

**STUDIA**

**UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”**

**PHILOLOGIA**

**2**

**TÂRGU-MUREȘ**

**2003**

## STUDIA UNIVERSITATIS "PETRU MAIOR"

## SERIES PHILOLOGIA

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

## SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

## Studii și articole

<b>Cornel MORARU</b> , <i>Mithos și Logos</i> .....	5
<b>Al. CISTELECAN</b> , <i>Paul Zarifopol. Portretul eseistului prin excelență</i> .....	25
<b>Iulian BOLDEA</b> , <i>Modele ontopoetice eminesciene</i> .....	35
<b>Viorel VĂSIEȘIU</b> , <i>Observații asupra terminologiei păstorești din ținutul Năsăudului</i> .....	46
<b>Luminița CHIOREAN</b> , <i>Provocarea unui gen: momentul</i> .....	65
<b>Eva SZEKELY</b> , <i>Formarea competenței de lectură în contextul actual</i> .....	72
<b>Dorin ȘTEFĂNESCU</b> , <i>Prolegomene la o retorică a facticității</i> .....	84
<b>Eugeniu NISTOR</b> , <i>Ritm și undulație în filosofia românească preblagiană</i> .....	88
<b>Eugenia ENACHE</b> , <i>Les lettres belges au tournant du siècle</i> .....	92
<b>Anda ȘTEFANOVICI</b> , <i>Structure and Theme in Hawthorne's The Scarlet Letter</i> .....	96
<b>Tatiana IAȚCU</b> , <i>Ways of Teaching Phrasal Verbs</i> .....	101
<b>Iustin SFĂRIAC</b> , <i>The Question of Race in Moby-Dick</i> .....	111
<b>Ramona-Gabriela HOSU</b> , <i>William Carlos Williams – Cubism and Poetry</i> .....	117
<b>ZOLTÁN Ildikó Gy.</b> , <i>Animals in Idioms</i> .....	123
<b>Bianca Oana PETRUȚ</b> , <i>Feminist Lens Of Some British Contemporary Women Writers</i> .....	131

## Recenzii

<b>Iulian BOLDEA, <i>Omul recent</i> – H.R. Patapievici</b> .....	143
<b>Dorin ȘTEFĂNESCU, <i>De la Sancho Panza la Cavalerul Tristei Figuri</i> – Livius Ciocârlie</b> .....	145
<b>Cornel MORARU, <i>Creangă</i> – Dan Grădinaru</b> .....	148
<b>Al. CISTELECAN, <i>Cuvinte nou născute</i> – Gabriela Melinescu</b> .....	151
<b>Al. CISTELECAN, <i>Ceva care să-mi amintească de mine</i> – Cristina Cîrstea</b> .....	152
<b>Al. CISTELECAN, <i>Trenul de treieșunu februarie</i> – Teodor Dună</b> .....	153
<b>Tatiana IAȚCU, <i>Grammar for English Language Teachers With Exercices and a Key</i> – Martin Parrott</b> .....	155

# MYTHOS SI LOGOS

Cornel MORARU

*"Noi ne luptăm cu limba.  
Suntem în luptă cu limba."*

*(Ludwig Wittgenstein)*

## *Abstract*

The author of the article wants to explore the genuine relationship between logos and mythos in the work of Lucian Blaga. The two terms are solidary in all the analysed contexts and metaphysically speaking they are equivalent. Blaga tends to render their original meaning, projected into the intuition of the being's absoluteness. Beginning with an accurate analysis of the concepts, in the sistematic spirit of the classical metaphysics, this article points out to some constants of Blaga's poetical cosmology.

## I

Constituită pe fundamentul permanenței mitului, opera lui Blaga nu e un fenomen artistic obișnuit. Reiterarea miticului, la fel ca intuiția demonicului, lărgeste poeticul, îl deplasează spre ontologic. Poetul mai ales își asumă clar rolul de creator și revigorator al mitului, urmărind ridicarea faptului banal la dimensiunea sacrului, *sporind a lumii taină*. În accepțiunea sa, există cuvinte - de exemplu "înaltul", "josul", "cerul", "pământul" - care poartă o "sarcină mitică". Cum s-a mai spus, mitul poetic este în primul rând o problemă de limbaj poetic, de dinainte însă de orice criticism (în sens filosofic kantian). Cu fiecare poezie nou apărută se recrează limbajul, desființându-se vorbirea curentă, secătuită, uzată. Ceea ce îl preocupă pe poet cu precădere nu este teoria mitului, hermeneutica sa, ci "structura" care conține viziunea mitică în stare genuină. Blaga însuși, într-o însemnare cu caracter autoreferențial, își prezintă orizontul mitic al operei, circumscris întregului efort creator de care a fost el capabil: "O viață întreagă am căutat să ridic șesurile la nivelul podișurilor getice, să limpezesc elementul mâlos al râurilor până la puritatea izvoarelor, să ridic faptul divers până la înălțimea mitului, să încoronez empiria cu nimbul unei metafizici, să dezbrac până la idee orice ființă..."<sup>(1)</sup>

Chiar și numai din această mărturisire se vede clar că relația dintre *mythos* și *logos*, la Blaga, e de natură metafizică. Cei doi termeni sunt, oricum, solidari, iar în plan metafizic, integral echivalenți. Lucian Blaga tinde să restituie sensul lor original, proiectat în intuiția totalității ființei, excluzând ca atare orice raport genetic între *mythos* și *lógos*. Așa cum nici raportul dintre mit, poezie și filosofie nu este unul genetic. Nu mitul face poezia, iar filosofia

nici atât. Chiar Blaga obișnuia să spună că important este nu câtă filosofie pune scriitorul în literatură, ci câtă filosofie are el dinainte. Însăși gândirea metafizică, în indeterminarea ei constitutivă, e ceva de esența mitului, un "cap de pod" ridicat în Transcendență<sup>(2)</sup>, în timp ce mitul "viu" - așa cum Blaga se străduie mereu să-l plăsmuiască - nu e lipsit de substanță metafizică. Într-o analiză riguroasă a conceptelor, în spiritul "sistematic" al metafizicii clasice [pe care-l admitem însă numai ca punct de plecare], lui *mythos* - în ordinea conținutului - îi corespunde *cháros*, iar lui *lógos* îi corespunde *kósmos*. Din acesta din urmă derivă *étnai (archè)*, ca principiu unificator al *kósmos*-ului, apoi *phýsis* (natura sau mai explicit, *natura quasi nascitura* - în traducerea/ interpretarea lui Toma d' Aquino) și *pán* (Totul). Or, a stabili principiul tuturor lucrurilor înseamnă a deschide de-a dreptul orizontul totalității. În acest sens originar, făcând abstracție deocamdată de problema adevărului (*alétheia*, adică "ne-ascunsul", ca revelare a Totului), metafizica e chiar "deschiderea orizontului totalității: ea stabilește principiul întrucât acesta, la rândul-i, stabilește totalitatea, din care derivă toate lucrurile, în care toate converg și de care toate depind".<sup>(3)</sup> Desigur, raportul *cháros/ kósmos* este încă raportul dintre neant/ existență și devenire/ existență din ontologiile moderne de factură existențialistă. Mai ales că în cosmologia poetică a lui Blaga, esențială nu este trecerea de la haos la cosmos: "În toate poemele lui cosmogonice, miezul îl formează opoziția neexistență-existență, trecerea de la una la cealaltă. Prin urmare nu trecerea de la haos la cosmos, ci de la neant la substanța primordială. Opoziția, ai cărei termeni sunt «abis», «gol», «nimic» - «o mare/ și-un vifor nebun de lumină», «furtună de lumină», revelează planul, ontologic, în care se așează gândirea poetică a lui Blaga."<sup>(4)</sup> Într-adevăr, la Lucian Blaga, orizontul totalității este orizontul misterului, adică "orizontul propriu de a exista specific uman". Revelarea totului ființei, în sfera pură a luminosului (lumină ~ cunoaștere) nu e posibilă integral în limitele umanului. Dar mitul, metafora revelatorie, simbolul - integrate poeticului, pentru a-l integra, la rândul-le, pe acesta ființei - participă la Tot, chiar dacă nu-l revelează pe de-a-ntregul. Poezia lui Blaga, situându-se sub semnul lucifericului (simbolic vorbind: amestec indistinct de lumină și întuneric), va încorpora însăși ideea misterului ca metaforă majoră ce exprimă în forme pur lirice și metafizice relația unitară și armonios-consubstanțială cu universul, ca și drama interogației nesfârșite. Odată pierdută centralitatea eului, mai ales după volumul *În marea trecere*, misterul își găsește corespondentul de centralitate, ontologic întemeiat, în metafizica Marelui Anonim. Acesta din urmă este considerat de mulți interpreți ai poeziei lui Blaga drept "misterul suprem". Vizând un centru al epifaniei simbolice, revelarea Totului înseamnă, propriu-zis, a fi în centrul universului. Mitul misterului trăit cu profundă intensitate și sensibilitate metafizică este totodată principiul artistic al liricii lui Lucian Blaga.

Toate acestea "mutații" de accent ontologic și mitopoetic țin și de aspirația mai veche a lui Blaga de a crea anonim, de a transcende în actul creator pura subiectivitate: tendință pusă de el, mai la început, pe seama «Noului Stil» sau a aderării la tradiția bizantină și folclorică. Cu atât mai mult acum, după ce eul și-a pierdut centralitatea inițială, apar resurse și modalități noi de autotranscendere. În plus, eul poetic ca atare s-a scindat, odată cu acutizarea sentimentului timpului, proiectat în ideea tragică a "mării treceri". Deși poezia lui Blaga tinde acum, în spiritul întregii poezii moderne, tot mai mult către o interioritate pură, fără imagine, se manifestă nu mai puțin și tot mai accentuat tendința, pomenită anterior, de eliberare de subiectivitate. Recursul la mit, printre altele, servește această tendință de integrare în ritmurile adânci ale Ființei. Disprețul pentru «lirica hormonală», exprimat într-un aforism din *Discobolul*, întărește aceeași preocupare de a transgresa limitele psihologice ale eului, "beția inimii" cum ar fi spus Baudelaire.

Negreșit poetul are încă puterea de a contempla direct principiile lucrurilor (*arhê*), de a le percepe în aura lor inițială, care nu mai e o pură senzorialitate. "Ruptura ontologică" produsă (îndeosebi cu volumul *În marea trecere*) în universul său poetic, concomitent cu scindarea eului poetic, a accentuat parcă și mai mult forța inițiatică vizionară, caracterul de oracol al poeziei sale, pe măsură ce profetismul poemelor debutului se interiorizează. Pe scurt, Blaga devine poetul "tristeții metafizice", provocate de dispariția timpului paradisiac, dar și al "tăgăduirilor" existențiale și al spaimei de neant: *Mamă, - nimicul - marele! / Spăima de marele îmi cutremură noapte de noapte grădina*. Feeria sacrală dionisiacă nu se mai revarsă peste lucruri ca altădată. Îi ia locul intuiția - revelatorie desigur - a naturii «aporetice» a realului (C. Fântâneru), adică sentimentul pierderii divinului, ca în cunoscutul *Psalm*, care aruncă de la primele versuri o lumină dramatică asupra raportului cu divinitatea, înlocuită treptat prin atributele sale, pe măsură ce se topesc în elementele primordiale transfigurate ale cosmosului. Poetul introduce, în ecuația cu divinul, interogația și sentimentul frustrării ontologice: *O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă/ Dumnezeu, dar ce era să fac?/ Când eram copil mă jucam cu tine/ și-n închipuire te desfăceam cum desfăci o jucărie./ Apoi sălbăticia mi-a crescut,/ cântările mi-au pierit,/ și fără să-mi fi fost vreodată aproape/ te-am pierdut pentru totdeauna/ în țărână, în foc, în văzduh și pe ape*. Unele trăsături expresioniste (mai exact, unele trăsături ale discursului poetic de tip expresionist), se accentuează, vocea poetului devine tot mai mult "un strigăt de Cassandra". După Ion Pop, acesta e "momentul dominat de ipostaza interogativă a eului, al excesului de problematizare și al suferinței provocate de pierderea contactului imediat cu universul".<sup>(5)</sup> Dialogul acesta patetic cu transcendența nu e deloc lipsit de tensiunea contrariilor, iar misterul e însușit în continuare de regresivitatea în arhaic și fascinația adâncului. Dispare complet erosul, poate și pentru că eul se retrage și mai mult în sine sau se resoarbe, ca mai târziu (în *La curțile dorului*), în ochiul lumii, "iezerul netulburat". Poetul accede însă în continuare la miracole și mai ales provoacă miracole, caută neobosit probe metafizice ale existenței acestora. Se apropie, în felul lui sfios - provocator, de profunzimea insondabilă a misterului existențial. Poetul simte instinctiv că numai divinul, sacrul și miracolele lumii sunt mereu noi, fiind nepuizabile. Toate elementele acestei structuri autorevelate converg către o simultaneitate a termenilor contrari, care se reunesc extatic din nou în imanență, dar nu se pot manifesta (de astă dată) decât în transcendență: *Dumnezeu nu este numai în întregime altul, el este, dincolo de opoziția extremă, acel non aliud* (Paul Tillich). Deci, nu se mai pot manifesta nicicum. Deplasarea de accent e de-acum, începând cu *În marea trecere* și terminând cu *Nebănuitele trepte*, de la vitalizarea la spiritualizarea misterului. Sacralitatea dionisiacă face loc unei lumi hieratice, vrăjite parcă de un *dincolo* de lucruri, iar simbolistica somnului se întrețese cu aceea a tăcerii, a mușeniei, cu stranii puteri de oracol cosmic. Izomorfismul *Lumină/ Cuvânt* alternează, semnificativ, cu izomorfismul *Întuneric/ Tăcere*, sporind și mai mult dramatismul interogației poetice. De mână cu «Marele Orb» printre semnele enigmatice - *rune, pretutindeni rune* - ale lumii, poetul alege definitiv "religia"/ "gnoza" tăcerii. El inventează o nouă vrajă. Nicăieri promisiunea cerului și a concilierii cu transcendentul nu se împlinesc: ... *pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfârșit*. Refuzul de a fi ia proporții halucinante, proiectând negația la scara cosmică a destinului: *Pe căile vremii se duc și vin/ cu pas adânc ca de soartă/ albe fecioare și negre fecioare:/ îndemnuri cerești/ să fim încă o dată,/ să fim încă de o mie de ori/ să fim, să fim!/ Dar eu umblu lângă ape cântătoare/ și cu fața îngropată în palme - mă apăr:/ eu Nu! Amin*.

Acesta e noul registru, doar schițat deocamdată, al poeziei lui Lucian Blaga, de care nici problema miticului, a logosului și a metafizicului nu poate fi disociată. Am falsifica-o, dându-i un aer prea vag și abstract, fără nici un suport care să-și tragă direct "argumentele" din creația propriu-zisă, din *Stimmung*-ul ei caracteristic, de-o vigoare indiscutabilă. Dacă "orice metafizică este un mit dezvoltat cu mijloace filosofice", cum aflăm într-un aforism, la fel de revelatoare

este și o notație ca aceasta: "Impulsul spre creație trebuie să fie în mine un fapt de adâncime, deoarece chiar și miturile mi le plăsmuiesc singur".<sup>(6)</sup> Deci, relația cu mitul e una specială, chiar făcând abstracție, până la un punct, de propria teorie a lui Blaga despre mit. Ceea ce izbește la el acum este concretețea mitului ca fapt autentic de creație, fără aspectul predeterminat și rezidual (cum dădea impresia, uneori, în *Poemele luminii* și *Pașii profetului*). Nimic din ce creează, inspirat, poetul nu poate fi redus la o transparentă religioasă ori mitologică. Însăși gândirea mitică, purtând pecetea unei forțe imaginative cvasi-instinctive, se opune teologiei și, deopotrivă, filosofiei criticiste moderne. Gândirea mitică a lui Blaga se află la izvoarele nealterate ale spiritului creator. Blaga nu gândește alegoric, ci cu adevărat mitic, adică organic și analogic. La el mitul e încă viu, foarte aproape de starea lui genuină. Constantin Fântâneru remarca drumul parcurs de poet "de la o gândire mitică de structură savantă, la o gândire mitică de origine folklorică". Chiar și demonismul din *Daimonion* ar fi tot de structură savantă, la fel ca *ideea teorică* și *censura transcendentă* la care ajunge după încercarea de a fundamenta metafizic *cunoașterea luciferică*, "prin critica dogmei creștine și a metodei ipotezelor științifice", deci cu mijloace ale analizei critice raționale dialectice. Mai mult, în primele volume de poeme, era limpede "încercarea de a construi mituri, cu o metodă savantă aplicată, în urma adâncirii viziunii romantice demonice (Goethe), la mitologia biblică sau orientală". Or, în volumele ulterioare, mai ales în *La curțile dorului*, o pondere mult mai mare o au teme folclorice, "eresurile". Blaga redă gândirii mitice și cunoașterii metafizice prestigiul lor inițial, avut pe vremea lui Platon, care apela la mit în probleme esențiale - ontologice sau cosmologice -, adică acolo unde rațiunea era neputincioasă. Efectul reintegrării în ritmurile adânci ale Ființei nu se lasă prea mult așteptate: "În perspectivă ontologică, gândirea mitică integrează iarăși pe om în destinul său «creator». Izvoarele «creației» se deschid. Pata *nevredniciei* se șterge. Rareori *poetul* s-a dublat cu gânditorul, într-o atât de fecundă îmbinare..."<sup>(7)</sup> Mitul îl convertește din nou pe creator la puterile omologale ale firii. Mitul este de fapt un *eres* și poetul creează în *dubul eresului*. În cadrele cunoașterii luciferice, misterul nu se poate revela ca adevăr rațional sau ca adevăr supranatural, ca dogmă - ci numai ca "eres". Acesta e sensul de adâncime al viziunii mitopoetice a lui Blaga. Totul ține de ordinea sacră a mitului, în primul rând acele cuvinte cu "sarcină mitică" specială, de care a mai fost vorba - somnul, sângele, apa, aerul - devenite cu toate stihii, care ascultă într-o profundă tăcere de «zodiile» lor, învăluite dimpreună într-un mit și mai mare - în «marea poveste».<sup>(8)</sup> Așadar, *marea poveste a marii treceri*. *Mythos* și *logos* se întretes în viziunea extatică închipuind un scenariu cosmic de ființe, gesturi și forțe elementare vrăjite, trezite la lumină din vrajă numai de "exorcismele dorului" (Virgil Ierunca).

Cu toate că, treptat, poetul descoperă funcția mitopoetică primordială a limbajului în care se revelează lumea, accentul nu se pune exclusiv pe limbaj. Relația cu *logosul*, în general, n-a fost lipsită - la Blaga - de unele "complicații". A existat dintotdeauna la el o anume sfială și neîncredere față de cuvânt. Este bine știut, din *Hronicul și cântecul vârstelor*, cum copilul Blaga s-ar fi aflat, inițial, sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului: "N-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detașare de «logos» în cei dintâi patru ani ai copilăriei. Cu atât mai puțin acel sentiment de rușinare, ce m-a coplesit când, constrâns de împrejurări și de stăruințele ce nu mă cruțau, ale Mamei, am ridicat mâna peste ochi, ca să-mi iau în folosință cuvintele. Cuvintele îmi erau știute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfieli, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc." Și-a construit singur aici, cum s-a spus, "o situație arhetipală" (Ion Pop). Dar și într-un aforism de mai târziu poetul ne previne: "Poezia se naște prin cuvânt, dar și datorită unei anume rezerve față de cuvânt". Toate acestea dau impresia că poetul nu s-ar fi

aflat niciodată, cu adevărat, în grația limbajului. Aceeași impresia ar putea să-o lase și poemele sale, care nu excelează în forță lingvistică. Cum poetul e preocupat mai mult de "un stil al transcendenței", al purei revelații, cum observa Eugen Todoran, limbajul poemelor e destul de rarefiat. Adevărul e că Blaga a elaborat o întreagă metafizică a *logosului*, a relației ontologice cu cuvântul, relație extrem de tensionată de fiecare dată. În viziunea sa, între cuvântul virtual, de nerostit, și cuvântul real, rostit (dar rostit într-un mod special, ca și cum poetul ar *înfăptui* cuvintele), e o diferență calitativă, căreia poetul și gânditorul înclină să-i dea o semnificație metafizică. Întotdeauna, la el, cuvintele țâșnesc din nu se știe ce profunzimi și tăceri misterioase ale ființei. Limbajul e mai mult și, totuși, mai puțin decât noi, decât ființa noastră integrală. Oricum, mai mult decât *logosul* proferat, căruia îi scapă latențele inefabile de dincoace și de dincolo de cuvânt. Blaga era cu siguranță edificat că «*știm mai mult decât putem spune*». La fel ca Wittgenstein, ar fi putut și el să declare: *inexprimabilul există*. Mai de curând, unii comentatori ai filosofiei sale l-au apropiat de teoria "cunoașterii tacite" a lui Michel Polany. Cum susține R. T. Allen: "Ambii filosofi au recunoscut în special faptul că realitatea transcende puterile noastre cognitive și că nu poate fi restrânsă în nici o formulă. Blaga consideră *misterul* ca pe o trăsătură esențială și distinctivă a omului și a conștiinței umane, ca pe un etern fundament pentru întreaga cunoaștere. (...) Polany prezintă o doctrină a gradelor de realitate; de pildă, cu cât un obiect revelează aspecte mai nebănuite, cu atât el este mai real; astfel că mintea este mai reală decât piatra. Iar în concepția sa despre *cunoașterea tacită* (...) arată că «*știm mai mult decât putem spune*». Cu alte cuvinte, există aspecte ale obiectului cunoscut, cât și alte activități de cunoaștere ce nu pot fi explicitate și surprinse în cuvinte și formule. În această privință, Polany, la fel ca Lucian Blaga, susține că misterul este o parte esențială a existenței omului și a vieții sale în lume."<sup>(9)</sup> Același comentator semnalează o problemă legată de "minus-cunoaștere": *cum putem ști ceea ce nu știm?* Adâncirea în mister și potențarea acestuia, în termenii filosofiei lui Blaga, e un salt transrațional de totalizare, chiar dacă intuiția globală - la propriu - conține încă multe necunoscute. Cunoașterea poate deci înainta pas cu pas, fără a se bloca în fața fragmentului, a iraționalului din fragment sau a ceea ce încă nu știm explicit, presimțind însă, în continuare, necunoscutul. De fapt, "neștiutul" intuit tacit, dar tocmai prin asta nu ne mai este un neștiut în sens absolut, ci doar *inexprimabil* în mod relativ. Adevărul, în sensul totului revelat, nu se află la capătul căutărilor, ci este de la început: el constituie doar suportul medierilor și interogațiilor succesive. Nu numai că spiritul poate - liniștit - să înainteze pas cu pas, dar cunoașterea face și saltul ontologic radical preconizat. Rolurile se inversează. Nu noi vorbim despre ființă, ci ființa vorbește în noi, se revelează singură în "limbaj", dintru început la nivelul indiferențiatului: un fel de vorbire nevorbitoare inițial indistinctă. O asemenea vorbire ontologic *expresivă*, care, în termenii gândirii lui Merleau-Ponty, se realizează la nivelul conștiinței *perceptive*, adică deja în stadiul câmpului pre-reflexiv de energii și forțe iraționale, este *creație*.<sup>(10)</sup>

