton, poemele lui Ion Horea sînt o confesiune făcută pe pragul absoluțiunii. *Cartea sonetelor* (Editura Ardealul, Tîrgu Mureș, 2001) reia și ea acest murmur pe rozar, recapitulînd temele ritualice cu o conștiință a repetitivității ireprimabile. Repertoarul tematic s-a contras, de fapt, pe o singură temă suverană, abia modulată în imperativitatea ei. Efortul poetului s-a restrîns de la inventivitatea tematică la cea motivică, spre a asigura temei o oarecare difracție eficientă, chiar dacă nu și suficientă.

Sonetul e folosit aici ca principiu de rigoare pentru confesiune. El acționează geometrizant asupra unei materii elegiace indivizibile, asupra unei melancolii ce curge uniform. Școala latină din versul lui Ion Horea, probată de-a lungul anilor, își dă aici măsura deplină a artisticității în simplitate. De altminteri, poetul uzează de calitățile "anacronice" ale poeticului ca o sfidare la adresa sofisticării și deconstrucției. Lui Ion Horea nu-i mai pasă de vanitățile vieții și nici de cele ale artei. El stă pe un prag de unde toate au devenit deșertăciuni. Opțiunea pentru simplitate, pentru arta fără ifose și fără veleități, are accente testamentare, de înțelept care a redescoperit valoarea umilelor. *Cartea sonetelor* e un memorial și o pregătire euthanasică în același timp. Și unul și cealaltă ies din paginile unui jurnal de melancolie, din transcrierea unei spovedanii zilnice. Confesiunea nu mai are însă frisoane și poetul a exorcizat orice angoasă a morții, transpunînd-o printre serenități: "Aceasta nu-i o carte. Este-o viață/ Cu ce i-i dat în felul ei să fie,/ Și nu cealaltă care va să vie/ Cînd o să stau cu Dumnezeu în față.// Și gîndul morții-i scris cu bucurie./ Chiar dacă-n ea nimic nu se răsfață" etc. Proximitatea sfîrșitului, iminența lui cotidiană sînt trăite ca realități intime, mai puțin anxioase și sancționare decît existența însăși. Agonia adevărată nu vine din acest proiect de moarte aclimatizat în viață, ci din solitudinea carcerală: "Nu-i temniță mai grea ca-n libertate/ Cînd nimănui de tine

nu-i mai pasă./ De vrei să mori, ești liber și te lasă/ Cât viața lor e liberă-n cetate.// E-un fel de-a fi și-a nu fi prins în plasă/ Când ieși din adâncimi întunecate/ Și-ajungi unde lumina se mai zbate/ Și-unde povara apei nu apasă." etc. Singurele resentimente care agită această seninătate testamentară vin tocmai din inflexiunile sociale ale elegiei, din peisajul politic și moral. În aceste cazuri conștiința deșertăciunii e alertată de o cerneală epigramatică, de resemnate pamflete. Călimara lui Ion Horea e plină, de altfel, cu resemnare. Poezia e rareori reactivă și ea e dispusă doar să acumuleze pasiv undele de seducție ale inexistenței. În fondul acestei seninătăți stă însă o dramă și melancolia lui Ion Horea conține un sublimat tragic: "Dac-aș fi eu acel ce scrie-acuma/ Aș adormi cu fruntea pe hîrtie,/ Da-i altu-n locul meu acel ce scrie,/ Nu-i cel cu poama, via ori leguma.// E cel pe care nimenea nu-l știe,/ Pe care-ar vrea să-l bîntuie și ciurma,/ Cu moartea să se potrivească numa,/ Atîta-și simte viața de pustie" etc. Această "pustietate" a vieții e, de fapt, tema tiranică, de fond, a sonetelor. Peste angoasa ei poetul pune însă, ca balsam, seninătatea amintirii și un umor sceptic, de eclesiast. Confesiunea merge astfel nu în întîmpinarea notelor ei dramatice, ci mai degrabă în exorcizarea lor.