Ideea este cuprinsă și amplificată în noțiunea de «Cogito tacit», expusă mai întâi în *Phénoménologie de la Perception* și reluată insistent în ultimele însemnări și reflecții din manuscrisele postume, publicate în *Le visible et l' invisible*. În viziunea lui Merleau-Ponty, chiar cogito-ul cartesian reflexiv, ca operație asupra semnificațiilor clare și distincte, "ele însele sedimentate în acte de expresie", implică "un contact pre-reflexiv al sinelui cu sine" sau un "cogito tacit". Numai eroarea de a face neapărat din limbaj un produs al conștiinței, sub pretextul că nici "conștiința nu este un produs al limbajului", a obnubilat acest aspect de adâncime al eului gânditor. În realitate, nici cuvântul și nici sensul cuvântului nu sunt *înstituite* de conștiință. Mai degrabă "limbajul presupune o conștiință a limbajului, o tăcere a conștiinței care învăluie lumea vorbită și unde cuvintele primesc de la început configurație și sens".<sup>(11)</sup>



Există așadar o lume a tăcerii, o lume doar percepută, în ordinea unor "semnificații nevorbitoare" - un fel de "câmp transcendențial" traversat de fluxul, în același timp senzorial și ideal, al trăirilor singulare unice, *Erlebnisse*, pe care totodată le încorporează. Propriu-zis, noțiunea de «Cogito tacit» trebuie să ne ajute "să înțelegem cum limbajul nu este imposibil, dar nu ne poate face să înțelegem cum este el posibil". Problema rămâne deschisă, mai ales "problema trecerii de la sensul perceptiv la sensul vorbitor, de la comportament la tematizare". Chiar și după ce, pe treptele tematizării, limbajul sparge tăcerea originară, "liniștea continuă să învăluie limbajul; liniștea limbajului absolut, a limbajului gândit". Această zonă de adâncime, a *latenței*, este înțeleasă ca o simultaneitate între vizibil și invizibil: "Sensul este *invizibil*, dar invizibilul nu este contrariul vizibilului: vizibilul are el însuși un ax, o osatură de invizibil, și invizibilul este contrapartea secretă a vizibilului, el nu există decât în vizibil, este acel *Nichturpräsenzierbar* care ni se înfățișează astfel în lume - nu-l pot vedea într-însul și orice efort de a-l vedea îl face să dispară, dar el este *în linia* vizibilului, e focarul virtual, se-nscrie în el (în filigran)." (12)

Există așadar o limită a limbajului, care conferă valoare ontologică *tăcerii*, *inexprimabilului*. Cum ar spune Blaga, tăcerea este ea însăși, plus contrarul ei. Chiar și *insondabilul*, termen ce revine des la Blaga, nu e o vorbă gratuită lipsită de conținut. Dimpotrivă, capătă o anume greutate, o forță considerabilă de a circumscrie acea zonă a realului, numai aparent inaccesibilă, identificată logic cu nimicul. De unde accentul special, întotdeauna insistent, pus de Blaga pe «subconștient» și «personanțele» acestuia. Limbajul nu e totul, mai există ceva dincolo de acesta. Limbajul ne e dat nouă numai în ipostaza lui paradisiacă, adamică, după ce spiritul a căzut din starea de grație inițială. Mai există, cu alte cuvinte, ceva de dinainte de Adam și, forțând puțin interpretarea, de dinainte de orice criticism discursiv care i-a degradat și mai mult condiția. Cum spune Eugen Coșeriu, Blaga - spre deosebire de Hegel și Cassirer, pentru care limbajul reprezintă forma primordială a culturii - pune o frontieră între omul paradisiac, capabil doar de civilizație a-stilistică, și omul luciferic, singurul capabil de creație și cultură. Și anume, "pune această frontieră după limbaj, fiindcă omul paradisiac poate ajunge la idei, noțiuni și, deci, la cuvinte. Adică Blaga aplică aici sau reinterpretează ceea ce se spune în *Geneză*: limbajul e încă la omul nevinovat, paradisiac, e încă Adam care dă nume lucrurilor înainte de consumarea nevinovată a mărului." (13) În aceasta constă vulnerabilitatea funciară a limbajului oamenilor, insuficiența sa ontologic vorbind. "Când a început limba omenească?" - se întreabă poetul într-un aforism. Răspunsul vine fără echivoc: "Când lucrurile și-au pierdut numele pe care li le-a dat Dumnezeu". Ducând până la capăt ideea, limbajul mitopoetic ar trebui să "mântuie" cuvintele, să le readucă în starea de grație a lor dumnezeiască. (14)

Un asemenea limbaj al "ritualului" poetic, cum s-a mai spus nu o dată, devine în structura sa de adâncime un mit poetic. De unde capacitatea de a recrea lumea în imagini și structuri originare, prin arhetipuri și simboluri. Gândirea însăși nu se poate percepe pe sine decât în simboluri. Ea și-a pierdut complet funcția realului, cum susținea Sartre, dar imaginarul este acela care structurează realitatea, nu invers. Într-un fel, mitul și proiecțiile acestuia, nu ca reziduu, ci ca *metaforă vie*, *revelatorie*, preia și funcția referențială de bază (altfel, destul de anemică) în poezia lui Blaga: "Născocesc motive mitice la fiecare pas, fiindcă fără de gândire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie". (15) În fond, întreaga operă literară blagiană este construită pe structura mitului care constituie termenul de referință în procesul de elaborare a sensului în ritualul comunicării sau, mai degrabă, al iluminării extatice. Acesta, sensul, va exprima aspirația spre absolut, într-un tragic conflict al eului creator cu sine,

ca "dramă a unității și despicerii cosmice", în care mitul arhaic va constitui fundalul mitului modern al poeziei.<sup>(16)</sup>

## II

Considerându-se el însuși adeptul unui *spiritualism mitic, creator și liber în cadrul constrângerilor firești și subconștiente ale unui «stil», în sensul înalt al cuvântului*<sup>(17)</sup>, Lucian Blaga, consecvent cu propria poetică, a revendicat nu o dată dreptul poetului modern la "spontaneitate mitică", pe care o socotește o condiție obligatorie a "existenței creatoare". Această atitudine liberă, spontană față de mit este caracteristica de bază a gândirii mitice "rodnice", încă productivă poetic în modernitate. Cum semnalam și mai înainte, poetul mărturisește că, de fiecare dată, își plăsmuiește singur miturile. Relația dintre mit, filosofie și poezie are aceeași spontaneitate imaginativă, necăutată înadins, la Blaga. Ține de un fel de forță interioară a instinctului mitopoetic: "Poezia lui nu este adaptarea unui sistem de filosofie la imagini poetice, în așa fel ca ea să se poată explica prin acest sistem, ci o adaptare a gândirii mitice la imagini poetice, după felul în care mitul, în creația folclorică, prin aportul poezilor în creația colectivă, s-a transformat treptat, ca «structură», din narațiune și teorie în imagine poetică. Adică, așa cum s-a transformat și în propria lui creație, din *mit*, în *poezia mitului*."<sup>(18)</sup> Sensul mitic este întotdeauna imanent, la fel ca și sensul poetic - de neconfundat cu înțelesul discursiv pe care-l conferă uneori poemului parafraza critică. Poetul e convins că adevăratul creator profită de legi și de reguli "ca de libertăți". Pledoaria sa e, deopotrivă, pentru spontaneitate și rigoare. Aici intervine activitatea cosmoidală a *lógos*-ului care structurează *mýthos*-ul fără să altereze propriu-zis viziunea mitică, forța, substanța sa genuină revelatoare. Metafizica, filosofia coabitează cu imaginația mitopoetică în numele aceluiași principiu al imponderabilității și rigorii inefabile: "Imprecizia filosofiei și precizia poeziei fac casă bună împreună, dând adesea o suprem de valabilă poezie de sensibilitate metafizică. Dar foarte rea casă fac împreună precizia filosofiei cu imprecizia poeziei. Această din urmă căsătorie stă la baza întregii poezii așa-zis filosofice, didactice, discursive."<sup>(19)</sup>

Pornind și de la acest avertisment, reiterat de atâtea ori, cel mai comod ar fi să centrăm întreaga experiență imaginară a poetului asupra unui "mit complet", identificat adeseori cu mitul misterului însuși sau al Marelui Anonim. E drept, critica arhetipală (Northrop Frye) ar permite o asemenea extrapolare, cum procedează la un moment dat Eugen Todoran, ducând în cele din urmă la evidența conform căreia "ca principiu unificator al universului, Misterul devine Marele Anonim". Chiar admitând faptul că Lucian Blaga e "un scriitor erudit și ermetic, creator de mituri" - o spune el însuși de nenumărate ori - o asemenea interpretare este excesivă, aproape reduționistă, introducând pe ușa din dos și un abuz de criticism, exact ce-i oripila mai mult și pe poet și pe filosof, deopotrivă. Sunt cunoscute rezervele lui Blaga față de Freud și Jung, deși nu întotdeauna întemeiate, mai ales că, cel puțin în raport cu ultimul, manifestă destule afinități și congruențe. De asemenea, nu e încântat nici de ideea "mitului unic" a lui Nietzsche sau a unei "mitologii centrale" totalitare. În concepția sa, expusă în *Artă și valoare*, diversificarea nu e un pericol pentru creație. Dimpotrivă: "A impune deci cu forța un mit nu înseamnă a favoriza creația și unificarea culturii, ci înseamnă mai degrabă a steriliza matricea stilistică și puterea creatoare."<sup>(20)</sup> O idee de bun-simț, care poate fi extrapolată și asupra mitului poetic blagian.

Dar chiar denominativul "Marele Anonim" este cumva precar (mai relevant era să fi rămas "Marele Tot", ca în scrierile din tinerețe) și ar trebui, pe cât posibil, să se facă abstracție

de acesta când îl "explicăm" pe Blaga. Metafizica sa e organic coerentă și fără a recurge la Marele Anonim, chiar dacă acesta desemnează pe bună dreptate, din perspectiva filosofiei culturii - la rîndu-i, ontologic întemeiată -, "metafora orizontului misterului, un centru al epifaniei simbolice, prin care cel care percepe un raport simbolic se găsește, metaforic vorbind, în poziția de centru al universului."(21) Fără a minimaliza valoarea de semnificație privilegiată a Marelui Anonim ca centru ontologic al lumii, totuși situându-se în afara acesteia, sintagme ca "Ultimul Sens" ori "un mit complet" mai degrabă închid interpretarea decât o deschid. Vin în contradicție cu însăși indeterminarea funciară a "temeiului" originar de la care se pornește și în care, apoi, se înfundă totul. Cum să construiești ceva pertinent întemeiat tocmai pe o asemenea carență de fond a temeiului însuși? Nici nu e în spiritul gândirii lui Blaga o asemenea reducere, gândire care s-ar putea revendica mai degrabă de la un principiu al ex-fundării, specific "raționalității" postmoderne. Chiar și lui Heidegger îi reproșa, într-o notație aforistică abruptă, că doar "a secularizat spiritul «exegetic» al protestantismului". Este de preferat, uneori, un mod "ne-pertinent" de interpretare critică, mai ales fiind vorba de Blaga, pornind nu de la idei, concepte, mituri mai mult sau mai puțin "totalitare". Chiar și în filosofie el gândește *fulgurant*, nu speculativ dialectic. Doar la nivelul sistemului, al unei viziuni filosofice integrale, gândirea sa devine concludivă și demonstrativă. Pe lângă *marea poveste a marii treceri*, plină de "zumzetul tainelor" și de semnele enigmatice ale unei lumi vrăjite, în transă, mitul Marelui Anonim, evident, pălește. În plan oarecum teoretic. Concluzii destul de interesante se pot trage și din așa numita funcție trans-semnificativă a metaforei și, implicit, a mitului - ca fapte de adâncime ale spiritului creator.

Un corelat al gândirii mitice, al relației de profunde sugestii dintre mythos și logos, în metafizica lui Lucian Blaga, cu repercusiuni și în poetică, aflăm în distincția făcută cândva de Eugen Fink între "conceptele tematice" și "conceptele operatorii", în încercarea de a interpreta *puțin altfel* câteva dintre conceptele de bază ale fenomenologiei lui Husserl. Conceptele tematice sunt concepte ale reflecției, ale cunoașterii mediate: "*Terminologia noastră distinge între «concepte tematice» și «concepte operatorii». Gândirea, luată în sensul filosofic al termenului, este înțelegerea ontologică a realității lumii și a fiind-ului intra-mundan. Gândirea consistă în chiar elementul conceptului. Conceptualizarea filosofică vizează intenționat aceste concepte în care gândirea fixează și conservă ceea ce ea deja a gândit. Pe aceste concepte noi le numim «concepte tematice».*"(22) Dar hermeneutica acestei cunoașteri pare deja încheiată, epuizată. De unde nevoia de a recurge la «conceptele operatorii», care aparțin unei ontologii filosofice deschise, în cadrul căreia înțelegerea duce, tot mai adânc, la ceea ce gândirea nu poate epuiza. Dacă filosofia apare esențialmente din mirare, tema actului de a filosofa nu poate fi dată în afara actului însuși de a filosofa. Filosofia nu interoghează doar despre ceva ascuns, acoperit sau travestit (deci, despre ceva situat în afara ei), dar ea este, pentru ea însăși, un permanent prilej de problematizare: își este propria temă, o interpretare a interpretării, zdruncinând la tot pasul soliditatea locurilor comune. Iar «interpretare» înseamnă, în această accepție, a interpreta orice - de la tăceri până la a pătrunde în inima ezoterică a realului și a oricărui gând. Or, tocmai ceea ce, dintr-o gândire care filosofează, e astfel utilizat în mod curent, pătruns, dar nu reflectat sau mediat până la ultima fărâmă de mister, Eugen Fink numește «concepte operatorii». "Ele sunt, pentru a vorbi în imagini, umbra unei filosofii" și induc un puternic efect de "obscurizare", provocând seria infinită de idei și concepte care rămân mereu în "clar-obscur"-ul Ființei. La fel ca adâncirea în misterul care hipnotizează (la Blaga), se produce și aici un fel de orbire voluntară în fața impulsurilor transcendente ale realului. Concluzia ar fi că "adevărata forță care luminează a unei gândiri se hrănește din ceea ce rămâne în umbra gândirii înseși". Omul percepe în manieră omenească fiind-ul în ansamblul său, ca pe o totalitate, dar niciodată într-un concept

universal deplin clarificat. Și oricât sesizarea umană a lumii gândește totalitatea într-un concept tematic al lumii, în formularea sa sunt utilizate și idei, concepte care rămân firesc în umbră. Pentru filosofie acesta e un scandal permanent și o neliniște derutantă, mai spune Eugen Fink. Ea mereu "încearcă să sară pe deasupra umbrei", până când descoperă că țelul ei autentic nu este acesta, ci "adâncirea în plenitudine", în real. Nici o filosofie nu se află totalmente, fără rest și fără umbră, în posesiunea conceptelor sale (cu atât mai mult o filosofie ca a lui Blaga, adăugăm noi). De fapt, problema e nu să introduci contradicția și negativitatea în reflecția filosofică, ci să le stăpânești. Intrarea în orizontul misterului, deplasând acum comentariul și mai mult spre metafizica blagiană, deschide astfel câmpul subiectivității înțelegătoare, reactivând multiple căi de a caracteriza raportul *subiectului transcendent* - în sens fenomenologic (opus adică *subiectului natural*, pasiv) - cu lumea lucrurilor și a minunilor vii. Căci ține, în fond, de esența ființei de a se distribui concomitent între luminos și nocturn, iar eul nu face decât să participe, în extazul gândirii mitopoetice, la această natură dublă a lumii. Prezența umbrei este o trăsătură esențială a unei activități spirituale metafizice. Cu cât este mai originară forța care încearcă să opereze o iluminare, cu atât mai profundă este umbra care însoțește gândurile noastre fundamentale. *Singur Dumnezeu cunoaște și creează fără umbră.*(23)

Așadar, "umbră", "umbraticul" - termeni pe care Blaga nu-i tematizează în eseurile filosofice din *trilogii*, dar îi invocă adeseori în aforismele sale. Izomorfismul *tăcere/ umbră*, prefigurat încă din *Pașii profetului*, se extinde tot mai mult în filosofia blagiană, îi devine cu timpul constitutiv. "Tăcerea e umbră unui cuvânt" - ne previne poetul într-o notație aforistică de mai târziu. Tăcerea capătă încă o dată credit deplin și o consistență de adevărată magie supralingvistică, fiindcă numai tăcerea poate să transcendeze limbajul, să-l înzestreze cu o dimensiune inițiativă, orfică. Convins că la crearea unui mit tăcerea contribuie adeseori "mai substanțial decât vorba", Blaga va considera ulterior că cea mai importantă operă spirituală a sa este "tăcerea pe care am pus-o și am închis-o în toate operele mele poetice și filosofice".(24) *Umbră* ar putea fi umbră lucrurilor/ ideilor din peștera platoniciană, dar și aceea de după ieșirea spiritului din peșteră, din peștera lui Pan, pentru a ajuta la reacomodarea cu orbitoarea lumină transcendentă. Apelul la metafora revelatorie, adică la mijloacele sensibilității, indică un mod și mai dramatic de a dispune de logos, de puterile lui trans-semnificative. Chiar dacă se ivește posibilitatea aproape supraumană a eului de a transcende orice limite, în sensul unei spiritualizări atât de vehemente, el este încă prea legat de lumea aceasta sensibilă a unei intersubiectivități care face și mai dificilă proiecția dincolo de scenariul mitic în nuditatea lui. E drept că numai metafora plasticizantă funcționează convențional în ordinea regulilor limbii și, ca atare, poate să producă ea însăși limbaj. Metafora revelatorie nu produce limbaj (E. Coșeriu), ea marchează o diferență de nivel ontologic: o zonă de umbră în plus, neexplicată și inexplicabilă rațional. E de așteptat însă ca logosul să primească de aici energii sporite, să se hrănească din forțele clar-obscur ale *cháos*-ului mitic embrionar, ca un vârtej ce mai mult "trage în adânc". Spuneam că poetul tinde cu toate mijloacele să-și construiască un cap de pod în Transcendență, dar, de cealaltă latură a versantului, transcendentul continuă să coboare. Extazul mitopoetic se consumă integral în imanență - imprimând un sens trans-descendent mișcării interioare a fluxului de trăiri și gesturi, uneori de un patetism sfâșietor. Paralelismul *negație/ cădere/ vinovăție/ sfârșit* etc. creează a stare tensionată a spiritului lipsită total de gratuitate, în sensul că la Blaga nimic nu pare să fie arbitrar. Cu atât mai mult se apropie parcă de Ființă, îi adulmecă plenitudinea. Absența referentului nu se mai resimte atât de neliniștitor, într-un discurs totuși destul de rarefiat, cum am mai spus. Miticul, eresurile, minunile umplu această absență, îi conferă chiar un conținut pronunțat vizionar, de oracol și vrajă cosmică de nepătruns.

În fond, esențial este ca miturile și simbolurile să fie considerate ca împlinite în ele însele, fără a mai trimite la o altă "realitate care să le transeandă", dincolo de propria prezență. Natura acestor "epifanii mitice genuine" implică absența oricărui "semnificat transcendent", consideră Furio Jesi, dar și proiecția eului în zona "unei obscurități despre care nu se poate spune nimic, pentru că nu mai este nimic" dincolo de acest prag.<sup>(25)</sup> Eventual, este doar abisul tăiat adânc de slăbirea sentimentului comuniunii cu divinitatea creștină. Dar numai atât. Simbolul și mitul sunt inteligibile în ele însele, "zac" în ele însele și exclud transcendența. Invocarea nimicului, cum se întâmplă nu o dată și în lirica lui Blaga (am văzut), are, firește, și conotații religioase specifice artei moderne, dar se intersectează, în mod constant, cu "experiența obscurității" - altă trăsătură caracteristică a acesteia. În morfologia simbolului și a mitului, un rol esențial revine "supraviețuirii de elemente arhaice - alterate sau genuine". Dar, până la urmă, totul se reduce la dozajul de lumină și umbră: "Simbolurile, într-adevăr, și imaginile mai puțin când mitul suportă o tehnicizare (este invocat deliberat în scopuri precise) și când moartea - aparența nimicului - prevalează asupra conștiinței aflată pe punctul de a submina echilibrul ideal între lumină și întuneric."<sup>(26)</sup> Legi misterioase, incompreensibile guvernează acest echilibru, care refuză orice "sistematizare" de concepte și idei raționale. Întotdeauna, dincolo de simbol se întinde «obscuritatea», iar dincolo de cuvânt se află «tăcerea». Prin acest limbaj special, care exprimă mai degrabă o absență, e posibilă resuscitarea vitalității genuine a mitului. Furio Jesi ia în discuție poezia de avangardă promovată, dintr-un instinct al purei provocări, de dadaști și suprarealiști. Dincolo de criza în sine a limbajului, aceștia produc experiențe care mai degrabă confirmă decât infirmă persistența mitului genuin în arta modernă. Se poate trage de aici mai departe o nouă punte de legătură între om și natură, între *cháros*-ul primordial și *lógos*-ul creator.<sup>(27)</sup> Este ca și cum poeții înșiși ar asista la cosmogonie, ca și cum ar fi contemporani cu prima zi a creației - în viziunea lui Mircea Eliade (pomenit în câteva rânduri de Furio Jesi și așezat alături de Károly Kerényi).<sup>(28)</sup>

Dar limbajul individual, marcat de subiectivitate, nu este demn de "numele de *lógos*". Mitul genuin, care țâșnește din profunzimea *psichei*, creează și o realitate lingvistică pe măsură, marcată pregnant de intersubiectivitate, ilustrată de Furio Jesi cu acest fragment heraclitean: «accia care veghează [în opoziție cu cei care dorm] au un unic cosmos în comun, adică o unică lume la care participă cu toții împreună». E vorba, firește, de un fenomen mitic originar, nealterat, căruia îi corespunde un limbaj constituit din elemente "de valoare obiectivă și colectivă". Acesta reprezintă nu mai puțin "un fenomen de reminiscență", ceea ce presupune un anume "raport cu trecutul", o reîntoarcere obligatorie la mitul "netehnicizat". Furio Jesi exemplifică, de astă dată, cu experiența artistică a lui Rainer Maria Rilke din *Elegiile Duinesse* și "ezoterismul lingvistic" al lui Stefan George, părăsit ulterior de poet. Ideea e că singularitatea extremă, la poetul modern, vine numai din solitudine, pe când "întoarcerea la colectivitate coincide cu întoarcerea la mitul genuin și la un raport mai pur cu trecutul".<sup>(29)</sup> "Colectivitate", ca "element de coeziune" pentru cei care se regăsesc în "respectul pentru om și nu în maladiile și culpele lor morale", este sinonim, în accepția demersului întreprins până acum, cu "intersubiectivitate": convertirea la un limbaj transpersonal, care nu mai e o "limbă secretă", dar poate fi una inițiativă, fie și de amploarea unui oracol modern, cvasi-ezoteric (ca la Blaga).

De fapt, mitul, la acesta, e o ipostază a metaforicului de mare amploare metafizică. Chiar dacă reflecția despre metaforă și mit a lui Blaga deschide mai degrabă o problemă de antropologie și filosofia culturii, multe sugestii și nuanțe merită a fi evidențiate. De la început filosoful atrage atenția că metaforicului nu e o chestiune de stil, ci de «substanță» și că, de fapt, numai metaforele plasticizante încearcă să compenseze precarități ale limbajului. Metafora

revelatorie vizează o realitate mai adâncă decât limba, ceva ce ține de însăși «existența întru mister» a ființei noastre. Mai important decât limba e simțul "natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelarea prin metafore".<sup>(30)</sup> Preocupat de restituirea mitului genuin, adică în "înțelesul său de la obârșie", *metafizicianul-artist* îi conferă acestuia întreg prestigiul inițial. În plus, recursul la mit înseamnă raportarea la o instanță de adevăr și limbaj superioară variantelor individuale de gândire și expresie: "Miturile sunt fără îndoială un produs al imaginației, dar în raport cu realitățile cari le sugerează ele au ceva din evidența unor axiome".<sup>(31)</sup> Mitul, în substanța sa metaforică, ține «*de ordinea faptelor spirituale colective și inconștiente*». Marele câștig în ordine metafizică îl constituie "miturile trans-semnificative", care față de "miturile semnificative" obișnuite, de mai mică amploare a structurii și viziunii, revelează semnificații neconvertibile în termeni logici. "Refuzul de a se destăinui printr-un sistem de noțiuni inteligibile, clar-obscurul, ține de însăși natura acestor mituri."<sup>(32)</sup> Toată forța lor constă în miezul de tăcere și taină pe care mai degrabă îl ascund decât îl revelează pertinent și definitiv, fiindcă mereu mai rămâne un vâl aruncat peste o "ultimă taină". Și cum o taină nu poate fi cunoscută decât printr-o taină și mai mare, ele sunt, logic vorbind, inanalizabile. Ideea critică mai ales "nu poate să redea *trans-semnificația revelată metaforic* de un mit".<sup>(33)</sup> Cu alte cuvinte, mitul e comprehensiv în sine însuși: e mister existențial transfigurat cu puterea imaginației. De aceea, foarte ușor poate fi degradat în alegorie, ca și simbolul sau metafora. Prin participarea la tot, la totalitate, mitul are și o funcție metafizică, oferă posibilitatea regăsirii lucrurilor în unitatea inițială din care au ieșit. În viziunea *naiiv* cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, pe care poetul nu ostenește s-o facă cunoscută, nu au dreptul la existență artificialul, surrogatul de "mistere", falsul ermetism. Exemplele date de Blaga nu conving: Gongora, Marino, Mallarmé, Valéry - mai cu seamă ultimii doi poeți. În schimb, posibilitatea sesizării unei suprarealități în forma clar-obscură a gândirii mitice genuine, prin metaforă și analogie, este confirmată de întreaga evoluție a poeziei moderne: "Să numim sensibilitate metafizică darul poetului de a simți în mod spontan lucrurile, nu potrivit raporturilor pe care logica le stabilește între ele, ci potrivit esenței lor și analogiilor spirituale care se dezvăluie imaginației - și sensibilitate metapsihică (dacă ne e îngăduit acest cuvânt) puterea de a presimți cu ajutorul unor antene misterioase evenimentele ce se înfiripă în străfundul spiritului, dincolo de gândirea conștientă și chiar de formele superioare ale vieții afective. Definiția pe care Brunetière a dat-o odinioară poeziei nu și-a căpătat sensul deplin decât în zilele noastre: o metafizică ce se adresează inimii și se exprimă prin imagini."<sup>(34)</sup>

### III

Este deja de domeniul evidenței că între metaforă, imagine, simbol și mitul poetic nu e nici o diferență calitativă, ci numai una de amploarea construcției imaginative și de intensitate. Cum s-a mai spus, «*corola de minuni a lumii*» poate fi considerată foarte bine un mit poetic, prin sfera largă de cuprindere și sugestie metaforică. De regulă, la Blaga, mitul are conținut metaforic, în timp ce metafora, la rândul-i, e construită asemeni miturilor trans-semnificative. Metafora însăși capătă, prin asta, o funcție trans-semnificativă. Surprinzător, E. Lovinescu, în ciuda numeroaselor rezerve exprimate, vedea în poet, încă de la debut, un "creator de imagini integrale", având probabil în vedere construcția savantă a comparațiilor și metaforelor plastic desfășurate. Astăzi însă se vorbește curent, bunăoară, de "geneza mitică a imaginilor" în

poezia modernă (H. Höffding).<sup>(35)</sup> Altfel zis, mitul nu e literă moartă, se infiltrează peste tot. El are efectiv o valoare de realitate vie, nu doar de sens și de semnificație hermeneutic decriptate, cum are orice text făcut numai din "cuvinte convențional stabilite". Cum prea lesne se poate constata, între mit și poezie mediază limbajul, un anume limbaj, una dintre numeroasele variante vii ale *lógos*-ului paradigmatic. Pentru poet însă mai de preț decât hermeneutica mitului e posibilitatea genuină de a "înțelege" graiul original al mitului. Este ca și cum ai ști să ascuți încă "zvonorile misterioase ale Naturii". Cuvântul virtual și «echivocul în mușenie» explică nu atât o anume pasivitate a eului, reală și aceasta, cât o stare de concentrare contemplativă capabilă să atingă esențele: stare de spirit caracteristică eului poetic transcendental, deosebit de eul natural (ca în tehnica reflecției fenomenologice). Orice s-ar întâmpla, cuvântul se află la granița dintre vizibil și invizibil, încercând să le armonizeze, chiar dacă ființa poetului e încordată mai mult spre invizibil, ispitit fiind de posibilitatea încarnării acestuia în vizibil. De regulă, în practica poeziei, care și ea e tot un ritual, se produce metamorfoza inversă, a vizibilului în invizibil, fără vreun indiciu însă al diminuării forței vizionare. Problema e a salvării ființei de la dezintegrarea realului, adică regăsirea unei căi de reintegrare a elementelor, oricât de insignifiante în aparență, în imaginea organică a Totului. Mitul, în sens larg, apără ființa de fragmentarism, iar poezia modernă de a se pierde în mărunțșuri. Cuvântul poetic, în accepția lui Blaga, trebuie de fiecare dată să ia altitudine, să fie - propriu vorbind - la înălțime, pe culmile extazului. Eventualul deficit de limbaj nu este și un deficit creator. Altitudinea la care aspiră logosul poetic este, în primul rând, a spiritului, a suflului metafizic ce-l transfigurează venind, tot extatic, din adâncuri. Se înțelege că «adâncul» nu e un loc. Și nici «înaltul». Ambele sunt proiectate la dimensiunea globală a spațiului și a timpului, adică într-un timp trans-temporal și într-un spațiu trans-spațial: cu alte cuvinte, într-un "loc" și un "timp" al *prezenței totale*. Funcția lor e de natură spirituală și metafizică, făcând ca totul, la urmă, să se resoarbă în extaz. Or, pe același plan de articulație a gândirii mitice genuine, *extazul* poetic, satisface și un principiu impersonal de creație, care permite aprofundarea lirismului și spiritualizarea emoției, a conținutului senzitiv al primelor impresii. Tot ce e viu și activ în poezia lui Blaga, mai ales corespondențele intime dintre sensibil și inteligibil, de o factură și acuitate cu totul singulare, de aici rezultă. Din complementaritatea expresionistă a țipătului și a extazului, Blaga a păstrat numai extazul. În locul țipătului a pus tăcerea, ceva însă nu mai puțin fascinant și amenințător. Un alt, dar autentic, *mysterium tremendum*: «Mamă, - nimicul - marele! Spaima de marele/ îmi cutremură noapte de noapte grădina».

La poetica extazului ar putea fi atașată, în spiritul liricii lui Lucian Blaga, și ceea ce s-a numit «*poetica fulgurațiilor*». Este, pe cât se pare, o revenire nu mai puțin decisă la virtutea genuină de inspirație poetică originală, prin care limbajul ca *act creativ* vizează din nou tărâmul orfic al tăcerii. Acest limbaj "aprinde fulgerul intuiției directe a informalului" și se apropie sensibil "de misterul cuvântului ca expresie nedeterminată a totului".<sup>(36)</sup> În continuare, Angelo Moretta invocă și el "limbajul silențios" cu argumente din metafizica indiană a logosului, dar și din lingvistica modernă. "Limba și gândirea nu se pot suprapune cu exactitate" era de părere A. Sapir, care ia foarte în serios diferența dintre cuvântul exprimat și cuvântul doar gândit, proiectat numai pe ecranul "minții noastre interne". De fapt, noi gândim tot timpul, chiar când nu suntem conștienți că gândim. Limbajul poetic, în starea lui de inspirație genuină, ține și de o tehnică mentală specifică, pentru a "nu slăbi energiile meditative și spirituale" (ca în practicile Yoga, crede Moretta). O atracție deosebită, în acest sens, manifestă meditația misticilor, la care «intervalul» între gândire și cuvânt pare să se prelungească pe un spațiu-timp indefinit, așa încât uneori în acea tăcere pare «să vorbească»

ceva care în cuvinte nu se exprimă. Ba chiar acea tăcere este esențială pentru «contactul» cu entitățile psihice care foarte rar se manifestă în stare normală".(37) Extrapolând toate acestea în spațiul poetic, dacă rădăcina cuvântului constă în tăcere, poetul se va scufunda cât mai adânc în propriul eu ca să regăsească exact "acea rădăcină, esența invizibilului". Fiindcă experiența tăcerii este întotdeauna experiența celui singur. În poemele debutului, poetul se simțea singur cu sine și cu Dumnezeu (în *Vreau să joc*, bunăoară), acum este singur numai cu sine. Se pare că experiența tăcerii îndepărtează și mai mult acel «punct de referință» care "nu ne mai întoarce spre lume, ci spre cei sustrași lumii". În felul acesta, cel singur "se angajează să «asculte» altceva decât universul sensibil și îndeplinește astfel un soi de salt în gol, sau o mutație și către rădăcinile gândirii-vorbirii".(38)

Dar «saltul în gob» este chiar extazul. Poetica fulgurațiilor, cu acea absorbție totală a cosmicului, fără a-l desființa însă, deplasează sensul, metafora, miticul către interioritatea pură a cântecului.

Element de fundal, în primul rând, sau de cadru al unui întreg univers liric, mitul se revelează și ca modalitate poetică propriu-zisă, infiltrându-se în sincretismul atât de complex al limbajului poetic modern. Pentru ca, la celălalt capăt, procesul imaginar poetic să se poată extinde până la viziunea mitului, ca mit al poeziei înseși. Riscul însă e de a supradimensiona ideea de mit, ca mit în sine, transformând-o într-o cheie miraculoasă, bună la toate. Mai potrivit ar fi să circumscriem cât mai exact, în cazul lui Blaga, sfera ce revine mitului, fie și cu riscul de a fixa niște limite care s-ar dovedi, la urmă, prea restrictive. Ar fi, oricum, mai operațional și mai în spiritul viziunii creatoare de tip sincretist a lui Blaga. Iar această sferă a miticului noi o vedem cel mai potrivit circumscrisă metafizicului. Mai ales că, dincolo de elementul simbolic-metaforic de excepțională vitalitate, tocmai miticul circumscris metafizicului, respectiv metafizicul circumscris miticului, în planul unei lecturi critice imanente, ar face ca linia diferențiată dintre filosofie și poezie să se atenueze treptat.

Încă Schelling susținea necesitatea unei «interpretări literale» a mitului, a cărui substanță caracteristică e chiar "sensul direct" revelat. Viziunea alegorică e tardivă în raport cu situația inițială. Alegoria deja presupune "posibilitatea unui joc dublu al conștiinței și oarecum a unei lecturi duble a universului".(39) Mitul, experiența mitică originară reflectă o "realitate indisociabilă" și nici nu există, propriu-zis, o "opozitie între natură și supranatură". Mircea Eliade a subliniat și el, în repetate rânduri, că, în planul experienței magico-religioase Natura nu e niciodată «naturală». Interpretarea «tautogorică» a mitului propusă de Schelling, având ca bază "unitatea originară a conștiinței și a universului", e încă de actualitate. Eliade credita și el descrierea și interpretarea mitului numai "în propria modalitate ontologică" a acestuia.

Poate că rostul fundamental al mitului e unul metafizic, de a revela raportul misterios dintre parte și întreg sau, mai exact, dintre părți și întreg. Lecția pe care o poate oferi contactul cu miturile e accesul la unitatea inițială care leagă toate lucrurile și din care au ieșit toate la lumină. Prin însăși natura sa de a ascunde și a dezvălui în același timp, mitul are o valoare de semnificație multiplă. E falsă ideea că mitul în sine nu are referent. De fapt, întotdeauna are unul sau mai mulți referenți (de gradul al doilea). Numai că, la Blaga cel puțin, toate se dizolvă în indistincția originară extatică, se resorb în totalitate, revelând prin asta și latura mai obscură, nediferențiată - adică cea mai vitală - a realului. Așa cum în mintea celui posedat răsună odinioară "vocea zeului", mitul mai întreține încă această posibilitate a unui limbaj secret, inițiativ - destinat refacerii unității inițiale. S-a produs între timp o gravă ruptură între cunoaștere și viață, între realitate și cuvânt, iar această sciziune - vădită "în duplicitatea realului", cum credea Schelling - a afectat profund echilibrul nostru existențial. Raportul cu mitul și logosul ar trebui să fie unul creativ și încărcat de semnificație, adică de *realitate*, propriu



matricei spirituale originare. Există însă o ambiguitate semantică în jurul acestor termeni: "Într-adevăr, mitul a fost considerat fie ca limbaj (după semnificatul originar de *mythos*, narațiune) care expune o situație umană, fie ca experiență trăită în raportul omului cu lumea; fie ca formă de gândire simbolică, fie ca entitate metafizică care se revelează omului în mitologie."<sup>(40)</sup> Conceptul "gândirii simbolice" aparține lui E. Cassirer, care se situează în linia deschisă de idealismul lui Schelling, postulând o anumită ierarhie a formelor gândirii simbolice: limbajul, mitul etc. Blaga se referă întotdeauna la "gândirea mitică", iar în loc de «omul animal simbolic», cum stabilea filosofia "formelor simbolice", utilizează sintagma «omul animal metaforizant» proprie concepției sale filosofice. Se pare, totuși, că formula "gândire mitică" este mai potrivită pentru ceea ce reprezintă mitul ca atare: "lectura, descifrarea raportului omului cu cosmosul".<sup>(41)</sup> Blaga a intuit exact funcția metafizică trans-semnificativă a mitului, punând totodată accentul pe sensul global, activ și integrator al miticului în perspectiva «cosmică» a totalității realului. Pericolul dezintegrării realului este însă nu mai puțin o realitate în epoca modernă.

Înainte de a trece mai departe, nu e lipsit de interes de a semnală, pe lângă congruența celor doi termeni, *mythos* și *logos*, și opoziția lor, de fapt opoziția dintre pluralitatea limbajelor (mitul Turnului Babel) și existența "constantelor mitice", semn al universalității incontestabile a mitului. Eventual, *mythos*-ului originar i-ar putea corespunde cuvântul indistinct, adică "nespus și negândit explicit (cum e *logosul* substanțial) și care se află încă într-o fază de gestație irațională, nediferențiată, încărcată de semnificații mai mult imagistice decât istorice".<sup>(42)</sup> Cuvântul e subiectiv, iar mitul obiectiv. W. F. Otto considera că *logosul* desemnează cuvântul din punctul de vedere subiectiv al gânditorului sau al vorbitorului. În timp ce mitul desemnează «cuvântul» în cu totul alt sens, obiectiv: «Prin el nu se indică ceva gândit, socotit... ci realul și fapticul». <sup>(43)</sup> Într-adevăr semnificația mitului, ca și a artei, este "mereu transrațională și transconceptuală" - precizează Gillo Dorfles. La rândul său, Lucian Blaga a accentuat în permanență caracterul *transrațional*, nu irațional, al metafizicii sale și, implicit, al conceptelor folosite în teoria cunoașterii sau în filosofia culturii. Blaga sublinia, am văzut mai înainte, valoarea "axiomatică" a miturilor. Chiar aforisticul, care e substanța însăși, expresia cea mai concentrată a metafizicii sale, trădează aceeași natură "axiomatică", imanentă structurii extatice a miticului, semnalată mai înainte (dar și a poeticului).

Dar mai ales fenomenul heteroglosiei, dedus din mitul Turnului Babel, sporește ambiguitatea relației originare dintre *mythos* și *logos*. Nu e mai puțin adevărat că, în alt plan al reflecției, credința în mit este și ea plurivocă și schimbătoare, asemeni limbajului însuși. După cum, același sentiment relativizant îl produc, în timp, hermeneuticile moderne ale mitului, de o mare diversitate, mergând cel mai adesea până la opoziție și excluderea totală. "Și de aici nu mai e decât un pas pentru a identifica pluralitatea mitului (a credinței mitice) cu pluralitatea cuvântului, a limbajului" - consideră același Gillo Dorfles. Evident, fenomenul e perfect simptomatic pentru o anumită mentalitate modernă caracteristică, dominată de viziunea fragmentarului. Problema, pe care am mai invocat-o și înainte, e de a face posibil din nou acel raport cu "un dincolo de sine" al omului, de a restitui echilibrul proiecției acestuia "într-o totalitate care-l transcende". O asemenea experiență umană a transcendentului se află în concordanță și cu opțiunile metafizice ale lui Mircea Eliade (oarecum, și ale lui Blaga). Divinul n-are nici un sens în afara umanului, la fel și mitul. Acesta trebuie gândit numai în raport cu condiția umană, cu viața însăși ca viață reprezentativă, exemplară, și, desigur, cu funcția lui vitală.<sup>(44)</sup> Esențial e faptul că mitul reprezintă nu numai o cunoaștere, dar e și structura acestei cunoașteri: "Caracterul esențial al conștiinței mitice ar fi fără îndoială acela că ea îl situează și îl orientează pe om în absolut. Omul occidental de azi trăiește în istorie, de la o zi la

alta, într-un timp care dispersează adevărul. Kant ne-a învățat deja că timpul mental era una din dimensiunile insuficienței noastre. Această conștientizare a istoricității noastre nu a făcut decât să sporească după Kant. Primitivul, omul preistoric este, dimpotrivă, omul unității nepierdute încă; *toate orizonturile îi rămân la îndemână* (subl. ns.)."<sup>(45)</sup> Blaga ar fi subscris în totalitate la această reflecție și ar fi admis extrapolarea ei la propria filosofie a «matricei stilistice». Miticul ca principiu imanent al realității și creației, care autorizează principalele exigențe ale ființării în orizontul misterului și al revelației creatoare, nu și-a pierdut, din această perspectivă, câtuși de puțin vitalitatea. Pe de altă parte, mitul ca structură și modalitate de cunoaștere și creație are organicitate, ontologic e mai consistent. Validează orice mod de gândire și creație în *funcționalitatea* acestora.

Mai este o chestiune. Credința în mit este ea însăși mitică. Înseamnă că și reflecția despre «gândirea mitică» presupune o hermeneutică specială, oricât de "riguroasă" în sine, ca exercițiu teoretic. Mircea Eliade preciza undeva că nu e suficient să explici semnificația mitului, e necesară și credința în semnificație, pentru o comprehensiune autentică, *vie* a acestuia. Într-adevăr, împotriva interpretării alegorice, mitul a fost considerat "înainte de toate, drept o atitudine de viață: «Mitul este simțit și trăit, înainte de a fi înțeles și formulat»; el are funcția nu de a bucura imaginația, ci de a integra omul în univers, de a-i reda viața posibilă".<sup>(46)</sup> Tocmai aderența directă la real a mitului, plus faptul că e gândire prin excelență încarnată, face din "sensul literal", "imediat" principalul element constitutiv al *adevărului* referitor la mit - este de părere și J. Pépin. Cum vedem, explicațiile se repetă, de la Vico și Schelling la Eliade și Jung, acesta din urmă cu a sa teorie a «arhetipurilor» (*arhetip* ar fi un termen de origine neoplatoniciană). Toți sunt de acord că trebuie evitată lectura de tip alegoric reduționistă. O mențione, totuși, pentru *alegoria metafizică*, elaborată prima dată tot în neoplatonism, care folosește miturile "pentru deghizarea de doctrine propriu-zis filosofice"<sup>(47)</sup>. Nu e de minimalizat, cu deosebire, efectul produs de "fermentul iraționalist" grefat, încă de atunci, pe raționalismul metafizicilor clasice anterioare. Alegoria metafizică e un asemenea produs de fervoare mistică și afectivă, trans-rațională deci, ușor de identificat la gnostici, Plotin și la ceilalți gânditori ai vremii, declanșând un curent de adâncime în reflecția europeană, care va străbate veacurile. Lucian Blaga s-a adăpat și el de la acest ferment. Mitul metafizic al Marelui Anonim e un scenariu alegoric de amploare cosmică, ținând strâns îngemănate attribute divine și demonice, lăsând încă loc destul sugestiei, metaforicului și miticului, într-un plan caracteristic, pentru Blaga, de articulare a *trans-semnificativului*. Problema spiritului metafizic, la Blaga, e de a nu se bloca nici o clipă în fața insondabilului și a "iraționalului", așa cum făcuseră vechii greci.