Alexandru CISTELECAN

Mircea Petean, *Cartea de la Jucu Nobil II*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000

Sînt și pillatieni pe care temperamentul îi împinge dincolo de festivitatea nostalgică a reveriei, chiar dacă și ei trăiesc din omologia de profunzime a imaginarului cu anamneza paradisiacă. Pe Mircea Petean, de pildă, o anumită

impetuozitate a senzației, ca și febra mai colerică a discursului, îl scot din cadrele stricte ale melancoliei inmifore, transformînd memorialul locurilor și al copilăriei într-un *epos* extatic al reamintirii. *Cartea de la Jucu Nobil II* (Editura Paralela 45, Pitești, 2000) vine la exact zece ani după prima întoarcere beatificantă în copilărie, în toposurile ei afective, în ritualitatea sa ludică și în topografia ei foarte concretă. Cele două "cărți de la Jucu", sîntem preveniți pe copertă, fac parte dintr-o trilogie lirică al cărei titlu va fi *Transilvania*. Mircea Petean se poartă printr-asta în bun pillatian, ridicînd programatic devoțiunea pentru obîrșie la rangul parabolei. Deși într-o scriitură nonșalantă, cu partituri de oralitate și ironie, el *mitografiază* ca toți pillatienii, prevalîndu-se de aspectul "realist" al consemnării doar pentru a contracara feroarea de fond. El își beatifică satul natal cu conștiința că acesta reproduce, focalizată într-un bob de rouă, întreaga Transilvanie. Sat exponențial, simbolic și sintetic, Jucu rivalizează cu celelalte "natalități" simbolice ardelene, și ele temerare focalizări ale provinciei, dacă nu chiar ale cosmosului. Devot al locului natal, pillatianul crede că acesta e o paradigmă a lumii și că structura acesteia poate fi contrasă în microclimatul nostalgic al unui *anume* loc sacru. Mircea Petean, cu toate că uzează de o poetică *a giorno*, apără încă centralitatea satului. Firește, nu fără a evidenția deriziunea și, adesea, grotescul tragic al acestei supraviețuiri în privilegiul metafizic. Dar aceste elemente de agresiune nu-l ispitesc pentru lirica deconstrucției, pentru denunțul consistenței fantasmatică a satului ori pentru deplorația sacrelor. Dimpotrivă, reportajul cotidian e mereu contrastat de coborîrea în timpul mirabil iar notațiile incită resuscitarea structurii oculte. Între reportajul de azi și dezvoltarea imaginilor din amintire e disputată această realitate sacrală tot mai estompată și mai descompusă.

Prima *carte* trăia din euforia amintirii, dintr-o "sărbătoare a memoriei".

Nu altceva vrea să regăsească această a doua carte de acum. Expediția în memorie e, de această dată, mai deliberată, cu un itinerar mai puțin spontan și imprevizibil decât cel de acum un deceniu. Mircea Petean ia de ghid propria (?) biografie, ordonând poemele pe un fir al devenirii și înșirându-le astfel pe o ață epică. A doua carte reface astfel, sui generis, dacă nu portretul, măcar biografia poetului la tinerețe, intersectând-o cu reverii anamnetice și cu evocări "amicale". Dincolo însă de această tramă, parcursă într-un fel de galop afectiv, ori de câte ori epica amintirii zăbovește în oaze imaginative poetul regăsește codul rural al echivalenței lumii. Senzualitatea lui are referențialitate țărănească, citind cosmic detaliile: "cînd pășea/ se unduia cu zvicnete/ era numai undă și zvicnet toată cîtă era/ șopîrla-șopîrlîța// respirația precipitată i se întea treptat/ ca un ropot de ploaie - vara - pe praful gros// cînd zăbovea -/ ochi imobili trup ținut ca-n hamuri/ într-o fixitate absolută -/ și se oprea respirația" (*Măștile inocenței*). Ca și Pillat, Mircea Petean merge pe confruntarea imaginilor, inducînd un sentiment declinant al timpului prin intermediul acestor suprapuneri. Tot la fel, memoria lui teaurizează valorizant, eufemizează și sacralizează, păstrînd "pe raftul de sus" secvențe artizanate în "bibelou(ri) de porțelan /.../ intact(e)". Temperamentul său mai focus îl determină însă să treacă din ceremonia melancolică în extazele contopirii, astfel încît riturile întoarcerii capătă febra unor rituri nupțiale iar nostalgia se răzbună într-un orgasm elementar: "ieșirea din iarnă ai marcat-o ca de-obicei printr-o călătorie/ intrarea în echinox s-a săvîrșit într-o duminică aurie// nepotului tău de cinci ani și ceva care te însoțea i-ai zis - bătrîne/ vom frămînta arăturile/ cu mîinile/ suflecate pînă din sus de coate/ și cu picioarele desculțe/ pînă ni se vor face oasele ca fluierile//...// vom țipa și vom cînta atît de tare încît/ cerul își va scăpa în năvoadele noastre păsările/

aiurite de spaimă" etc. (*Focuri pe ape*). Mircea Petean nu mai joacă, firește, în candoarea mitografică. El își ia toate precauțiile dedublării și ironiei, scriînd singur denunțul acestei viziuni miracolistice care se folosește de perspectiva infantilă pentru a transpune ordinarul în mirific și pentru a promova în mitic realități meschine: "ce munte ce fluviu/ - ai căpiat - / nu era decât un deal ros de oi capre și vite/ și un pîrîu anemic plin de broaște și de mormoloci/ un deal sterp și o urmă de apă curgătoare/ care vara seca și iarna îngheța bocnă" etc. (*Fluviul și muntele*). Principiul anamnetic al imaginației înfruntă însă acest risc de real.

Alexandru CISTELECAN

Constance Weaver, *Teaching Grammar in Context*, Boynton/Cook Publishers Heinemann Portsmouth, NH, 1996, 288 p.

This book is a follow up of another book on grammar, *Grammar for Teachers* (1979), a bestseller that attested the widespread concern about teaching grammar and the rise of the writing process movement of the 1980s and 1990s. It also proved that students need to be guided in learning and applying certain grammatical concepts in the process of writing.

Teaching Grammar in Context offers teachers a rationale and practical ideas for teaching grammar as part of a context, and not in isolated exercises. This book derives from the author's latest research into learning theory and the acquisition of literacy that the author experienced as a teacher. The book is intended for teachers at all levels, having as special target junior high and high school levels. Chapter I

introduces some common meanings of grammar and discusses traditional school grammar books and grammar teaching from a historical point of view.

Chapter 2 poses the question ‘Why teach grammar?’ and tries to give some common reasons for teaching grammar as a school subject. She calls these reasons into question by describing decades of research on the effects of structural and transformational grammar, that show the teaching of grammar in isolation to have little, if any, effect on the writing of most students. She ends the chapter with other alternatives, considered further in the book, among which to restrict the teaching of grammar as a system to elective classes and units, just for the pleasure and challenge of studying the language.

What might be more effective? To lay the groundwork for exploration of this topic, Chapter 3 considers how preschoolers acquire the basic structures of their native language and how the basic grammar of a second language may likewise be acquired. Other topics for discussion are grammatical competence and its acquisition, the process of acquisition and evidence from reading miscues.

Developing an important point from that debate, Chapter 4 suggests a research-based perspective on the concept of error itself and on the “errors” the students make as writers. She gives special attention to more sophisticated errors that replace less sophisticated errors and reconsider what counts as error. She suggests that teachers should respond to errors in more constructive ways and not put pressure on the students. Otherwise they are prone to making more mistakes or to writing less interesting pieces. The author concludes the chapter with practical alternatives to “the error hunt”.