Cam în același timp, C. G. Jung va încerca să evidențieze dintr-un alt unghi, pornind de la propria teorie a arhetipurilor, complexitatea simbolului, pe care-o opune simplității semnului și alegoriei. Reluând distincția operată de Schelling între simbol și alegorie, el introduce un al treilea termen, «semnul», respectiv cu derivatul «semiotic» corespunzător. Convingerea lui e că semnul nu se deosebește esențial de alegorie. Avea nevoie însă de antinomia semn - simbol, pentru a depăși metoda freudiană de interpretare a visului și mitului. Freud opune conținutul latent al visului și mitului conținutului lor manifest. O exegeză adecvată a acestui conținut manifest ar permite o cunoaștere exhaustivă a inconștientului, care ar fi un produs exclusiv al refulării și uitării. O asemenea transparență însă e caracteristică numai alegoriei. Înseamnă că mitul e deposedat de orice valoare a lui intrinsecă. Dimpotrivă, în concepția lui Jung, simbolul este opac și echivoc, deci insondabil pentru orice analiză, și nu poate fi redus la o transparență mitică, onirică etc. Conținutul simbolului mitic ține de inconștientul colectiv, trans-personal, nu de inconștientul individual, cum credea Freud. El

denunță, împotriva acestuia, absurditatea unei «representări inconștiente», a unui psihism care să fie latent și totuși obiectiv. În realitate, arhetipul este o «formă *a priori*» despuiat de orice conținut de reprezentare obiectivă și univocă, adică e mai mult o simplă posibilitate de a produce mereu aceleași reprezentări mitice, deci o structură și o virtualitate, un centru energetic de un dinamism infinit. Jung insistă mai ales asupra "naturii esențial dinamice și în ea însăși insesizabilă a arhetipului inconștient". Așadar mitul, simbolul constituie mai mult "o prefigurare posibilă, imaginară, a evoluției ulterioare a subiectului" producător de mituri și simboluri. Iată, bunăoară, mitul platonician al peșterii. În maniera de interpretare a lui Freud, ar fi vorba aici de așa numitul *regressus in utero*, ca și cum spiritul lui Platon ar plonja adânc în zona sexualului infantil. Or, Platon a creat acest mit pornind de la o intuiție filosofică, fapt esențial, adeseori uitat de interpreți. Această intuiție conține deja prefigurarea unor dezvoltări și dezvăluiri de sine viitoare, în planul strict de articulare al propriei filosofii (platoniciene). Fără îndoială că și mitul metafizic al lui Blaga pornește tot dintr-o intuiție filosofică și se întinde pe un registru amplu de semnificații implicit prefigurate, nu deja explicit preexistente.

Asemănări vizibile cu concepția lui Jung despre inconștientul dinamic vedește Karl Jaspers. Acesta susține că Transcendența ne este accesibilă numai prin "lectura" unor «cifru» trăite, experimentate. Ar exista, deci, o analogie între simbolul jungian și ideea de «cifru», termen preluat de la Pascal. În rândul acestor «cifru» se numără natura, istoria, conștiința, existența etc. De asemenea, mitul este un «cifru» care revelează transcendența, evocând originea răului, istoria sufletului, istoria conștiinței, viața divină însăși. Acest *cifru-simbol*, care e altceva decât alegoria, "este inseparabil de transcendența pe care o semnifică". Altfel zis, nu e vorba de descifrarea unui limbaj criptografiat, ci de expresia imediată și indiscernabilă a transcendenței înseși, fiind exclusă orice posibilitate a unei interpretări dualiste. Cu teoria jaspersiană a "citirii cifrurilor", ne aflăm nu în imperiul exegezei, ci al intuiției, al trăirii și revelației, consideră Jean Pépin.

Cu toate că Blaga a exprimat rezerve serioase, uneori chiar grele cuvinte, la adresa existențialiştilor, merită să mai zăbovim puțin asupra lui Karl Jaspers. Acesta, în *Metafizica* sa, face distincție între "cele trei limbaje" în care se revelează transcendența. Primul este «*limbajul imediat al Transcendenței*», limbaj intuitiv, originar și incomunicabil, limbaj al ființei, identic cu «*experiența metafizică*» trăită de fiecare, singur, atunci când se află "în fața abisului". Este chiar experiența transcendenței ca reîntoarcere la realitatea sensibilă a existenței concrete (ca "în prezența totalității unei lumi"). Urmează «*limbajul care în mediere devine universal (limbaj secund)*». Acesta e limbajul spiritului, întrucât conține "figurile obiectivate ale limbajului de conținut metafizic" și acestea se prezintă, în ordine, ca «*mit de formă particulară*», ca «*manifestare a unui altul*», ca «*realitate mitică*». Primele figuri de limbaj mitic corespund panteismului grec. Zeii grecilor nu erau transcendenți, ci se aflau încă în realitate, ca «*mit [proiectat direct] în realitate*», distincți totuși de "cealaltă realitate". Cu trecerea timpului, semnificația mitului se transformă și Jaspers, la fel ca Eliade, e de părere că "sensul miturilor se revelează numai aceluia care crede încă în adevăr care - ceea ce e propriu numai miturilor - are forma sa autentică și ca atare evanescentă." În ce privește mitul unei «*lumi care se situează dincolo*» de real, acesta se deschide către o "totalitate suprasensibilă", în timp ce realitatea empirică va fi depreciată. Din contra, dacă realitatea însăși e, la un moment dat, «*realitate mitică*» înseamnă că deja realul și transcendența se întretes în același semnificat, într-o unitate indisociabilă: totul e real și transcendental, în același timp. Cu gândul la Blaga, reproducem și exemplul oferit, la acest punct, de Jaspers: "La Van Gogh peisajul, lucrurile și oamenii, în prezența lor efectivă, devin cu toate mitice; de unde forța singulară a tablourilor sale". Chinul artistului nu e lipsa de realitate, ci lipsa de transcendență, crede filosoful. În sfârșit, al treilea este «*limbajul speculativ*», adică limbajul veridic, filosofic.<sup>(48)</sup> Gândirea *analogică* speculativă încearcă să disloce sensurile

mitice și intuitive din limbajele anterioare și să le pătrundă reflexiv. Dar nu ajunge la un rezultat ultim, cel mult transformă, cum s-a spus, cifrurile-imagini în cifruri-gând: "Gândul, chiar în dezvoltarea care duce la un sistem metafizic nu este decât un simbol mental, nu cunoaștere a transcendenței. El însuși este cifru."<sup>(49)</sup> În expresia ei ultimă, transcendența, adică «atotcuprinzătorul» în terminologia jaspersiană, nu mai poate fi mitizată și nici nu mai poate lua forma unei noi metafizici. Chiar și arta vorbește tot ca cifru. În acest punct cercul se închide în aparență, iar *eșecul* se permanentizează, amintind surprinzător de imaginea emblematică, inversată însă, a eternei reînțoarceri a identicului (care este o idee cosmologică de coloratură panteistică).

Relația cu transcendența e fundamentală în metafizica și poetica lui Blaga, generatoare în permanență de tensiune și neliniște în fața invizibilului, a misterului cosmic. Căile revelației nu sunt însă interzise, chiar dacă limitate dramatic de «censura transcendentă». În poemele debutului poetul părea mai atașat de simbolurile imanenței. În volumele următoare, pînă la *Nebănuitele trepte*, lirismul se purifică și se spiritualizează, dar ceva în stratul cel mai intim al ființei poetice se dezechilibrează. Cuvintele, logosul intră în panică, pe măsură ce dialogul cu cerul devine mai patetic și mai încărcat de dramatism. Cuvintele înseși, intrate brusc în noua zodie nefericită, marcată de «marea trecere», par lovite de maladia metafizică: «amare foarte sunt toate cuvintele» se lamentează poetul. Totuși, ele sunt suficiente să umple acest gol ontologic și poate că poetul visează de pe acum la o «transcendență a formei», așa cum preconiza Gottfried Benn. Aparent drumurile transcendenței se opresc la «curțile dorului», topos mult mai familiar și mai accesibil (în folclor acestea sunt "curțile necuratului"). Aici tărâmul de jos și tărâmul de sus, adâncul și înaltul se unesc pentru o clipă. Metaforic vorbind, *curțile dorului* sunt *curțile misterului*. Transcendența însăși se manifestă aici ca un suport, ontologic mai *întunecat*, al misterului. Altfel, ar rămâne o transcendență goală, o pură "idee negativă".<sup>(50)</sup> Toate miturile și eresurile plăsmuite de poet încearcă să dea un răspuns la această întrebare veșnic rămasă fără răspuns, care este misterul. Poetului nu-i rămâne decât să inventeze o nouă vrajă, tot de conținut luciferic, care poate fi descrisă numai în termenii extazului, ai unității, conflictuale și armonioase totodată, dintre *mythos* și *logos*. Această unitate este garanția existenței poemului, dar și purtătoare de germeni ai unei alte schimbări de zodii. Nici o clipă poezia lui Blaga nu-și pierde caracterul oracular, profetic, poate și datorită vocației mitice nesecătuite. "Metafizica vie" infuzată în conștiința mitică face posibilă deschiderea transcendentului ca mister, ca un tărâm de dincolo proiectat sub revelația magică: de astă dată, a "raiului sorin", mitic localizat. Transcendența tinde să devină astfel o trans-descendență mai împăcată în sine și împăcată și cu imanența.

Raportarea la mitic constituie o condiție, dar și o șansă pentru receptarea în postumitate a poeziei lui Blaga. Chiar dacă omul modern se pierde neliniștit astăzi în spațiul labirintic al metropolei, sau poate tocmai de aceea, credința lui în mit reînvie în felurite forme. Același spațiu al *modernului* a inspirat deopotrivă *spleen*-ul lui Baudelaire și înțoarcerera la mit a lui Nietzsche. Figurile miticului le regăsim peste tot: ele dau sens acestei neliniști ontologice și recompun energiile scindate ale spiritului. Altminteri, nici nu se poate vorbi, mai ales în poezie, de o linie descendentă de trecere ireversibilă de la *mythos* la *logos*. «*Aproape două mii de ani și nici un singur Zeu nou!*» - exclama triumfător Nietzsche. Adevărul e că noi mituri și noi zei așteaptă să fie creați, adică noi figuri de gândire și sensibilitate poetică. Deși în lumea modernă s-a produs pe scară largă secularizarea și mascarea mitului, nu e neapărat nevoie de o «remitizare» a structurilor *logosului*, cum nu se poate renunța nici la metafizică. Epoca noastră nu e mai rațională decât altele și nici corpul nostru nu este mai rațional. Oricâte mutații s-ar produce, acum sau mai târziu, figurile miticului și ale metafizicului rămân înscrise adânc în

structura secretă a ființei noastre tânjind după unitatea inițială: "Eul care se divizase odinioară în eul cartezian al certitudinii și în eul mistic al sentimentului, se recompune într-o unitate complexă, plurală și conflictuală: adevărat loc de confruntare și de luptă în care se decide raportul subiectului cu lumea și cu istoria. Este ceea ce anunțase nietzscheanul Zarathustra vorbind despre «corp și despre adâncă lui rațiune», despre subiect ca unitate a lui *Ich denke* și *Es denkt*."(51)

## Note:

1. Lucian Blaga, *Elanul insulei - aforisme și însemnări*. Prefață, text stabilit și note de George Gană. Ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 172
2. Ibidem, p. 129 ["Ce este un gând metafizic? - Un cap de pod pe care omul izbutește să și-l facă în cer."]
3. Aniceto Molinaro, *Metafisica. Corso sistematico*, Milano, Edizioni San Paolo, 1994, pp. 14 - 17 și p. 24
4. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 157
5. Ion Pop, *Lucian Blaga - universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981
6. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 174 și p. 178
7. Constantin Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, București, Colecția «Convorbiri Literare», 1940, pp. 22 - 23
8. Ibidem, p. 24
9. R. T. Allen, *Câteva considerații asupra lui Michael Polanyi și Lucian Blaga*, în *Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga*. Antologie de texte din și despre opera filosofică. Introducere, comentarii și antologare de Angela Botez. București, Editura Științifică, 1996, pp. 355 - 356
10. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l' invisible - suivi de notes de travail*. Texte établi par Claude Lefort, accompagné d' un avertissement et d' une postface. Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 247
11. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*. N.R.F., Paris, 1945, pp. 461 - 462 [Iată și un citat explicativ mai lung: "Par delà le *cogito* parlé, celui qui est converti en énoncé et en vérité d' essence, il y a bien un *cogito* tacite, une épreuve de moi par moi. Mais cette subjectivité indéclinable n' a sur elle-meme et sur le monde qu' une prise glissante. Elle ne constitue pas le monde, elle le devine autour d' elle comme un champ qu' elle ne s' est pas donné; elle ne constitue pas le mot, elle parle comme on chante parce qu' on est joyeux; elle ne constitue pas le sens du mot, il jaillit pour elle dans son commerce avec le monde et avec les autres hommes qui l' abitent, il se trouve a l' intersection de plusieurs comportments, il est, meme une fois «acquis», aussi précis et aussi peu définissable que le sens d' un geste. Le *Cogito* tacite, la présence de soi a soi, étant l' existence meme, est antérieur a toute philosophie, mais il ne se connaît que dans les situations limites ou il est menacé: par exemple dans l' angoisse de la mort ou dans celle du regard d' autrui sur moi. Ce qu' on croit être la pensée de la pensée, comme pur sentiment de soi ne se pense pas encore et a besoin d' être révélé. La conscience qui conditionne le langage n' est qu' une saisie globale et inarticulée du monde, comme celle de l' enfant a son premier souffle ou de l' homme qui va se noyer et se rue vers la vie, et s' il est vrai que tout savoir particulier est fondé sur cette première vue, il est vrai aussi qu' elle attend d' être reconquise, fixée et explicitée par l' exploration perceptive et par la

parole. La conscience silencieuse ne se saisit que comme Je pense en général devant un monde confus «a penser». Toute saisie particuliere, et meme la reconquete de ce projet général par la philosophie, exige que le sujet déploie des pouvoirs dont il n' a pas le secret et en particulier qu' il se fasse sujet parlant. Le *Cogito* tacite n' est *Cogito* que lorsqu' il s' est exprimé lui-meme." - *op. cit.*, pp. 462 - 463]

12. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l' invisible...*, ed. cit., pp. 224 - 225; p. 230 și p. 269

13. Eugen Coșeriu, *Estetica lui Blaga în perspectivă europeană*, în *Analele științifice ale Universității "Ovidius" - Secțiunea Filologie*, Tom VII, 1996, Constanța, p. 59 [Lucrările Colocviului Interdisciplinar Lucian Blaga]

14. Lucian Blaga, *Elanul insulei...*, p. 42 ["Poetul nu este atât un mânuitor, cât un mântuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație."]

15. Ibidem, p. 85

16. Eugen Todoran, *Lucian Blaga - mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985, pp. 5-6

17. Lucian Blaga, Răspuns la *Elogiul lui O. Goga*, discurs de recepție de Nichifor Crainic, în *Memoriile Academiei Române*, 1941, pp. 21 - 22 [Spre deosebire de sămănătorism, gândirismul "aspiră spre tainele mai profunde ale sângelui și ale cerului, spre esențe, spre substanță, spre izvoarele permanente, spre viziunea de larg orizont, spre mitul mai presus de vârste". Faptul a fost posibil, pe lângă apelul la "spiritualismul teologiei ortodoxe" (linia Crainic), îndeosebi "datorită metafizicei spiritualiste de natură filosofică" profesată, cum știm, de Blaga însuși.]

18. Eugen Todoran, *Lucian Blaga - mitul poetic I*, Timișoara, Editura Facla, 1981, p. 67

19. Lucian Blaga, *Elanul insulei*, ed. cit., pp. 191 - 192

20. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor. Știință și creație. Gândire magică și religie. Artă și valoare*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946, p. 682

21. Eugen Todoran, *Elanul insulei*, ed. cit., p. 32

22. Eugen Fink, *Les concepts opératoires dans la phénoménologie de Husserl*, în *Les Cahiers Husserl*, n. 3 - Les Éditions de Minuit, 1959, p. 217 [Al treilea Colocviu filosofic de la Royaumont, 23 - 30 aprilie 1957]

23. Ibidem, p. 229 - 230

24. Lucian Blaga, *Elanul insulei*, lucr. cit., pp. 196 - 197

25. Furio Jesi, *Simbolo e silenzio*, în *Letteratura e mito*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1981, pp. 17 - 18 [Prima edizione in «La ricerca critica», 1968]

26. Ibidem, p. 20

27. Ibidem, p. 31

28. Cf. comentariul, deseori citat până la banalizare, al lui Blaga la un tablou de Van Gogh, *Câmpul cu lan și cu cipreși*: "Cei doi cipreși - cu totul diferiți de cipreșii liniștiți și cu sugestii de moarte ai naturii - izbucnesc din pământ înălțându-se ca niște flacări spre cer. Când zicem aici: «izbucnesc» ca niște «flacări» - nu rostim simple metafore sau comparații. Senzația izbucnirii și a flacării, ce pâlpâie, o ai aievea privind tabloul. Lanul e nebun mișcat, nu de vânt, ci de-o putere lăuntrică, ce o au aici toate liniile. Tufele sunt vii, stâncile au voința să se urce peste olaltă, întocmai ca și dealurile ce formează fondul. *E o creștere spre cer a întregului peisaj; cerul e un haos de lumină, cerul fierbe. Ai aici: un petec de câmp, stuțăriș, pietre, dealuri și deasupra un cer ciudat; dar totul e de-o mișcare pătimașă, de un dinamism al liniilor care-ți dă iluzia că asigți o clipă la creațiunea lumii; iată: munții acum se nasc din adâncimi, iar cipreșii nu sunt decât flacări scăpate de sub scoarța pământului. Lucrurile și ființele nu-și mai trăiesc viața lor ci viața pictorului* (subl. ns.)." [Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, București, Cultura Națională, 1924, pp. 6 - 7]

29. Furio Jesi, *op. cit.*, p. 40
30. Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, p. 372
31. Lucian Blaga, *Elanul insulei*, lucr. cit., p. 164
32. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 387
33. Ibidem, p. 389
34. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism. În românește de Leonid Dimov. Studiu introductiv de Mircea Martin*, București, Editura Univers, 1970, p. 407
35. Apud Eugen Todoran, *op. cit.*, pp. 110 - 111
36. Angelo Moretta, *Cuvântul și tăcerea. În românește de Mara și Florin Chirișescu*, București, Editura Tehnică, 1994, p. 197
37. Ibidem, p. 184
38. Ibidem, p. 186
39. Georges Gusdorf, *Mit și metafizică. Introducere în filosofie. Traducere de Lizuca Popescu-Ciobanu și Adina Tihu*, Timișoara, Editura "Amarcord", 1996, pp. 20 - 21
40. Gian Carlo Benelli, *Il mito e l' uomo. Percorsi del pensiero mitico dall' antichità al mondo moderno*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, p. 26
41. Ibidem, p. 27
42. Gillo Dorfles, *Estetica mitului (De la Vico la Wittgenstein). În românește de Sanda Șora. Cuvânt înainte de Vera Călin*, București, Editura Univers, 1975, p. 68
43. Apud. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 68
44. Cf. Gian Carlo Benelli: "Problema ar fi așadar de a ști dacă materialul mitologic mai oferă astăzi o cheie *actuală* pentru descifrarea unor aspecte fundamentale ale raportului omului cu lumea: viața, moartea, iubirea și sexul, împlinirea dorințelor; adică dacă revelează adevăruri încă actuale. Problemă - aceasta - de nedespărțit de o alta: de a ști adică dacă astăzi mai folosim structuri de gândire care au reușit să dea naștere miturilor trecutului." [*op. cit.*, p. 38]
45. Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 36
46. Jean Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* (Nouvelle édition, revue et augmentée), Études Augustiniennes, Paris, 1976, p. 66
47. Ibidem, p. 50
48. Karl Jaspers, *Metafisica*, a cura di Umberto Galimberti, Milano, Mursia, 1995, pp. 243 - 251
49. Karl Jaspers, *Texte filosofice. Traducerea din limba germană și note de George Purdea*, București, Editura politică, 1986, p. XXIV [Colecția "Idei contemporane"]. O apropiere "între «cunoașterea necunoscândă» a lui Blaga și modalitatea metafizică de «cuprindere» a ființei transcendente (a lui Dumnezeu) prin intermediul «lecturii» cifrurilor, modalitate de care vorbește Jaspers în operele sale" face și Vasile Frățeanu. [Cf. *Lucian Blaga, un model metafizic*, în vol. **Eonul Blaga. Întâiul veac**. Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895 - 1995), îngrijită de Mircea Borcilă. București, Editura Albatros, 1997, p. 338 - nota de la subsol]
50. Jean Wahl, *Traité de métaphysique. Cours professés en Sorbonne*. Payot, Paris, 1953 [cf. Chap. II, *Les idées négatives*, pp. 139 - 161]
51. F. Rella, *Miti e figure del Moderno*, în *Modernismo e Postmodernismo*. Antologia di testi a cura di Lidia Curti e Marina Vitale, Napoli 1991, p. 176

## PAUL ZARIFOPOL. PORTRETUL ESEISTULUI PRIN EXCELENȚA

Alexandru CISTELECAN

### *Abstract*

Seeing literature and its heroes with a malicious sympathy, but without inhibitions and with no trace of restrictive mentality, Paul Zarifopol is the advocate of total critical truth, of those exigencies that point out both the failures and the accomplishments. The first ones do not diminish the value of the last ones. We can speak about a 'free' mentality that is not accepted today, especially when we take into account the 'rebellious', every time a classic is partially or punctually penalized.