Chapter 5 draws upon the preceding chapters and further research in suggesting what aspects of grammar teachers might focus on, as they guide the students in

becoming more effective in writing and revising sentences and in editing their writing. The author is the adept of promoting growth in syntactic complexity and explains the scope and sequence in the teaching of grammar.

Chapter 6 addresses the teaching of grammar from the perspective of learning theory. Thus the reader finds here ideas about teaching grammar via mini-lessons. Mini-lessons are viewed as a reflection of the cognitive/constructivist paradigm. The author encourages constructivist models of learning and teaching and contrasts them with behaviorism. To emphasize this Weaver supports her ideas discussing early studies on a constructivist model for the teaching of grammar.

As a conclusion Constance Weaver puts down some results of her research and arguments shared with some of her colleague, also teachers from the Spring Arbor, Michigan: teaching grammar in isolation is less effective; teaching selected aspects of grammar in the context of writing is more productive; teaching all the parts of speech included in traditional grammar books does not fully accomplish the aims of writing; teachers should focus their teaching on those concepts and terms that are most helpful in discussing sentence expansion, revision and editing. Moreover, attention should be given to those aspects of grammar that are particularly helpful in creating, rearranging, and revising sentences for greater stylistic effectiveness.

The book also has an appendix with sample lessons on selected aspects of grammar, a glossary of grammatical terms, references and index. *Teaching Grammar in Context* is the result of many years of research and teamwork and fills a long-standing gap in the literature on teaching writing.

Joseph D. Andriano, *Immortal Monster—The Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and Film (Monstrul nemuritor—Evoluția mitologică a animalului fantastic în literatura și filmul modern)*, Greenwood Press, 1999

Chiar și în zorii mileniului al treilea povestirile cu monștri continuă să placă. Scriitorii de literatură de consum și realizatorii de filme le dau, constant, viață. Aceste animale fantastice au fost îndelung considerate a fi reprezentări ale monstruosului “Celălalt” de care ne temem și de care suntem, în același timp, fascinați. Dar cel puțin de la Freud încoace, am ajuns să identificăm monstrul cu o anumită parte reprimată a Sineului. Indiferent însă cu ce element reprimat îl corelăm—cu id-ul, umbra, animus, anima, instinctul sau vreun impuls din creierul reptilian—monstrul supranatural este, în fapt, Sinele familiar deghizat în străinul Celălalt. Uneori învinși (asemeni lui King Kong) dar de cele mai multe ori invincibili (ca Moby-Dick), acești monștri par a fi nemuritori. Chiar și cei ce mor la sfârșitul povestirilor lor se întorc pentru a ne bântui în continuări, adaptări, remake-uri și parodii. Avem nevoie de acești monștri pentru a ne defini pe noi înșine pentru că am știut dintotdeauna că Semnul Fiarei este propria noastră semnătură. Totuși, de la Darwin și Mendel Semnul Fiarei a suferit o reinterpretare: din fenomen supranatural, a devenit unul natural; într-adevăr, nu zeii sau o Circe sau un Comus creează fiara ci un om de știință sau o mutație—în fapt chiar procesul evoluției.

Acestea sunt premisele de la care pornește Joseph D. Andriano, autorul cărții *Immortal Monster—The Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and*

Film (Monstrul nemuritor—Evoluția mitologică a animalului fantastic în literatura și filmul modern), publicată de prestigioasa editură Greenwood Press în colecția “Contribuții la studiul literaturii science fiction și fantastice”, prima ediție apărând în 1999.

Concentrându-se asupra unor monștri creați sau recreați de la mijlocul secolului al XIX-lea, Andriano explorează impactul darwinismului asupra evoluției animalului fantastic în literatură și film. Creatura a ajuns să reflecte, susține Andriano, variatele noastre emoții, anxietăți, ambivalențe în legătură cu faptul de a fi evoluat din alte animale. Mai mult, dialectica Sine/Celălalt din povestirile cu monștri permite cititorilor și spectatorilor să-și imagineze animale monstruoase cu calități umane; literatura și filmul modern, ne confruntă constant cu întrebarea: în ce măsură este faptul de a fi om o funcție a faptului de a fi *non*animal? Sunt diferențele dintre om și animal de esență (suntem radical diferiți) sau doar de grad de evoluție (suntem radical înrudiți); sunt realizările noastre cu care ne mândrim cel mai mult—moralitatea, etica, civilizația umană—*negări* sau *forme evolute* ale comportamentului primatelor?

Relația dintre om și animal e la fel de problematică astăzi cum era în 1859 când a apărut controversata *Originea speciilor* a lui Darwin. La întrebările de mai sus încearcă să răspundă etnologi, antropologi și sociobiologi fără să se fi ajuns încă la răspunsuri definitive. Imaginea animalului-monstru din literatură și film încearcă, în mod implicit să furnizeze acele răspunsuri cu care știința ne este încă datoră.

Meritul principal al lucrării lui Joseph D. Andriano este tocmai faptul că permite cititorilor săi să întrezărească posibile răspunsuri fără a-i obliga să adopte o anumită poziție. Singurul lucru care i se poate eventual reproșa este punerea alături de opere ce aparțin definitiv canonului occidental (scrise de Melville, Pynchon sau H. G. Wells) a unor creații “de consum” cum sunt filmele *Jaws* sau *Orca*. Considerăm

că, departe de a fi un neajuns, acest aspect e unul din punctele forte ale studiului: calitatea perenă a unor creații din afara canonului le confirmă acestora relevanța pentru studiul în cauză, dând cercetării o amploare pe care restrângerea la canon ar fi îngrădit-o. În concluzie, recomandăm lucrarea lui Joseph D. Andriano atât specialiștilor menționați mai sus cât și publicului larg interesat de multiplele aspecte ale ambivalenței relații om-animal și a felului cum este ea reprezentată în literatură și filmul contemporan.

Iustin SFÎRIAC

Max I. Dimont, *Evreii, Dumnezeu și istoria*, Editura Hasefer, București 1997 (Traducere Irina Horea)

Mult apreciată de un public larg de cititori, această carte parcurge secolele și face înconjurul lumii pentru a relata uluitoarea istorie de patru mii de ani a poporului evreu.

Filosofi și regi, războinici și negustori, poeți și bancheri prind viață în paginile cărții lui Max I. Dimont.

Luptând, retrăgându-se, înaintând, evreii au reușit să scape de pericolul anihilării și al morții culturale în care s-au scufundat civilizațiile în mijlocul cărora au trăit.

Dotat cu o putere aproape miraculoasă de supraviețuire, acest popor martor al pieirii atâtor civilizații, și-a adus în tot acest timp contribuția sa deosebită la moștenirea spirituală a omenirii.

Pentru a relata povestea celor patru mii de ani de supraviețuire, pe întinderea a patru continente și în cadrul a șase civilizații majore, această carte folosește o metodă nouă de concepere a istoriei

evreilor. Ea prezintă istoria generală a fiecăreia dintre civilizațiile respective, analizează evenimentele din istoria evreilor în cadrul acestor culturi diferite și apoi cercetează acele idei, unice la evrei, care le-au permis să supraviețuiască sub forma unui grup național, și care le-au conferit vitalitatea de a continua ca o societate producătoare de cultură.

Istoria evreilor devine astfel o parte din istoria lumii.

Majoritatea cărților de istorie despre evrei sunt scrise de evrei pentru evrei sau de savanți pentru savanți. Dar istoria evreilor este considerată de autor prea fascinantă, prea interesantă, prea incredibilă pentru a rămâne proprietatea privată a evreilor și a savanților.

Prin intermediul acestei lucrări, Max I. Dimont prezintă istoria acestui popor uluitor fără a face concesii ortodoxiei sau intelectualismului, furnizând publicului cititor argumente, idei, date menite nu să convingă sau să schimbe opinia cuiva ci să informeze, să ofere o lectură plăcută, antrenantă.

Melania ISTRATE