Camil Petrescu n-a fost nici primul, nici ultimul român iritat și exasperat de anumite îndărătnice însușiri naționale. Exasperarea lui în fața "duhului - sau geniului - improvizației" a ajuns un fel de leit-motiv, reluat adesea ca temă de meditație (în eseuri și publicistică), dar circulat și în opera literară propriu-zisă, sub forma contrasă a celebrei formule "Românii e deștepți". Un fel de punct culminant al acestor recriminări față de frivolitatea românească, față de euforia formelor fără fond (Camil fiind și el, în felul lui, un junimist în critica socială) îl constituie diatriba *Despre eseu*, un articol în care scriitorul vedea nu doar în literatura, dar și în cultura și știința națională, în organizarea administrativă și chiar în "structura" constituțională - o vastă, frenetică și pripită operă de improvizație, un fel de exaltată civilizație prinsă după ureche. Simbolul cultural al acestei vocații pentru imitația aproximativă, prin care se perpetua fericit și inconștient lipsa de fond și rigoare din cultura națională, era, pentru Camil, chiar specia "eseului", un fel de formă optimă pentru manifestarea "geniului lăutăresc" în cultură, al acelui talent ce improvizează totul doar trăgând cu urechea la alții.

În ciuda vituperanței (altminteri, desigur, motivate) a lui Camil, românii e câteodată (chiar dacă mai rar) și inteligenți, nu doar "dăștepți". Cazul cel mai patent din, probabil, toată istoria inteligenței la români e cel al lui *Paul Zarifopol*, un român care și-a făcut din inteligență o meserie, o vocație și care a devenit un fel de patron național al eseului, dovedind că suplețea și libertatea acestui gen nu se pot întreține cu o cultură de mîntuială, ci, dimpotrivă, pretind o maximă rigoare și o erudiție de fond mascată (sau chiar ocultată) într-o vervă de suprafață sau, în orice caz, într-un comportament nonșalant al ideilor. Inteligent cu ostentație, cu debordanță, nu doar la modul incisiv și provocator, ci mai degrabă la modul contagios, patologic, Paul Zarifopol e raționalistul absolut al literaturii noastre, un sceptic iremediabil, amenințat doar de propriile excese, și un estetic nu doar inflexibil, dar și integral. Inteligența și cultura lui, rigoarea și dezinhibarea, eleganța și spiritul disociativ erau într-atît de ofensive și evidente încît însuși Camil a trebuit să-l excepteze dintre eseistii condamnați în bloc, numindu-l "un spirit de relief european".



Opera publicată în timpul vieții e restrânsă la câteva volume: o antologie de literatură fantastică, în propria sa traducere, apărută în 1924 - *Vedenii*; și volumele de eseuri - *Din registrul ideilor gingașe. Pagini alese pentru a ține la curent pe tinerii cultivați și serioși*, 1926; *Despre stil. Note și exemple*, 1928; *Artiști și idei literare române*, 1930; *Încercări de precizie literară*, 1931; *Pentru arta literară*, 1934, apărut îndată după moarte. Volumele antume au fost reluate, aproape în întregime (dar nu fără contribuția "cenzurii"), în cele două volume intitulate *Pentru arta literară*, apărute sub îngrijirea lui Al. Săndulescu în 1971; o parte din publicistica sa e strânsă, de același, în alte două volume de *Eseuri*, apărute în 1988. Tot același istoric literar a început, în 1997, o semi-ediție de opere (*Pentru arta literară*), din care volumul al II-lea a ieșit în 1998. Partea de eseuri cenzurate a fost strânsă de același fidel îngrijitor în *Marxism amuzant* (1992).

\*

Spirit rafinat, de o eleganță eclatantă a expresiei și argumentării, presărate cu ironii ascuțite și laconice, definitive, Paul Zarifopol a cultivat un elevat și paradoxal epicureism în literatură, trăind într-o neliniștită civilizație a polemicii, mereu alertat de un demon al contradicției, de nu chiar al negativismului. Singurul său copil (spiritual, firește), Al. Paleologu, afirmă despre opera sa că este "o operă polemică în mod funciar și în grad extrem" (*Ipoteze de lucru*), ba chiar că "nu se poate găsi nici o pagină de Paul Zarifopol care să nu fie virulent polemică". Eseistul a acționat, într-adevăr, cu o consecvență pe cât de nonșalantă, pe atât de inclementă, ca un sanitar al ideilor literare, al complexelor și mofturilor profesate de tagma literară, de la noi și de aiurea. Inteligența lui s-a exersat, ce-i drept, mai mult în negație, ceea ce i-a și adus faima de negativist programatic, de "nihilist" rafinat care-și transformă capriciile și ispitele contrariante (pentru bunul simț burghez) în argumente nu de puține ori sofistice. Verva lui negatoare, contestațiile aduse în avalanșă marilor statui literare, au trecut adesea în excese și Camil Petrescu avea, măcar parțial, dreptate să-i reproșeze unilateralizarea în negație, profesiunea de demolator literar absolut: "Asta nu e artă, astalaltă iar nu e artă, mai cu seamă asta nu e artă - parodia Camil judecățile stilat-orale ale lui Zarifopol. Bine, minunat! Dar atunci, care e artă? D. Zarifopol n-a spus-o niciodată și nici n-o va spune". Din nefericire, Paul Zarifopol nu s-a ținut de programul trasat de Camil, avînd, în câteva rînduri, nefericita inspirație de a ieși din specialitatea lui negatoare și de a face câteva exerciții de critică pozitivă, chiar admirativă, tocmai unde nu se cuvenea. Masacrelor la care el a supus mari nume ale literaturii - în special franceze (Renan, Maupassant, clasicismul aproape întreg, dar și Proust, iar dintre nemți - Goethe) -, în analize incisive, ce pot fi luate, chiar în abuzul lor, ca mostre analitice, Zarifopol le-a contrapus exaltarea romanului minulescian *Roșu, galben și albastru* sau pe cea a *Hronicului măscăriciului Vălătuc* a lui Al. O. Teodoreanu (despre care a afirmat, sfidîndu-și, nu doar riscîndu-și, tot scepticismul său structural, că "numele acestui tînăr artist poate fi de-acum titlu de capitol în istoria literaturii românești"!!!!). Severitatea drastică aplicată marilor valori (cel puțin în accepția generală) contrasta atât de violent cu aceste entuziasme încît n-au fost puține perplexitățile stîrnite imediat de asemenea judecăți, ca și suspiciunile că Zarifopol nu s-ar pricepe la judecata critică a actualității, în domeniul căreia gustul său s-ar manifesta capricios și aberant, dacă nu cumva aceste "exerciții" nu pun în evidență, în materie de gust și criterii, o gravă carență. Pe bună dreptate, față cu asemenea judecăți hazardate, E. Lovinescu a afirmat că toți marii scriitori uciși în efigie de Zarifopol au fost, cu prisosință, răzbunați. Asemenea eclipse de gust sau derogări de la exigență - și încă de la o exigență fără sfiieli, ce mergea spre absolut - i-au adus lui Zarifopol, pe lîngă gloria neîmpărțită cu nimeni a scepticismului și estetismului, și pe cea a unei orientări absolut capricioase și derutante în literatura română. Riscîndu-și în acest mod, nu prea glorios, prezumtiva infailibilitate, Paul

Zarifopol n-a fost, totuși, mai puțin un spirit critic cu o orientare decisă, comprehensiv îndeosebi cu valorile moderne ale literaturii noastre (Arghezi, Ion Barbu, Vinea, Adrian Maniu etc.), dar și cu cele clasice (Eminescu - mereu admirat, Caragiale - despre care a lăsat unele din cele mai profunde și nuanțate pagini de exegeză). Ba chiar mai mult, îl putem surprinde pe Paul Zarifopol în flagrant delict de istoric literar, el fiind primul critic român care încearcă o recuperare modernă, o *actualizare*, a "primitivilor" poeziei noastre, relevând validitatea estetică, în contemporaneitate, a versurilor lui Dosoftei și Budai-Deleanu ori anticipările eminesciene ale unui Iancu Văcărescu, sau reactualizând, printr-o lectură proaspătă de estetic, poeți "clasați" precum Alexandrescu, Bolintineanu, Heliade sau Alecsandri. Mai mult schițe de studii decât studii propriu-zise (făcând parte, probabil, dintr-un proiect neterminat de "relectură" a istorie poeziei noastre), aceste fragmente denotă o viziune mult mai modernă, de "împropătare", asupra poeziei noastre vechi, mizând pe scoaterea ei de sub anatema maioreșciană, anatema ce se resimte și în lectura lui Călinescu. Această lectură "actualizantă", ce relevă rafinamentul naiv al primilor noștri poeți, premerge lecturile, mult mai consistente și mai programatice, ce-i drept, făcute de Mircea Zăciu în *Viaticum*, de Eugen Simion în *Dimineața poezilor*, de Ion Negoitescu sau, mai recent, de *Istoria...* lui Nicolae Manolescu. Zarifopol e, desigur, precursorul tuturor acestora, cel puțin în privința criteriului "actualizant" și strict estetic al lecturii. Exercițiile sale de "revalorificare" anticipează metoda "insulară" a celor amintiți, scoțind stafidele din cozonacul cam fanat, de nu de-a binelea mucegăit, al operii ca întreg și relevându-le savoarea fragmentară. Nu e, de altfel, singura afinitate "postmodernă" a lui Zarifopol, acest gust pentru fragment și fragmentar, deși miza pe inteligență îl îndreaptă, volens-nolens, spre valori ce țin de claritate, precizie, ordine, spre opera structurată și bine vertebrată. Dar oroarea de sistem îl readuce printre contemporanii noștri din avangardă, ca pe un spirit eminent actual.

Exceptând însă aceste fragmente și recenziile cu entuziasme riscante dedicate unor cărți flagrant nepotrivite, Paul Zarifopol e un critic care - vorba lui Pompiliu Constantinescu - "n-vea inițiativă decât în negație". Inteligența lui e, din această perspectivă, "demonică", mereu ricanatoare și caustică, deconstructivă și subversivă. Pompiliu Constantinescu este, de altfel, și criticul care i-a stabilit cel mai exact locul în istoria ideilor românești, așezându-l într-o justă descendență și văzând în el "ultimul junimist din cultura română", unul "mai puțin sacerdotal ca Maiorescu, mai suplu ca spirit, mai nuanțat în negație, mai citit poate și mult mai modern prin sensibilitatea lui iritată". El a continuat însă, "organic și mai complex spiritul junimist, acordându-i încă un sfert de veac de viabilitate". Campaniile lui Zarifopol sînt, pentru Pompiliu, "reluarea, sub altă formă, a luptei contra formelor fără fond", iar cronicile lui - mai mult sau mai puțin literare - reprezintă "adevărate comedii de idei". "Dictator al inteligenței", Paul Zarifopol e, în viziunea aceluiași, "intelectualist ca substanță", dar un "autentic artist" în procedee, propagându-și ideile "temperamental", printr-un joc ambiguu "între maliție și seriozitate". "Zarifopol e un *jouisseur* al ideilor, conchide Pompiliu, se amuză cu ele, după cum alții cu șahul, iar paradoxul e categoria familiară a judecății sale". Încercînd să definească "ce-a însemnat Zarifopol pentru scrisul național", Pompiliu se contaminează, vrînd-nevrînd, de spiritul de negație al acestuia, acumînd un șir de *definiții negative* ("n-a fost un cugetător, fiindcă n-a avut un sistem de idei închis; n-a fost un critic /.../, fiindcă n-a profesat o disciplină, cu toate răspunderile ei; n-a fost un creator de valori, fiindcă Zarifopol era prea sceptic spre a-și înălța idoli definitivi"), abia răscumpărate de definiția pozitivă din final: "l-am putea numi un voltairian, în sensul larg al cuvîntului, adică o totalitate de vioiciune, nuanță și zeflema intelectualistă".

Pentru Călinescu, într-o primă fază a comentariului, cea din *Istorie...*, lucrurile stau cu un diapazon mai jos, "divinul" încercînd să sintetizeze excesele negative ale - în fond -

acelorași calități revelate și de Pompiliu, acest "Saint-Just al criticii", cum a fost numit. După Călinescu, originalitatea lui Zarifopol ar consta în "maliția curat intelectuală" a atitudinii eseistului, care ar reprezenta "spiritul de negație a două rase sofisticate" (greacă și română). "Imediat vizibilă la Zarifopol, zice G. Călinescu, este persiflarea continuă și sistematică pînă la agasare", specializarea "în funcția de inteligență teribilă". "În groaza lui de moft - procedează Călinescu mai departe, în chiar spiritul celui caracterizat - Zarifopol e un mare moftolog, lipsit de gravitate, de simțul sublimului, ca orice om cu temerea statornică de a nu cădea în ridicol și în convențiune". Despre demersul critic zarifopolian, care pune mereu accentele pe defectele sau inconsecvențele operei abordate, Călinescu afirmă franc: "el cercetează un autor numai negativ, acoperind cu mîna părțile valabile din operă, ca să rămînem izbiți de pete", "coborîndu-se la instinctele rele ale oricărui fost școlar și luînd ca premisă valabilă oroarea omului incult ori mediocru de marea literatură". Proiectul critic al lui Zarifopol, al acestui, după Călinescu, "*illetteré* cu cărți și studii universitare", e de a "susține savant unghiul de vedere al vulgului". Un Zarifopol agent sau apostol al gustului plebeian e, fără îndoială, o temeritate interpretativă care duce rafinamentul și chiar elitismul gustului și atitudinii pînă în contrariul lor, făcîndu-le să coincidă fericit cu vulgaritatea disimulată. Și asta în pofida numeroaselor și recurentelor intervenții exprese ale lui Zarifopol însuși împotriva gustului vulgar în literatură și împotriva proliferării lui, intervenții nu mai puțin drastice și ireversibile decît cele care vizau "moftul" academic și plafonarea în academism. Despre Zarifopol însă, care, cu toată distincția sa (ori din cauza ei), a stîrnit puternice și consecvente resentimente, s-au spus și lucruri mult mai grave. Viitorul, pe-atunci încă tînăr, Petre Pandrea l-a făcut, nici mai mult, nici mai puțin, decît "semănător de scepticism, improșcător profesional cu noroi în toate ideile sfinte și gingașe", văzînd în el pe unul "care neagă din viciul negației" și care ar trebui "înfierat ca otrăvitor al unei generații". Nici prietenii, de altfel, nu l-au scutit de accolade nemeritate, Mihail Ralea încoronîndu-l "rege literar al estetomanilor bucureșteni" și considerîndu-i opera "un sîngeros masacru al valorilor recunoscute". G. Ibrăileanu, de care-l despărțea o întreagă estetică și-l apropia o reală prietenie, l-a caracterizat ca pe o sinteză de trei elemente contrastante: "În d. Zarifopol s-au întîlnit trei personaje care de obicei se evită: un erudit, un gînditor și un artist. Eruditul stă în umbră și pune cu discreție o știință de prim ordin la îndemîna gînditorului, căruia artistul îi împrumută straie de purpură și aur". Funcția dominantă, precum se vede, ar fi, în ipoteza caracterologică a lui Ibrăileanu, aceea a gînditorului, oarecum în descendența moralisților francezi (reciclați, în cazul său, cu precădere, dar nu exclusiv, pe moravurile literare și pe "moravurile" literarului).

Revenind la observația, ea însăși excesiv malițioasă, a lui Călinescu, trebuie spus că, ce-i drept, lui Zarifopol îi plăcea să contrarieze, el înțelegînd interpretarea ca pe o provocare și pornind, principial, polemic, prin degajarea terenului de alte interpretări sau de poncifele adunate claie pe seama unei opere sau autor. Interpretările sale mergeau ostentativ - dacă nu și programatic - împotriva idolatriei literare oficializate, împotriva - am zice azi - *canonului*, el exprimîndu-și *gusturile* cu o tranșanță incisivă, menită să uluiască și să șocheze prin îndrăzneală mai întîi și apoi prin abilitatea demonstrației. Sînt multe statui pe care Zarifopol le dărîmă, nu atît însă din zel demolator și dintr-o vervă patologică a paradoxului contrariant, merit să-l evidențieze ca protagonist al comentariului în răspăr, cît pentru că ele nu intrau într-un concept de literatură în care premisele intenționale să nu fie contrazise de rezultate. În această zonă a inconsecvențelor care survin între "program" (fie el și implicit) și concretizarea lui sapă, de preferință - și cu folos - Paul Zarifopol, evidențiind cazuri de strălucită incomprehenșiune de sine. I s-ar putea, desigur, reproșa lui Zarifopol că a pretins prea multă omogenitate și coerență între enunțul programatic și epifania lui artistică, dar în nici un caz nu i se poate imputa că ar fi inventat el însuși aceste contradicții de sine ale autorilor. Dacă un

scriitor proclamă o profesiune de credință, Paul Zarifopol e interesat de felul în care acesta o și respectă. Dacă astfel de programe nu se mai regăsesc în operă, e, cel puțin în parte, îndreptățită observația că, măcar în calitate de "poeticieni", autorii respectivi sînt niște "închipuți" care una spun și alta fac. Scandalos era doar faptul că Zarifopol recurgea la victime ilustre, exersînd pe celebrități consolidate. Un asemenea exemplu i-l oferă chiar Stendhal, romancierul care voia să profeseze stilistica transparentă, inactivă, a codului penal, dar pe care Zarifopol îl surprinde în flagrant de sentimentalism. Că aceasta scade sau nu meritele lui Stendhal, e o altă problemă: contradicția nu rămîne mai puțin evidentă. Rechizitoriile lui Zarifopol nu erau însă simple teribilisme gratuite, proferate de o inteligență excesivă ce și-ar fi luat drept țintă agasarea, prin paradoxuri, a judecării statuate. Victimele sale sînt, firește, celebrități, dar Zarifopol atacă în punctele în care acestea și-au pierdut (voit sau inconștient) coerența, acolo unde în scrisul lor survine un principiu falsificator, convenționalizant. Tranșanța afirmațiilor e, însă, întotdeauna neliniștitoare, după cum scandalosă, premeditat perplexantă, rămîne "familiaritatea" irespectuoasă a termenilor, lipsa lor francă, ostentativă, de academism. Caracterizările lui Zarifopol au, desigur, o regie a șocului, a neliniștirii, și ele pornesc, de obicei, năucitor prin ireverențiozitatea dezinvoltă a judecării. Despre același Stendhal, surprins în flagrant de convenționalitate literară, el afirmă cu un - cel puțin aparent - total irespect: "A fost un țicnit ilustru. /.../ Privindu-l de aproape vom zice dar: iată un adolescent pînă la moarte. Un adolescent impotent. Cherubin cu defect genital. /.../ Opera de rezistență a acestui om o formează însăși figura și viața lui, de el făcute cu singulară trudă: un manual clasic pentru adolescenții pînă la moarte, de categorii diverse /.../. Înțeleg adolescentul ca tip psihic, durabil toată viața". Efectele acestor persiflări sînt sporite, și nu puțin, de utilizarea unui limbaj aparent nespecific criticii, ale cărei tehnicisme sînt, aproape premeditat, evitate (și la care Zarifopol nu recurge decît în caz de nevoie). Această deconvenționalizare a criticii și a limbajului ei e efectul unui rafinament, nu al unei deficiențe (de gust ori de exprimare), Zarifopol împrumutînd în exegeză limbajul franc, "deprofesionalizat", tocmai spre a evita blazarea limbajului consacrat. Dacă nu opera, cel puțin abordarea aceasta de tip provocator capătă, brusc, altă vivacitate. Dintr-un unghi de maximă (poate excesivă) exigență sînt exprimate rezervele și în cazul unor scriitori altfel admirați, cum ar fi, de pildă, Goethe, a cărui proză, pentru Zarifopol, "e în total neutră și flască; surprize de nici un fel; nici diversități de ritm, nici frază care să culmineze, nici un cuvînt strălucitor neașteptat. O pastă cenușie, ce alunecă în monotonă prelingere", "sincer lizibile" rămînînd doar, "afară de unele părți din *Faust*, versurile lirice". Acest mod de a admira fără nici un entuziasm, acest mod *caustic* al admirației, părădînd mai degrabă o execuție decît o osana, îi e specific lui Zarifopol, al cărui registru de entuziasme e drastic dijmuit de scepticismul său radical și programatic (ce n-are însă nimic cu simpla fandoseală negativistă). Programul lui Zarifopol a fost unul integral *criticist*, nu doar în semnificația lui literară, ci și în sensul mai larg al termenului, ce privește întreaga construcție culturală. E drept însă că acest program a fost profesat, de nu cu prioritate, măcar cu mai multă strălucire și consecvență, pe linia lui negatoare, iritantă și problematizantă. Criticismul (moștenire junimistă, maioreșciană, în felul ei) e însă, pentru Zarifopol, mai mult decît o aptitudine personală, acțiunea critică, raționalistă fiind, în viziunea sa, chiar menirea istorică a propriei generații: "Menirea istorică a generației noastre a fost să întrețină un raționalism critic necrușător. Noi am urmărit ideea de autoritate cerîndu-i, oriunde o întîlneam, justificare rațională, batjocorind-o fără milă oricînd o surprindeam că ascunde în ea simpla stupiditate a primitivului - setea elementară a bestiei obtuze și leneșe de a robi pe celălalt, pentru a dospa apoi în dobitocească tihnă". "Întreținerea" acestei atitudini de raționalism critic denotă conștiința unei continuități de acțiune, ceea ce arată că Zarifopol nu era un (post)junimist fără voie, inocent.

Temele majore ale eseisticii zarifopoliene vor fi, de altminteri, tocmai curente irationaliste ale veacului, manifestate atît în literatură cît și, în general, în domeniul gîndirii sau în cel social. Eseurile lui Zarifopol sînt, de regulă, "improvizații" provocate și sîrnite de cele mai variate pretexte, între acestea un loc de cinste ocupîndu-l temele ostentativ frivole, lipsite nu doar de tradiționala măreție și distincție academice, dar și de minima distincție "culturală". (Ele nu sînt cu nimic mai puțin libere decît, să zicem, eseurile din *Mitologiile* lui Roland Barthes, profesînd cam același spirit neînhibat de tema în sine și de prestigiul ei convenit). De la o informație de ziar, de la un zvon sau de la o opinie aflată în circulație, de la o lectură recentă sau de la observarea moravurilor, a tabu-urilor și sclifoselilor culturale Zarifopol ajunge, de îndată, printr-o franchețe care e deopotrivă una de exprimare și de gîndire, la considerații generale, dezvoltînd cu o vervă malițioasă inepuizabilă cele mai paradoxale considerații morale, spirituale, estetice sau politice. Constantele reflecției (și iritării) sale se plasează, aproape toate, în zona excitațiilor iraționale, Zarifopol tratînd cu otrăvuri disociative eficiente atît instinctualismul, cît și vitalismul, misticismul, în general toate entuziasmele extra și infra-raționale și tot ceea ce scoate rațiunea umană dintre distincțiile speciei și din locul ei central într-o definiție a omului. Toate aceste orientări și curente, cu apostoli extravagante sau savanți, îl preocupă, atît în răsfrîngerea lor literară, cît și ca sisteme de idei ce conduc la atitudini. Ceea ce-l irită sistematic este, mai ales, "repertoriul bleg al substantivelor patetice", sloganurile preluate fără examen și transformate într-un fel de "propagandă" ce tinde să tranșeze rațiunea umană. Avîntul iraționalist al curentelor de gîndire contemporană, fie ele de import, fie - mai puțin, ce-i drept, dar nu mai puțin vehemente - autohtone, e principala țintă a vervei corosive a lui Zarifopol. Absolutizările aduse de noile orientări irationaliste, într-un fel de ofensivă generală împotriva rațiunii, îi sîrnesc disprețul prompt și asupra lor se exersează cu o ironie ireductibilă, caricaturizînd acest mod de gîndire și relevîndu-i excesele. Recent - pe atunci - inventata psihanaliză e una din temele pe care Zarifopol își aplică disociațiile dictate de un bun-simț al rațiunii. Scornită de "un profesor de boli nervoase - e vorba de Sigmund Freud, firește - om prea original, cum sunt adeseori doctorii de nebuni", psihanaliza ajunge o metodă interpretativă care, transplantată în literatură, deformează grav procesul creativ, mult mai complex în motivații, în viziunea lui Zarifopol, decît monotona dialectică a sublimării și defulării unui instinct reprimat: "Nu e de înțeles, afirmă Zarifopol, ca erotica perturbată să fie izvorul unic al producției poetice. Pansexualismul doctorului vienez este o obsesiune personală costumată ca teorie medicală cu pretenții filosofice /.../ Afară de specificii bolnavi erotici, oamenii sînt mînați mult mai violent de apetituri economice și de setea supremă a stăpînirii și a gloriei decît de poftă și ambiții sexuale. (Ceea ce, în paranteză fie spus, psihanaliza ulterioară, a lui Jung și Adler, i-a dat dreptate lui Zarifopol. Dacă ar fi, totuși, să-l luăm în serios pe amatorul de psihanaliză din Zarifopol, el ar ține mai degrabă de școala adleriană decît de celelalte, cel puțin în măsura în care o afirmație de tipul "în sufletul scriitorului trăiește uneori foarte viguroasă setea de putere" ar fi una făcută în grav și nu doar pentru contrarierea "mitologiei" scriitoricești autoflatante). Mulțimea oamenilor se consolează lesne și simplu de primele insuccese erotice /.../ și puțini au memoria sexuală așa de nenorocită". În modul său tipic, de suprem laconism ironic, Zarifopol împinge în ridicol teoria freudistă rezumînd-o într-o caricatură: "De necaz că fatalitățile vieții sociale nu i-au lăsat și nu-i lasă a se ocupa numai de singurul lucru pentru care într-adevăr au vocație, oamenii au inventat /.../ religie, filosofie, artă, știință, tehnică, în sfîrșit, tot ce face omul în afară de ce ar trebui și ce ar vrea el, sincer vorbind, să facă". Cam aceasta e modalitatea prin care Zarifopol execută marile teorii irationaliste: evidențindu-le grotescul propriilor excesivități.

Intuiționismul lui Bergson, altă poartă de asalt împotriva rațiunii, nu produce, la rîndul său, mai mici calamități culturale, deschizînd calea unui exhibiționism al eului care - mînat

numai de aspirația spre autenticitatea trăirii - va abandona orice rigoare, înțeleasă ca pură constrângere. "S-a deschis - zice Zarifopol - /.../ sub protecția unui autor filosofic, drum neîngrădit sofismului impudic și incompetenței fără scrupule. Prostia și frivolitatea diletantă se pot răsfața acum oricât de mitocănos, dospind glorioase în cuibar răsfațat cu embleme filosofice". De aceeași teapă și cu efecte similare în plan cultural i se pare lui Zarifopol și energetismul sau teoria elanului vital, scoase, în prima fază, cu mult înainte de a fi transformat în pionierul postmodernismului și al gândirii slabe, din Nietzsche. Argumentele de idee sînt (cum e și cazul cu Nietzsche) adesea copleșite de iritare și Zarifopol își mîină discursul nu doar pe o linie caricaturală, dar și pe una pamfletară, uzînd și abuzînd de aspecte care se află mult dincolo de dezbaterile de idei în sine. Aceste abuzuri de invectivă, care recurg și la argumente neloiale, *ad homines*, pregătesc însă, la Zarifopol, terenul pentru atacul iminent asupra ideii centrale. Execuțiile nu se dau în lături de la a începe prin "compromiterea" omului, spre a face mai eficientă, apoi, compromiterea ideii: "Printre propagătorii literari ai acestui vertiginos chef de energie, cine poate uita pe feciorul micului pastor saxon, pe vulgarizatul aristocrat Fr. Nietzsche? Acest suflet de preot prin naștere, un evlavios deghizat în ateu, veșnic iritat de probleme de viitor și de mîntuire, a fost idolul cărturăresc al multora /.../ Un filolog genial și isteric, în ființa căruia se amesteca micul burghez neamț, hipnotizat încă de lustrul prestigios al cizmei iunkerului, cu un umanist poet, a cărui minte era spasmodic zbuciumată de icoane din străvechea tragedie grecească. Pentru dînsul catastrofa violentă și perpetuă ajunge dogmă supremă și singurul postulat nobil. Omul trebuie să trăiască în primejdie continuă, veșnic biciuit de emulație, turbat de pofta de întrecere. Ideea de luptă dușmănoasă cu celălalt, în grad de obsesiune absolută, rivalizarea ridicată la manie, extaz războinic la paroxism" - acesta e, într-un rezumat contras ca o caricatură, nietzscheianismul în viziunea lui Zarifopol. Firește, toate aceste iritări zarifopoliene nu au ca primă adresă pe "inventatorii" acestor teorii sau sisteme, ci vulgarizarea lor ulterioară, entuziasmele propagandistice ale orientărilor iraționaliste, cu consecințe imediate și asupra literaturii, demisă, sub pretextul fluxului de autenticitate, din rigoare și construcție.

Împotriva acestei invazii a subconștientului și a paradei instinctualiste, mai mult sau mai puțin pornită de filosofi, Zarifopol ridică, patetic și el din disperare, steagul raționalist, cerînd întoarcerea "înapoi la precizie, la raționalitate consecventă și responsabilă". "Ontologia" lui Zarifopol e centrată pe rațiune și pe prerogativele exploratorii ale acesteia, pe controlul pe care ea îl poate exercita asupra "subteranelor" umane. Demisia rațiunii și compromiterea ei reprezintă, pentru el, simptome grave ale căderii din condiția umană, ilustrată tocmai de hegemonia rațiunii: "Înverșunarea contra inteligenței științifice, speranța deșăntată de a compromite cugetarea abstractă și raționamentul, sunt nerozii ridicole și totdeauna un simptom semnificativ de istovire cerebrală. Trîndăvia creierului european ar trebui să fi ajuns aproape de ultima tîmpenie, dacă l-am judeca după larma locurilor comune cu care literato-filosofi intuiționiști amețesc lumea mare". Rațiunea e, pentru Zarifopol, nu o prerogativă umană printre altele (și nici o "mică insulă într-un ocean", ca pentru Jung), ci "proiectul" spre care tinde, irepresibil, omul, în toate domeniile cunoașterii (de sine și a lumii). În toate acestea ea nu poate fi eludată fără a frustra condiția umană de esențialul ei: "Mintea noastră tinde neîndurat la precizie, indiferent de obiectul spre care se îndreaptă. /.../ mintea suferă tot așa de puțin mofturi sau stupidități sentimentale (fie umanitar duioase sau obraznic imperialiste) în istorie, în filosofie, ori în teoria politică, ca și în fizică sau în mecanica cerească". Exercițiul rațiunii, cu regulile lui, duce la îmbogățirea cunoașterii, la un spor de ființă, în ultimă instanță: "Argumentarea nu-i un joc steril. A găsi raporturi între idei este o viguroasă fecunditate a spiritului și o sporire reală de cunoștințe. În ea, judecata își simte puterile proprii și bogăția ei independentă de experiență". "Dogma" lui Zarifopol e, așadar,

raționalismul, exersat cu inteligență și subtilitate în toate domeniile cunoașterii, rațiunea fiind atributul definitoriu al omului.

Critica literară practică, oricât de incidental, de Zarifopol se trage din aceste premise raționaliste și ea ambiționează să explicitizeze opera pînă la limita - mereu împinsă mai departe - a misterului "neraționalizabil". La limită însă, această sferă misterioasă, inefabilă, e mereu agresată de progresul rațiunii, ce primește sfidarea operei ca pe o provocare la explorare. Zarifopol, în bună descendență maioreșciană, la noi, a fost un apărător al autonomiei esteticului, militînd, în destul de multe polemici, pentru dreptul criticii estetice - sau măcar pentru egala ei îndreptățire față de alte "lecturi". O cordială polemică pe aceste teme a purtat, între alții, cu G. Ibrăileanu, cel care, în toiul discuției, l-a avertizat că "critica estetică e scurtă și nu rentează". Ibrăileanu reducea, cel puțin aici, critica estetică la enunțul concis al judecării de valoare, ignorînd că această sentință finală e consecința unei argumentații și al unui probatoriu specific, din care ea rezultă pe cale de consecință. Judecata estetică nu se reduce la "cartea e bună, f. bună" etc., pentru că ea implică, pas cu pas, întreg demersul analitic. Exegeza e o continuă valorizare, analiza e o judecată implicită. Pe această poziție stă Paul Zarifopol, cerînd, măcar din bun simț, dreptul de preeminență al criticii estetice, fie și numai pentru că "înainte de a căuta explicări unei opere de artă n-ar fi rău, desigur, să arătăm ce e aceea o operă, cum e făcută, din ce intenții artistice e născută, cu ce mijloace artistice e realizată, ce e în ea ca artă, individual, și ce e tradițional". Validarea estetică a unei opere e operația primordială, și această validare implică acea "atenție la unic" prin care o operă se izolează și se inseriază totodată în tabla valorilor. Zarifopol nu e, în principiu, împotriva acelor lecturi sau metode care "instrumentalizează" literatura, folosind-o ca "document" pentru altceva, și ignorîndu-i tocmai specificitatea originară, genuină. "Întrebuințarea literaturii - zice el - poate fi civică, domestică ori exclusiv particulară; poate fi și estetică". Dar înainte de a intra în ciclul "întrebuințărilor" care-i transcend sau îi ignoră specificul estetic, literatura trebuie "probată" ca fapt de artă. "Se poate nădăjdui, adaugă el, că chiar inteligențelor elementare le stă în putere să se lumineze într-atîta ca să vadă că e normal și oarecum obligatoriu să interpretezi arta mai întîi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă, și nu de alta. Pe urmă, liber este oricine să întrebuințeze arta cum îl taie capul. Mi se pare că postulatul acesta e modest". Nu chiar atît de modest de vreme ce a trebuit mereu să-l apere. Oricum, Zarifopol denunță tocmai grava inadecvare din judecata literară comună, faptul că literatura e mereu filtrată moral (patriotic, civic etc.), în vreme ce alte "produse" sînt răsfățate cu o judecată estetică. "La mîncare, la îmbrăcăminte și confort, toată prostimea se compune din esteți absoluți și pasionați. Aceștia toți, cînd e vorba de literatură, devin moraliști gravi". Aceste atentate asupra esteticului și asupra dreptului la judecata estetică, drept convenit în primul rînd artei tocmai pentru că e domeniul ei specific, nu vin însă doar dinspre "diletanți", ci și dinspre profesioniștii criticii literare. Critica biografică, critica sociologică, cea psihologică sînt, pentru Zarifopol, metode de pervertire a discursului literar, moduri de instrumentalizare a lui pentru cu totul alte obiective decît judecata estetică (sau critică, ceea e totuna pentru el). Pretențiile științifice ale acestor orientări sînt astfel sancționate de eseist: "Serios și științific e să afli bine-bine cîte amante a avut omul-poet și care, și cum, și cînd, și unde, și de cîte ori, și cît timp... Sau să vezi cum se potrivesc sau nu se potrivesc figurile închipuite de literat cu oamenii și cu regimul societății respective, să găsești oarecum cheia istorică a operei...". Toate aceste demersuri ocolesc însă tocmai specificitatea estetică a operei, ele intrînd, pentru Zarifopol, în categoria "criticii coanei Tarsița", celebrul personaj caragialean care, întrebata ce învinuire poate aduce nurorii sale, replică prin "Apoi, ai cunoscut-o dumneata pe mă-sa, ce pramatie era!" "Critica coanei Tarsița" e întreaga critică, cu metodă sau fără, științifică ori nu, care ocolește răspunsul la întrebarea fundamentală despre existența ca atare a operei, existență care

nu poate fi decît estetică. Critica biografică - fie și cea făcută de Sainte-Beuve - se naște, pentru Zarifopol, dintr-o "psihologie a iatacului" și reprezintă doar cazul înalt al "mahalagismului distractiv", atras de culisele vieții și nu de operă. Suferințele inventariate și "documentate" de viața autorului nu sînt nicidecum un argument pentru valoarea artistică, întrucît o "strofă din Eminescu se deosebește de o piftie oarecare de idei pesimiste" prin investiția de creativitate, nu prin numărul și profunzimea decepțiilor parcurse în viață. Biografia unui scriitor trebuie redusă, în viziunea lui Zarifopol, la "faptele care luminează activitatea lor superioară", creativă, întrucît "anecdota dichisită" nu este decît "un ingredient pentru secături". Critica de tip istorist e un alt tip de discurs care atentează la specificul literar, înstrăinîndu-l din domeniul său singular și utilizîndu-l ca document: "maniera istorică /.../ de a trata stilul a îndemnat pe mulți să considere arta, în special pe cea literară, numai ca un mijloc de informație istorică ori sociologică". Literatura, vrea-nu vrea, intră, de la sine, într-un proces de "documentalizare", înscriindu-se în corpusul de documente al epocii. (După cum, nu mai puțin, istoria, cu vremea, se "literaturizează", fiind atacată de o mutație estetică). Așa o folosesc azi, mult mai mult decît pe vremea lui Zarifopol, toți savanții în mentalități și imagologie, cu atît mai vîrtos de cînd "studiile culturale", ca talmeș-balmeș, au luat locul disciplinelor specifice. Atîta vreme cît nu ridică pretenții de valorizare critică, astfel de lecturi își au, firește, îndreptățirea lor, dar nu prin a scoate din cauză lectura estetică, singura specifică. Alt moft ridiculizat de Zarifopol e cel reprezentat de lectura "weltanshaung-ului" dintr-o operă, concretizat în obiceiul de "a scoate din opera unui artist concepții unitare despre lume și viață". "Omul de bun simț, zice ironic Zarifopol, deschide cartea ca să ia de acolo ceva idei", dacă nu poate lua cumva o concepție întreagă. Literatura nu propune însă asemenea sisteme și în organismul ei "ideile" ca atare nu reprezintă un indiciu de profunzime sau valoare ("în poezie, gîndirea, îi spusese Maiorescu lui Panait Cerna, autor de "poezii filosofice", e un lucru al dracului"), "cosmogonic, comic sau erotic, cuprinsul intelectual - zice Zarifopol - nu creează ierarhie estetică". Valoarea rezultă doar din analiza "unicității", din exegeza discursului ca *integralitate*, fără putința de a rupe critica în fragmente și de a o specializa în aspecte (stilistice, de conținut, de subiect, tematice etc.). Textul ca atare e o valoare complexă ce trebuie abordată din unghiuri simultane, complementare. Analiza *subiectului*, să zicem, înseamnă, de fapt, analiza integrității operei: "pentru noi, *subiect* al unei lucrări literare e tot ce ne dă autorul în ea, și întocmai cum ne dă acel tot. Noi nu raportăm lucrarea la un gen literar, sau cel puțin această raportare e de interes mult prea secundar". Stilul unui scriitor nu e, din această perspectivă, o categorie disjunctibilă de viziune, temă ori subiect: "critica stilului implică fatala critica gîndirii". Între elementele care decid asupra valorii se află, desigur, într-o critică a "unicității", originalitatea, aflată într-un raport dialectic cu "tradiția", întrucît "tehnica lirică, a povestirii sau a teatrului, evoluează în formă de tradiție". "Originalitatea nu se afirmă întreagă decît prin opunere față cu o tradiție, și această opunere trebuie să se facă în cît mai deplină cunoștință de cauză", Zarifopol nevăzînd prea bine "geniul pur și neprihănit", redus la zestrea lui naturală și neinițiat în tradiția în care lucrează. Rafinamentul său respinge atît literatura plîngăreață, sentimentaloidă, cît și literatura ce mitologizează originile și primitivismul, exaltînd franchețea "animalului" uman spontan și necorupt. Militanța "întoarcerii la origini", la genuitatea "omului primordial", toată reveria primitivității propagată de unele orientări literare e astfel ridiculizată de Zarifopol: "Ce calm și senin trebuie să fi fost Strămoșul, în peștera lui plină de poezie, de bălgar și de suflu mistic, unde nu vedea decît un topor și trei cuțite de piatră". Nici literatura "autenticității", care exalta și ea "profunzimile" ancestrale, încercînd să sloboadă glasul reprimat al primitivului, nu-i stîrnește entuziasmul, mai ales atunci cînd ea vrea să recupereze "condiția" adamică, în "armonie cu natura", a omului, chinuindu-se să revină, cît de cît metaforic, totuși, la poziția "în patru labe, poziția solidă și



firească, baza adevărului vieții intuitive, normale și ușoare". Cultul acestor spontaneități, al acestor autenticisme care caută expresia directă, neviolată de convenționalitatea literară, e caricat drastic de Zarifopol: "Palma rezumă stilul epocii: are concizia expresionistă și spontaneitatea bergsoniană". Literatura de inimă, scrisă cu sentiment, cu afecte revărsate, e un alt sistem de mofturi literare, a căror ipocrizie e dată astfel în vileag: "Stilul doinei /.../ caracterizează muzica neamurilor care, la supărare, spintecă burțile, taie urechile și nasul, scot ochii, prăjesc pe jăratec - tratează, prin urmare, cu o fantezie excesivă sensibilitatea aproapelui". Această literatură nu e, pentru Zarifopol, decît o continuă poză patetică: "Literatul sentimental pare neconținut să arate cu degetul cînd spre inima lui, cînd spre a publicului. Iar subiectele și stilul constituiesc pentru dînsul o mînușă roză în care își îmbracă mîna cu care gesticulează emoțional". Există, de altfel, o întregă clasă de motivații "creative" care folosesc literatura pentru etalarea "autorului", scriitorii producînd de zor "poezii și nuvele pentru a-și da în vileag cu zgomot fericiri intime, legitime ori nu, ori pentru ca să se publice ca martiri ai unor suferințe tot atît de intime și casnice... În sfîrșit, pentru a-și face reputație de oameni foarte sensibili, umanitari, milostivi". În toate aceste cazuri, "literatura este un mijloc de poză, pueril și impudic". Firește, aici pot intra, cu bon în regulă, destule capodopere, nu numai grosul literaturii, ceea ce readuce, printre actuale, rațiunile psihanalizabile ale creației. Privind literatura și eroii ei cu simpatie malițioasă, dar fără inhibiții și fără nici o urmă de mentalitate tabuizantă, Paul Zarifopol este partizanul "adevărului critic integral", al acelor exigențe care relevă deopotrivă căderile și realizările, cele dintîi nefiind menite, în ce-l privește, să scadă cu nimic meritul celorlalte. Avem de-a face iarăși cu o mentalitate dezinhibată, nici azi admisă, dacă ținem seama de "revolta" iconodulilor ori de cîte ori vreun clasic e, parțial sau punctual, amendat. Pentru Zarifopol însă, această mentalitate de cloșcă ce vrea să apere "miturile" literare de orice problematizare, de orice judecată negativă și de orice contestare, prelevîndu-le ca pe niște mumii intangibile, nu e decît manifestarea culturală a "logicii mamiferelor": "Unii diletanți pretind să tratăm operele celebre așa cum 'mamiferelor' din mahala își răsfață 'pușorii', ascunzînd poznele și defectele acestora. Pentru cine nu are logica mamiferelor, o bucată rea nu scade valoarea unei bucăți bune din aceeași operă". Lucrul e ușor de admis, firește, dacă e vorba de poezie sau de proză scurtă. Dar dacă e vorba de "capitole" afectate ale vreunui roman, problema nu mai pare chiar atît de imediat admisibilă. În subsidiar cel puțin se strecoară, prin aceste criterii, o mai mare flexibilitate a rigorii critice, dacă nu chiar o opțiune, fie și nemărturisită direct, pentru "critica fragmentelor", a stafidelor, ceea ce reduce din cota de exigență a "construcției" și a "integralismului" judecății.

Sînt multe puncte în care viziunea critică și înțelegerea literaturii, așa cum au fost ele profesate de Zarifopol, sînt coincidente cu cele ale lui E. Lovinescu, chiar dacă unele calități sau poziții comune - scepticismul, autonomia esteticului ș.a. - nu prea seamănă între ele, în felul în care le poartă fiecare. Post-junimismul amîndurora (mai conservator al lui Zarifopol decît al lui Lovinescu, cel puțin în disputa "formelor fără fond") s-a unit cu un comun efort de promovare a modernității și de "intelectualizare" a literaturii noastre. Zarifopol, chiar dacă n-a făcut o teorie din asta, a împărtășit și el "mutația valorilor estetice", folosită pe larg în critica clasicismului. Și pentru el, ca și pentru Lovinescu, operele suferă o mutație "estică" sub presiunea timpului (și a spațiului), actualitatea (sau contemporaneitatea) intrînd astfel, mai pe ușa din dos, în determinarea receptării. "Cititorii dintr-un anumit timp și loc au cam aceleași trebuințe și același gust. Depărtarea în timp și deosebirea de dezvoltare istorică sunt obstacole mari în calea înțelegerii /.../ celebritățile artistice de care ne despart sute ori mii de ani ne sunt, obișnuit, iremediabil străine /.../ Ele au un prestigiu savant", dar comunicarea e obstrucționată de această dislocare istorică. "Veșnica tinerețe a modelelor este - zice Zarifopol

- o frază ineptă, ieșită din minți strâmbe și leneșe", "admirația curentă pentru lucrurile vechi" nefiind decît "un moft de educație".

### **Bibliografie**

- *Paul Zarișopol - Pentru arta literară, I-II*, Ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, București, Editura Minerva, 1971

- *Paul Zarișopol - Pentru arta literară, I-II*, Ediție și prefață de Al. Săndulescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, 1998

- *Paul Zarișopol - Eseuri, I-II*, Ediție îngrijită de Al. Săndulescu și Radu Săndulescu, București, Editura Minerva, 1988

## MODELE ONTOPOETICE EMINESCIENE

Iulian BOLDEA

### *Abstract*

We want to explore the poetic work of Eminescu through three poems emblematic for the onto-poetical vision over the genius : *Luceafărul*, *Glossă* and *Odă (în metru antic)*. These are creations that let us emit some essential themes of Eminescu's work in their intimate and phenomenological structure as well as in their stylistic expression, themes that are very important poetically and ontologically speaking. In relation with time, social universe and his own nature, Genius has the striking character of the tutorial theme of Eminescu's work.

Există câteva poeme extrem de sugestive, emblematice chiar, pentru viziunea onto-poetică eminesciană. Aceste poeme - *Luceafărul*, *Glossă*, *Odă (în metru antic)* - surprind, în versurile lor cu tăietură precisă și rece, impersonală, parcă, ritualul trecerii ființei dintr-un tărâm în altul, toposul condiției geniului într-o lume inadecvată, revelația stării de dragoste ori fascinația ritmurilor cosmosului.

Poemul *Luceafărul* a fost publicat în *Almanahul Societății Academice Social-Literare "România Jună"*, la Viena în aprilie 1883 și apoi în volumul de *Poezii* îngrijit de Maiorescu, în decembrie 1883. Originea poemului se află, cum a stabilit M. Gaster, în basmul *Das Madchen im goldenen Garten*, cules de Richard Kunisch și publicat în *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumanien und der Turkei*, volum apărut în 1861, la Berlin.

Eminescu valorifică și prelucrează acest basm într-o primă formă predominant epică, sub titlul *Fata în grădina de aur*, în perioada 1873-1875. Scenariul narativ este relevant pentru dezvoltarea și adâncirea ulterioară a sensurilor. Eroina basmului este o fată de împărat de o frumusețe deosebită, închisă de tatăl ei într-un "palat de pietre luminoase". Această fată e pusă să aleagă între iubirea unui zmeu nemuritor ("copilul sfintei mări") și cea a unui muritor – un prinț, Florin care, pentru a ajunge la fata de împărat a străbătut valea amintirii și valea disperării, așadar un itinerariu inițiativ, derulat într-un regim ontic al suferinței. Zmeul se arată fetei în două ipostaze, una demonică și alta angelică, cu reflexe ale thanatosului. Pusă să aleagă, fata se retrage din fața a ceea ce o înspăimântă, a suprafirescului, a necunoscutului, a ceea ce iese din sfera ei de înțelegere, înscriindu-se în datele universalului fantastic și preferă locul comun, banalitatea, realul cotidian ("O, geniu mândru, tu nu ești de mine.../ Frumos ești tu, dar a ta nemurire/ Ființei trecătoare e peire (...)/ Nu... om să fii, om trecător ca mine,/ Cu slăbiciunea sufletului nost/ Să-ți înțeleg tot sufletul din tine/ Și brațul tău de mi-a fi adăpost,/ Să-l știu că-i slab, iubirea că-l susține,/ La om e-un merit ce la zei n-a fost").

Fata de împărat îl va prefera pe Florin, pentru care se simte atrasă prin chiar condiția lor compatibilă, terestră. Copleșit de dragoste, Zmeul cere Demiurgului să-i modifice condiția, spre a deveni și el muritor, dorință ce îi va fi refuzată, pentru că zmeul este un eon, din ființa celor ce susțin universul în ordine, în echilibru absolut. După ce contemplă fericirea celor doi muritori, Zmeul răzbună iubirea sa trădată, printr-o imprecăție, aceea ca cei doi să fie despărțiți prin moarte ("«Fiți fericiți», cu glasul stins a spus -/ «Atât de fericiți cât viața toată/ Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată»").

*Luceafărul* păstrează, în structura sa intimă, acest scenariu narativ de minimă anvergură evenimentială, care este însă sublimat prin inserția lirismului, un lirism al “rolurilor”, cum observa Tudor Vianu, o lirică a măștilor ce conferă poemului dramatism, ca și un anume aspect scenic. Așa se explică structura lirico-epică, cu inflexiuni dramatice, a poemului, ca și proporțiile alegorice pe care le capătă distribuția acestor “roluri”.

Poemul eminescian a fost interpretat în multiple modulații ale ideii critice. Constantin Noica îl definește ca pe un “basm al ființei”, după cum Alain Guillerrou l-a nimit “expresia unei vagi filosofii a ființei și neantului”. Fără îndoială că nu putem trece însă peste explicația pe care ne-o oferă însuși Eminescu în legătură cu creația sa, prin care poemul e interpretat ca o alegorie a geniului, a ființei superioare, neînțelese de cei din jur, și, deci, profund nefericite (“În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de negura uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”).

În fond, *Luceafărul* este un poem în care fascinația absolutului se armonizează cu tentația cotidianului, un poem în care se împletesc, așadar, două planuri de reprezentare lirică: planul universal și cel terestru. Ființa poetică eminesciană este sfâșiată aici între două porniri antinomice, alimentate de ambivalențele popriei sale structuri ontice: impulsul spre înalt, al fetei de împărat și “setea de repaos” a lui Hyperion.

Fără îndoială că am putea regăsi în structura poemului și un model al ființei individuale ce se caută pe sine, ce încearcă un dor de dez-mărginire, un nesaț al absolutului și care recade în condiția terestră după eșecul său, de trăire și cunoaștere totodată. E, cum spune Constantin Noica, o întâlnire a individualului și a generalului, o încercare a ființei de a-și găsi sinele mai adânc: “Ceea ce e izbitor în poem este că, de la început, făptura individuală se dovedește a fi *semină*, și va rămâne așa tot timpul. Este o simplă și prea frumoasă fată, nici măcar de împărat, ci doar din rude mari împărătești, și așa cum stă în candoarea ei umană să privească, seara, la fereastră, ivirea Luceafărului, sau cum îl vede, ori mai degrabă îi simte, noaptea lumina (...), ea e cuprinsă de dor (...). Zbuciumul nu este al ei, este al făpturii de lumină. Prima, îngropată cum este în întunericul și somnul naturii ei individuale, simte limpede că nu poate ieși din condiția ei; dar vrea să și-o transfigureze. Atâta tot poate cere generalului făptura individuală cât cere și fata: să-i lumineze viața. E ca și cum, de la început, poemul ar trece răspunderea întâlnirii celei bune pe seama generalului. Ce pot face bieteile făpturi individuale decât să se deschidă către el, întru el? Este rostul naturilor generale așa cum este cel al sensurilor generale (de care geniul singur știe) să se mlădieze, prin chemarea oamenilor, în așa fel încât să le poată transfigura viața”.

Din punct de vedere compozițional, poema are o structurare simetrică, în care planurile de reprezentare lirică (absolut/ relativ, ceresc/ terestru) se îmbină armonios în cele patru tablouri. Primul tablou ne introduce într-un timp și un spațiu mitic, în care coordonatele sunt mai degrabă generice iar ființa fetei e idealizată, singularizată, ea având însemnul unicității: “A fost odată c-an povești, a fost ca niciodată,/ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă fată.// Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele/ Cum e Fecioara între sfinți/ Și luna între stele”.

Este evident că în acest prim tablou eroii lirici se află oarecum în conjuncție. Fata de împărat se află într-un castel la marginea mării, într-un spațiu închis, limitat, un loc al izolării, prin care autorul sugerează din nou unicitatea și caracterul de excepție umană al fetei. În acest spațiu închis, izolat, *fereastra* are rolul medierii, ea este un element al trecerii dintr-un perimetru

terestru în altul transcendent. Natura astrului, dispusă în modulații metafizice și într-un registru al absolutului, este resimțită de față sub specia fascinației pe care ilimitatul o provoacă în conștiința oricărui muritor (“Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Lucefărul așteaptă.// Privea în zare cum pe mări/ Răsare și străluce,/ Pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce.// Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorința-i gata;/ El iar privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata.// Cum ea pe coate-și răzima/ Visând ale ei tâmple,/ De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle.// Și cât de viu s-aprinde el/ În orișicare sară,/ Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară”).

Fereastră, ca și bolțile – reprezintă spații de trecere între înalt și terestru, iar descântecul fetei e expresia acestei fascinații incantatorii pe care o exercită asupra făpturii de humă o entitate din speța imponderabilului și a suprafirescului, ce nu stă sub imperiul timpului și al spațiului obișnuit. Drumul fetei spre *lumină* este unul inițiativ, este nostalgia înaltului, sau a departelui, ce va puncta un traseu parcă ritualic, prin care ființa umană, imperfectă prin definiție, resimțindu-și cu neliniște propriile limite, propriile nedesăvârșiri, caută să-și tranșeze condiția, să comunice cu astrul.

Pe de altă parte, Lucefărul însuși resimte o nostalgie de sens contrar, o nostalgie spre adânc, spre lumea terestră. El, desăvârșit, aparținând sferei absolutului, stând sub imperiul logosului primar, marcat de identitatea cu sine, caută să comunice cu alteritatea, să se identifice cu *celălalt*. Pentru aceasta, lucefărul coboară în plan terestru, învăluind făptura fetei în lumină și, în același timp, comunicând cu ea prin intermediul oglinzii și al visului, forme magice de intermediere între cele două lumi, modalități de cunoaștere a străfundurilor ființei și a unor realități similisacrale. În aceste fragmente în care teluricul și celestul se întâlnesc, mișcările se travestesc în mistică gestuală, fizionomia eorilor lirici se transfigurează, detaliile refăcând un scenariu ceremonial, așezat sub imperiul imponderabilului. Perceput ca imagine, ca semn iconic cu valoare simbolică, lucefărul este sesizat de față în mod mediat, prin intermediul oglinzii și resimțit prin atributele sale oximoronice, căci astrul este alcătuit din antinomii, din ambivalențe ontice (“Și pas cu pas în urma ei/ Alunecă-n odaie,/ Țesând cu recile-i scânteii/ O mreață de văpaie.// Și când în pat se-ntinde drept/ Copila să se culce,/ I-atinge mâinile pe piept/ I-nchide geana dulce;// Și din oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă,/ Pe ochii mari, bătând închiși/ Pe fața ei întoarsă.// Ea îl privea cu un surâs,/ El tremura-n oglindă./ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă.// Iar ea vorbind cu el în somn,/ Oftând cu greu suspină:/ - «O, dulce-al nopții mele Domn,/ De ce nu vii tu? Vină!// Cobori în jos, lucefăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează”).

Pentru a se realiza comunicarea dintre cele două ființe aparținând unor lumi incompatibile, lucefărul trebuie să coboare treptele, etapele existenței, să-și moduleze ființa într-un tipar uman. În acest fel, putem constata că lucefărul, simbol al ilimitării și desăvârșirii, astru al înaltului, are posibilitatea de a se detașa de sine, de a se disocia de identitatea sa absolută, schimbându-și chipul, fără a-și altera însă esența. Cele două ipostaze pe care și le asumă lucefărul, cea de înger și, apoi, aceea de demon, îi provoacă neliniște fetei, care presimte natura inumană ori transumană a astrului, asimilând nemurirea cu moartea, conform percepției comune a oamenilor. E vorba de o criză a cunoașterii, prin care ființa umană nu izbuteste să asume ființa astrului nemuritor datorită instrumentelor sale imperfecte de cunoaștere și a tiparelor cognitive pe care le posedă, tipare ce nu îngăduiesc sesizarea absolutului în termenii acestuia: “El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Și s-arunca fulgerător/ Se cufunda în mare;/ Și apa unde-au fost căzut/ În cercuri se rotește,/ Și din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr crește.// (...)// Părea un tânăr voevod/ Cu păr de aur moale,/ Un vânăt

giulgi se-ncheie nod/ Pe umerele goale.// Iar umbra feței străvezii/ E albă ca de ceară -/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară”.

Tabloul al doilea al poemului este consacrat lumii de jos, teluricului. Fata, prin neputința de a înțelege nemărginirea, de a sesiza amploarea absolutului, și-a pierdut unicitatea, caracterul de singularitate, transferându-și sentimentele în domeniul umanului, asemănându-se cu Cătălin. Iubirea e asimilată aici cu un joc, pierzându-și din solemnitatea și gravitatea cu care o încarcăse luceafărul. Tonalitatea este cea din idile, cu un limbaj galant și gesturi ceremonios-grațioase. Iubirea e așezată sub zodia “norocului”, eroii lirici capătă determinații mai precise, fapt ce mărturisește atașamentul lor de sfera teluricului (“În vremea asta Cătălin,/ Viclean copil de casă,/ Ce împle cupele cu vin/ Mesenilor la masă,// Un paj ce poartă pas cu pas/ Ampărătesii rochii,/ Băiat din flori și de pripas,/ Dar îndrăzneț cu ochii,// Cu obrăjei ca doi bujori/ De rumeni, bată-i vina,/ Se furișează pânditor/ Privind la Cătălina.// Dar ce frumoasă se făcu/ Și mândră, arz-o focul;/ Ei Cătălin, acu-i acu/ Ca să-ți încerci norocul”).

Chiar dacă e sedusă de vocea tentatoare a pajului, Cătălina mai resimte cu nostalgie nesațul înaltului, mirajul absolutului iubirii. Dorul de lucefăr este acum un “dor de moarte”, sintagmă ce poate fi interpretată fie ca dor de o intensitate copleșitoare, fie ca dor de finitudine (“Dar un lucefăr, răsărit/ Din liniștea uitării,/ Dă orizon nemărginit/ Singurătații mării;/ Și tainic genele le plec,/ Căci mi le împle plânsul,/ Când ale apei valuri trec/ Călătorind spre dânsul;// Lucește c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge,/ Dar se înalță tot mai sus,/ Ca să nu-l pot ajunge.// Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l dispăre.../ În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe.../ De-aceea zilele îmi sunt/ Pustii ca niște stepe,/ Dar nopțile-s de-un farmec sfânt/ Ce nu-l mai pot pricepe”).

Tabloul următor încadrează un spațiu și un timp al originarității cosmosului, o “zonă prespațială și pretemporală” (Ioana Em. Petrescu). Drumul Luceafărului închipuie, în fond, un traseu inițiativ, al cunoașterii, e o călătorie spre originile lumii, poetul figurând, în metafore plastice, cosmogonia. Luceafărul primește acum un nume simbolic, Hyperion (“cel care merge deasupra”, gr. *hyper-eon*), o divinitate subolimpică, fiu al Cerului și tatăl Soarelui și al Lunii, în viziunea lui Hesiod din *Teogonia*. Poetul dovedește, în aceste pasaje, o percepere foarte modernă a relativității spațiului și timpului, o viziune plastică a unui univers infinit, conceput într-o viziune lirică grandioasă și, în același timp, într-un stil de o solemnitate sobră: “Porni lucefărul. Creșteau/ În cer a lui aripe,/ Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe.// Un cer de stele dedesubt,/ deasupra-i cer de stele -/ Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele.// Și din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi,/ Cum izvorau lumine;// Cum izvorând îl înconjoară/ Ca niște mări, de-a-notul.../ El zboară, gând purtat de dor,/ Pân’ pirere totul, totul;// Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.// Nu e nimic și totuși e/ O sete care-l soarbe,/ E un adânc asemene/ Uitării celei oarbe”.

De la nivelul galaxiilor, la nivelul luminii generatoare de sens cosmic și apoi la nivelul neființei, al *Principiului* suprem, al absenței oricărei determinații, al virtualității pure – acesta este traseul lui Hyperion spre Demiurg, căruia îi cere “dezlegarea” de nemurire. Discursul Demiurgului, prin care îi refuză condiția de muritor lui Hyperion, este remarcabil prin tonalitatea sentențioasă, zvonul aforistic al frazei și înțelesurile filosofice de mare profunzime care sunt turnate într-o expresie contrasă, sugestivă tocmai prin caracterul apolinic al formei: “Din sânul vecinicului ieri/ Trăiește azi ce moare,/ Un soare de s-ar stinge-n cer/ S-aprinde iarăși soare;// Părând pe veci a răsări/ Din urmă moartea-l paște,/ Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște.// Iar tu, Hyperion, rămâi/ Oriunde ai apune (...)”.

Lecția etică a Demiurgului se leagă de condiția astrală a lui Hyperion, ființă nemuritoare, ce aparține unui cosmos prestabilit și care, așadar, nu-și poate părăsi locul fără a

rupe echilibrul intim al lumii. Luceafărul este, în fond, condamnat la nemurire. Nemurirea este limita lui, acea limită ce-i trasează astrului un destin tragic. “Identificată cu gândirea, notează Ioana Em. Petrescu, ființa, condamnată la nemurire, este condamnată (în poemele eminesciene de maturitate) să suporte povara existenței universale, în locul zeului absent, refugiat în neființă”.

Tabloul final al poemului ne pune iarăși în prezența spațiului terestru, un spațiu cu virtuți paradisiace, în care natura este idilizată, estetizată în mod romantic, și în care se consumă idila dintre Cătălin și Cătălina, iubire vegheată, de această dată de raza Luceafărului. E un spațiu al naturii înfiorate de vraja Erosului, un spațiu al multiplului, deasupra căruia se află Luceafărul, ființa superioară care își păstrează condiția solitară și singulară. În final, fata de împărat devine, pentru luceafăr, un “chip de lut” ce se adaptează perfect “cercului strâmt” al lumii terestre (“Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”).

Poem al ființei și al avatarurilor și antinomiilor acesteia, *Luceafărul* este, cum a observat Tudor Vianu, și o sinteză a temelor, motivelor și resurselor stilistice eminesciene.

“Poveste” a determinismului universal ce guvernează devenirea cosmosului, *Luceafărul* ne vorbește, în fond, despre aporiile condiției umane, cum observă Ioana Em. Petrescu: “O clipă amenințată prin ne-nțelesul «dor de luceferi» al prințesei din castelul de la malul mării și prin iubirea – sau setea de moarte – a celui obosit de propria-i eternitate, legea triumfă, acceptată și înțeleasă de cei despărțiți prin hotarele morții. În lumina notiței manuscrise eminesciene, *Luceafărul* devine povestea destinului genial, înțeles și asumat după o încercare eșuată, de eliberare prin iubire”.

Din punct de vedere stilistic, expresia poetică este una de maximă simplitate și precizie. Versurile sunt grupate în catrene cu ritm iambic și o măsură de opt și șapte silabe. Procedul “scuturării podoabelor” (Tudor Vianu), al rafinării expresiei poate fi întâlnit în întregul poem. Impresia de grandoare – de ton, de stil și de viziune – pe care o dă poemul nu rezidă, desigur, numai din metrică sau din această distilare a procedului până la expresivitatea sa ultimă, ci din modul în care poetul plasticizează abstracțiunile, dă formă lirică unor concepte de o profunzime copleșitoare.

Poezia *Glossă* a apărut în ediția de *Poezii* editată de Maiorescu în decembrie 1883 și e o creație gnomică, în care Eminescu traduce codul de precepte morale pe care trebuie să le urmeze omul de condiție superioară, într-o lume a convulsiilor și anomiei, a lipsei de legi morale și a imposturii. Conduita pe care și-o asumă eul liric, prin intermediul acestor versuri aforistice, cu o dimensiune contrasă în propria eficiență semantică, e aceea a nonparticipării, a retragerii în sine, a “abuliei”, ori a “pesimismului eterat” (Maiorescu). E postura unui spectator ce contemplă cu răceală și scepticism spectacolul teatrului lumii, la care participă fapăturile umane.

Sentimentul zădărniceii, al trecerii tuturor lucrurilor, al fragilității ființei în fața timpului necruțător este desenat în versuri de o claritate solemnă, de o gravitate sentențioasă. Nu e vorba, aici, de o filosofie pesimistă, pentru că ataraxia pe care o sugerează Eminescu în *Glossă* are mai curând o funcție terapeutică, e o formă de “imunizare” a conștiinței în fața amăgirilor pe care universul le întinde eului, o modalitate de a menține în stare de alertă luciditatea și de a oferi ființei modalități de reținerare în sine din fața convulsiilor realului.

Ideea esențială a poeziei e aceea a dialecticii temporale și a poziției pe care ființa umană trebuie să o aibă în fața *curgerii* iremediabile, după cum observă și Eugen Todoran: “În *Glossă* lui Eminescu adevărata istorie este motivată pe înțelegerea dialectică a ideii de trecere a timpului în spectacolul lumii: *Vremea* trece. Tot *vremea* vine, într-un proces de alternare a lucrurilor și a fenomenelor în existența veșnic *aceeași* în *schimbarea* ei, în care-s *vechi* și *nouă* toate,

toate fiind *trecătoare* în durata *veșnică* a existenței. Dar atunci este inevitabilă întrebarea: Existența fiind trecătoare în timp prin scimbarea veșnică a vechiului cu noul, apariția noului și dispariția vechiului în trecerea timpului au aceeași valoare? Cu alte cuvinte, veșnica *trecere* a vremii nu exprimă oare, ca în adevărata filosofie dialectică, în primul rând, creșterea, dezvoltarea existenței? Și, în legătură cu aceasta, ținând seama de propria atitudine a lui Eminescu față de spectacolul vremii sale, altă întrebare: resemnarea stoică, și chiar cea schopenhaueriană, ca atitudine *ironică* față de spectacolul lumii, exprimă neîncrederea poetului față de viața în veșnică *trecere*, sau numai atitudinea de dispreț față de o devenire lipsită de evenimente, privită ca timp gol, aparent numai prezentată ca o schimbare? Răspunsul este cu atât mai necesar când prin atitudinea spectatorului se așteaptă să se întâmple schimbarea, impusă cu necesitate de *trecerea timpului*”.

Toposul “lumii ca teatru” este asociat așadar cu ideea izolării, a detașării, a unei viziuni contemplative asupra lumii, de aici decurgând și *solitudinea* și *singularitatea* omului de excepție. Plasticizarea desprinderii de formele amăgitoare ale lumii și de retragere în propriul univers interior are ca semnificație superioară o optimă înțelegere a mecanicii realului, o evaluare corectă a binelui și răului și o descifrare a înțeleșurilor lumii în mod autentic. Antinomia dintre actor și rolurile pe care le joacă, sau dintre spectator și spectacolul ce se joacă dinaintea lui pune în lumină o altă opoziție semnificativă ce transpare din structurile de profunzime ale textului, și anume opoziția *unu/ multiplu*: “Multe trec pe dinainte,/ În auz ne sună multe,/ Cine ține toate minte/ Și ar sta să le asculte?.../ Tu așază-te deoparte,/ Regăsindu-te pe tine,/ Când cu zgomote deșarte/ *Vreme trece, vreme vine.*// Nici încline a ei limbă/ Recea cumpăn-a gândirii/ Înspre clipa ce se schimbă/ Pentru masca fericirii,/ Ce din moartea ei se naște/ Și o clipă ține poate;/ Pentru cine o cunoaște/ *Toate-s vechi și nouă toate*// Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui:/ Joace unul și pe patru/ Totuși tu ghici-vei chipu-i,/ Și de plânge, de se ceartă,/ Tu în colț petreci în tine/ Și-nțelegi din a lor artă/ *Ce e rău și ce e bine*”.

Chiar dacă există o intenție satirică, o pornire polemică în *Glossă*, aceste atitudini sunt sublimate de orice vehemență, au un sunet clar, apolinic, chiar, în registrul gravității și solemnității existențiale tipice sentimentului eminescian al ființei. Universul e văzut ca multiplicitate, aparențele lumii se desfășoară în “vârteje”, între toate elementele cosmice existând o identitate de substanță și de structură. Între multiplicitatea lumii, căreia îi sunt caracteristice mișcarea neconținută, curgerea, variabilitatea și individualitatea, definibilă prin stabilitate ontologică, invarianță, echilibrul conferit de cugetare, de rațiune, se stabilește o opoziție ireconcilibilă, transferată în plan metaforic în antinomia dintre spectator și spectacolul contemplat (“Ca un cântec de sirenă,/ Lumea-ntinde lucii mreje;/ Ca să schimbe-actorii-n scenă,/ Te momeste în vârteje;/ Tu pe-alături te strecoară,/ Nu băga nici chiar de seamă,/ Din cărarea ta afară/ *De te-ndeamnă, de te cheamă.*// De te-ating, să feri în lături,/ De hulesc să taci din gură;/ Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,/ Dacă știi a lor măsură;/ Zică toți ce vor să zică/ Treacă-n lume cine-o trece;/ Ca să nu-ndrăgești nimică,/ *Tu rămâi la toate rece*”).

Există, în structurarea viziunii poetice, două tipuri de enunțuri: enunțuri de caracter generic, de observație filosofică și de ținută gnomică, în care este sintetizat elanul spre cunoaștere al poetului și enunțuri cu un caracter mai particularizant, ce au forma și finalitatea unui cod de conduită morală. Cele două tipuri de enunț sunt sugerate și de jocul persoanelor gramaticale (persoana a treia – pentru primul tip, persoana a doua pentru al doilea). Tonalitatea poeziei este una glacială, de o extremă sobrietate a expresiei, cu plasticizarea viziunii în enunțuri contrase, lipsite de încărcătură metaforică. O metaforă extrem de izbutită e aceea care revelază dimensiunile rațiunii și rolul acesteia în stabilizarea echilibrului ființei (“Recea cumpăn-a gândirii”).



O altă ipoteză pe care o putem pune în lumină în legătură cu semnificația poeziei *Glossă* e aceea că, prin recursul la tiparul prozodic fix, la canon, Eminescu a căutat să eufemizeze demonia clipelor, să le modeleze conturul integrându-le într-un *timp al poeziei*, benefic, compensatoriu, bogat în sensuri ontologice.

Timpul poeziei este, datorită ritmului, a rimei, a repetițiilor, al căror mecanism am încercat să-l punem în lumină, un timp al libertății pe care melodia versurilor îl face benefic, dându-i o armonie ce-l integrează ritmurilor intime ale ființei. Creația poetică, prin repetiții și asonanțe, prin recurențe tematice și prin ritm validează un timp ciclic, ce se întoarce asupra lui însuși, reversibil și neagresiv, un timp euforic, carnavalesc, al libertății și nu al constrângerii. Timpul ficțiunii, al poeziei mai ales este, oarecum, un timp festiv, ritmat benefic; el are o anumită muzicalitate, nu mai este distonant, în contradicție cu ființa, ci, dimpotrivă, e armonios, ritmul său nu contravine, ci convine ființei care se integrează perfect în el, îl locuiește, are un sentiment de securitate, adăpostită fiind de timpul poetic. Poezia are, cu alte cuvinte, un rol exorcizant, o funcție soteriologică: ea mântuie de demonia timpului, îmblânzește convulsiunile temporale, eufemizează spasmele secundelor până la nivelul muzicalității cuvântului.

Pe de altă parte, timpul poetic e analog (în virtutea unor calități precum repetiția și caracterul ciclic) timpului mitic. Ambele restaurează/ instaurează un spațiu cronologic în care dezordinea și eterogenitatea sunt estompate, un timp ciclic, circular, reversibil, pe care ființa nu-l mai resimte cu oroare, ca pe un timp malefic ci cu beatitudine, ca pe un timp propice, benefic, ocrotitor. Poezia, dând timpului trăit, amorf, discontinuu o formă, îl ritmează, îl înscrie într-o ordine, alta decât cea fizică, transformându-i linearitatea în circularitate, înlocuind orizontalitatea printr-o verticalitate, cum scrie Bachelard: "Poetul distruge continuitatea simplă a timpului înlănțuit pentru a construi o clipă complexă, pentru a articula pe această clipă simultaneități numeroase. În orice poem veritabil pot fi atunci găsite elementele unui timp oprit, unui timp care nu urmează măsura, unui timp pe care l-am numi vertical pentru a-l deosebi de timpul comun care aleargă orizontal cu apa fluviului, cu vântul care trece".

Mijlocul prin care se instaurează timpul ciclic al poeziei sunt: ritmul (ce propune cel puțin două evenimente fonice, care revin cu o anumită periodicitate), rima, repetarea unor strofe, refrenul, anafora etc. Bineînțeles, poezia poate să traducă în relief său și timpul fizic, lipsit de orice regularitate, prin utilizarea unor semnificații ambigue, distorsiuni sintactice, rupturi între frază și metru (enjambament), modalități care stabilesc la nivelul discursului liric o dezordine relativă ce traduce dezordinea timpului fizic, corespunzând contracțiilor și convulsiilor virulente ale acestui timp disforic, malefic.

O poezie revelatoare pentru abolirea timpului fizic, malefic, prin mijloace poetice, instaurându-se în acest fel un timp ciclic, paradisiac, este *Glossă*. Poezie cu formă fixă, în care fiecare din cele opt versuri ale primei strofe se repetă în opt strofe ulterioare, o a zecea strofă repetând-o, inversat, pe cea dintâi, *Glossă*, "decalog al izbăvirii spiritului de amăgirile clipei" cum remarca D. Caracostea, se remarcă prin inflexiunile sentențioase, aerul gnostic, ținuta imperativ-moralizatoare. Greimas arăta, de altfel, că în proverbe semnificațiile sunt puse "în afara timpului", sunt scoase din timp, nu mai participă la mișcarea temporală a discursului. Avem de a face, aici, într-un fel, cu un prezent anistoric, structura binară a proverbului, închisă în sine, apodictică, netă, de o mare claritate, dând impresia unei fixări a duratei, unei încremeniri a scurgerii timpului, ce capătă un aspect eleat. Frecvența acestei structuri gnomic, sentențioase, este cât se poate de limpede în *Glossă*. E de ajuns să cităm prima strofă pentru a observa că aproape fiecare vers se constituie într-o sentință, are alura unui aforism: "Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi și nouă toate;/ Ce e rău și ce e bine/ Tu te-ntreabă și

socoate;/ Nu spera și nu ai teamă,/ Ce e val ca valul trece;/ De te-ndeamă, de te cheamă, / Tu rămâi la toate rece".

Modalități de abolire a demoniei timpului fizic, linear, convulsiv al lumii reale și de configurare a unui timp benefic sunt și aici ritmul, rima, repetițiile, revenirile, toate acestea oprind înaintarea temporală a discursului, care se întoarce mereu la punctul inițial de plecare (sau dă sugestia unei astfel de întoarceri, a unei astfel de reveniri *ab origine*, în punctul de geneză al textului pentru ca după acest ultim vers ce trimite la strofa inițială, să reînceapă o nouă strofă ce se va sfârși tot cu trimitere spre strofa de început).

La nivelul semnificațiilor poeziei, se fac referiri la un timp circular, în care viitorul și trecutul se confundă cu prezentul, clipa trecută sau cea viitoare putând fi identificate în clipa prezentă: "Viitorul și trecutul/ Sunt a filei două fețe/ Vede-n capăt începutul/ Cine știe să lenvețe;/ Tot ce-a fost ori o să fie/ În prezent le-avem pe toate,/ Dar de-a lor zădărnice/ Tu te-ntreabă și socoate".

În aceeași arie de semnificații poate fi integrată și strofa următoare, ce pune în lumină motivul *tat tvam asi*, care, în *Upanișade* e formula non-alterității, a sinelui absolut care se regăsește în identitate cu întregul cosmos. Strofa din *Glossă* figurează aceeași identitate, aceeași natură consubstanțială a tuturor ființelor exprimând prin plastica imaginilor poetice principiul nonalterității exemplarelor umane: "Căci acelorași mijloace/ Se supun câte există,/ Și de mii de ani încoace/ Lumea-i veselă și tristă;/ Alte măști aceeași piesă,/ Alte guri, aceeași gamă,/ Amăgit atât de-adese/ Nu spera și nu ai teamă".

Desigur, identitatea ontică a ființelor, abstragerea lor la un exemplar arhetipal, referința perpetuă a multiplului la Unic - toate acestea presupun existența unui timp eleat, circular, nu discontinuu, omogen, nu eterogen.

Poezie de referință în creația eminesciană, *Glossă* prelucrează liric idei schopenhaueriene, hegeliene sau indice, distilându-le prin filtrul sensibilității sale romantice, într-o structură lirică simetrică și omogenă, în care densitatea ideatică e plasticitate prin expresia de o limpezime și profunzime desăvârșite.

Publicată mai întâi în ediția de *Poezii*, ediția Titu Maiorescu, în decembrie, 1883, poezia *Odă (în metru antic)*, este considerată de majoritatea exegeților operei eminesciene, creația emblematică pentru lirismul eminescian, realizarea sa majoră, în care este distilat geniul său. La origine, poezia a fost un exercițiu de versificație, de introducere în limba română a modelului prozodic al versului saphic.

Prima variantă a poeziei, redactată în anii 1873-1874 este o odă închinată lui Napoleon, în care Eminescu vede o întrupare a spiritului genial, sau universal, în accepțiune hegeliană, în devenirea istorică. Această primă variantă este structurată pe trei momente fundamentale. Secvența inițială prefigurează apariția eroului prin imaginea unui cosmos ultragiatic, care presimte parcă faptul că are o carență, că este lipsit de tutelarea spiritului universal ("Cerul bolnav d-astrelle lui rănit fu/ Semne numai mari ale vremii gloriei").

Biografia eroului are proporții mitice, Napoleon însumând în conturile sale categoriale caracteristicile eroului romantic (reflexele unei personalități antitetice, statutul de excepție în ordinea făpturilor umane etc.). Ioana Em. Petrescu arată, pe bună dreptate, că "destinul lui e nemurirea, moartea lui, aparentă, nu e decât o reîntoarcere spre treapta părăsită a unui erou asemenea zeilor, care, singur și atotputernic, nu «se miră» de nimic și se recunoaște, ca un alt Alexandru, în Jupiter Ammon sau în Odin. Să reținem, din această primă variantă a *Odei*, asocierea eroului cu spațiul titanian al mării și să reținem, de asemenea, un al doilea element caracteristic: acțiunea istorică apare ca o mișcare de *ogîndire* a eroului în mulțime; istoria este oglinda în care eroul primește chip și se contemplă pe sine".

Substitut al divinului, eroul e cel care “coboară” în istorie, în a doua secvență a primei variante, prin corporalizarea virtualităților din cartea destinului și prin ruperea identității cu sine, pentru ca în a treia secvență să se producă moartea, privită ca reintrare în sfera atemporalului și universalului (“Ai murit? Lumea și astăzi n-o crede/ Înfășurat în mant-ai coborât pedestalul/ Și-amestecat în popor l-au mișcat cu – putere/ Ochii-ți mobili.// Apoi sătul de icoana-ți, de tine singur,/ Te-ai reurcat pe scări de marmoră albă/ Ai resuit pedestalul și iarăși imobil/ Stai printre secolii”). Destinul napoleonian, așa cum se configurează el în poemul eminescian, e văzut de Ioana Em. Petrescu, ca un scenariu tragic, cu trei momente distincte ale devenirii ontice: identitatea cu sine, imobilă, nealterabilă și imuabilă, desfacerea de identitatea cu sine a spiritului prin “coborârea” în istorie, prin întruparea în real, și, în final, refacerea identității de sine, prin intermediul morții.

Variantele următoare (din 1879) devin, dintr-o odă către Napoleon, o odă a propriului spirit, oglindit în nemărginirea mării, ori în absolutul mitic al codrului. Înstrăinarea de sine este realizată, de această dată, prin sentimentul iubirii, prin reflectarea sinelui în oglinda spiritului celuilalt, prin care ființa își creează un destin ficțional. Sentimentul exilului, starea de criză este datorată dezacordului dintre spiritul poetic și decorul precar al lumii (“*Parcă* născut sunt în aproape de valuri/ Leagăn având țărâm înspumat și rece/ Jur împrejur lin tremura pustiul/ Mijloc al mării.// Exilat aici pe pământ de jale/ Viața-mi pare-ostrov, răsărind din valuri;/ Un pribeag mă văd dominând pustiul/ Mijloc al mării”).

În textul definitiv al *Odei* eroul liric nu mai este personalizat în figura exemplară a lui Napoleon sau a spiritului poetic; e vorba, mai degrabă, de un “eu” impersonal, generic, în figura căruia se reflectă, constrase la maximum, împlinirile sau dezamăgirile umanului, suferința de a fi și izbăvirea prin moarte. Pe de altă parte, scenariul onto-poetic este, în linii mari, același. De la identitatea cu sine, de la perfecta coerență autotelică interioară, se trece la scindarea de sine, la despărțirea de propria alcătuire spirituală, pentru ca în final să se ajungă la revenirea în matca sinelui, lărgit de această dată prin cunoașterea lumii și a propriilor străfunduri.

Identitate – alteritate – reintegrare, acestea sunt cele trei etape ale desăvârșirii de sine în viziunea eminesciană a ființei, într-un model poetic ce respectă, în chip evident, avatarurile hegeliene ale Spiritului. Ioana Em. Petrescu subliniază acest fapt: ”Ne aflăm în fața unui scenariu al despărțirii și regăsirii de sine prin confruntare cu temporalitatea, scenariu realizat în text, pe de o parte, prin jocul timpurilor și modurilor verbale, pe de altă parte prin ipostazele pronominale pe care un eu generic și le asumă”.

Tonalitatea de odă, din primele variante, se preschimbă acum într-o rezonanță elegiacă și tragică totodată, a eului alienat într-o lume ce nu-i susține idealurile, păstrându-se cadrul titanian și lirismul obiectivat (D. Popovici). Transpusă într-un monolog detașat, impersonal, și la persoana I, cu figurația lirică trasată sub forma confesiunii, *Oda (în metru antic)* “construiește imaginea eului poetic drept una a geniului, din aceleași elemente cu ale alegoriei din *Luceafărul*” (E. Todoran).

Primele două strofe ale poeziei sunt marcate de verbe la timpul imperfect, gesturile solemne ale eului liric proiectându-se, prin valorificarea resurselor de potențialitate ale conjunctivului, într-un trecut ce se referă la un alt moment, acela al despărțirii de propria sa identitate, inalterabilă. Verbul, la infinitiv, a muri se referă nu la actul stingerii individuale, ci la extincția revelată generic tuturor ființelor. Strofa a doua așază verbele la perfect simplu; e o desemnare a anteriorității, iubirea fiind aici figurată ca o treaptă spre actul muririi, al desimbolizării ontologice a ființei, prin dispariție. În acest fel, traseul existențial al eului liric, definit la început prin atitudinea solemnă de “înălțare” a ochilor spre “steaua singurătății”, se desfășoară apoi ca o coborâre în misterul morții, sentiment ce conferă eului trăsături și

proporții titaniane: “Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;/ Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,/ Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurătații.// Când deodată tu răsăriși în cale-mi,/ Suferință tu, dureros de dulce.../ Pân-în fund băui voluptatea morții/ Neîndurătoare”.

Epurată de contingență, condiția eroului liric e, în fapt, exemplară pentru întreaga condiție umană. În următoarele două strofe, timpul prezent este dominant, un prezent al atemporalității, al obiectivării ființei în conturul unui cadru fizico-temporal generic. Eul, desprins acum de identitatea cu sine, mărginit, fisurat, dedublat, capătă determinații pe care și le poate contempla. El primește, s-ar zice, statutul obiectualității, se resimte pe sine ca pe un obiect, își percepe condiția tragică, aceea a unei agonii tulburate și tulburătoare, agonie ipostaziată în două figuri mitologice, care exprimă suferința extremă de a trăi, cum observă Ioana Em. Petrescu: “Dubla comparație mitologică articulează disjunctiv proiecțiile obiectualizate ale eului scindat (victima și călăul devenit, la rândul-i, victimă a propriei crime), a căror dialectică actualizează motivul fundamental eminescian al identității substanțiale a tuturor ființelor, motiv desemnat de Eminescu prin formula indică a identității (*Tat twam asi*) sau prin formula proprie a ceea ce poate fi numit *condiția de gemeni* a ființelor umane”.

Chinul viețuirii nu este aici decât o emblemă a suferinței de a trăi în sens universal, după cum tragicul nu rezultă din altceva decât din segmentarea unicului în multiplii săi, în fragmentarea conștiinței și din deruta în fața alterității, travestită mitologic în simboluri de amplă rezonanță: “Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/ Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării.// De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări.../ Pot să mai renviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?”.

Finalul poeziei are o tonalitate de rugăciune, este elegiac, implorator și solemn în același timp. Aici eul liric își exprimă aspirația spre reintegrarea cosmică a sinelui, după experiența trăirii, a ieșirii pe scena timpului uman, a experienței tragice a dialecticii viață/moarte. E, de asemenea, vorba, în această ultimă secvență, de o nevoie de atarxie, de o voință de impersonalitate și de uitare a patimilor proprii, în vederea restaurării identității cu sine a eului liric (“Piară-mi ochii tulburători din cale,/ Vino iar în sân nepăsare tristă;/ Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!”). Edgar Papu așază această experiență limită a sinelui sub semnul unei pulsioni apropiere/ depărtare, sub zodia unui orizont în care ființa se situează totodată în imanența și transcendența sa: “Poate că o și mai concentrată împletire între divorțul de sfera mistuitoare a eroticității și retragerea într-un eu depărtat răsună în *Oda (în metru antic)*, a cărui ultimă strofă începe cu «piară-mi ochii tulburători din cale» și se încheie cu «pe mine/ mie redă-mă». Apropierea de viața muritoare, sugerată de fascinația «ochilor tulburători» a însemnat, deci, o tristă aventură a înstrăinării. «Pe mine mie redă-mă», cuprinde aspirația unei reîntoarceri «în lumea mea», adică în cer, în marele cosmos cuprinzător al stihilor, care, însă, acum apare însingurat, stins, înghețat, ca o vatră de mult părăsită”.

S-ar putea spune că *Oda (în metru antic)* este, însumând toate semnificațiile sale poetico-filosofice, o mărturie desăvârșită a atei poetice eminesciene, prin care se închipuie un scenariu al ființei locuind în cuvânt, a ființei ce resimte cu dramatism divorțul dintre sinele ei adânc și univers. De aici dorința de reînserare în substanța cosmică, ce va aduce cu sine împăcarea absolută, seninătatea, apathia. “Nepăsarea tristă” la care năzuiește eul poetic nu este nimic altceva decât o dorință de singularizare, de lepădare a efemerului și accesoriului uman și de izolare senină în propriul spirit recuperat prin exercițiul renunțării.

Stilistic, *Oda (în metru antic)* se poate remarca prin maxima concentrare și abstragere a limbajului liric, precum și prin extrema economie a figurilor de stil. Limbajul impersonal, adesea, alteori mai implicat, retragerea eului liric în spatele unei atitudini a detașării și

neimplicării se traduce și în plan expresiv prin formulările de deosebită plasticitate și profunzime ideatică.

Referindu-se la această creație eminesciană, Ioana Em. Petrescu observa că *Oda* este, în esența ei, o expresie a acelei dorințe de “odihnă”, de purificare eliberatoare de patimile ce țin captivă ființa în chingile Voinței de a fi: “Odihna visată a morții, odihna refuzată lui Hyperion, dar conjurată, în numele condiției umane, în formula riguroasă de metru antic a *Odei*, poate fi recuperată, la nivelul individual, prin «reîntoarcerea în sine», cu prețul ruperii și apoi a reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea ființă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenței, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte. Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon, nici Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o ființă cu destin romantic de excepție; în varianta definitivă, *Odă* nu mai e expresia condiției eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiției umane. Și, poate de aceea, deși pare o rugăciune de intrare în neființă: «Ca să pot muri liniștit pe mine/ Mie redă-mă!», ea rămâne, de fapt, o *Odă* ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului”.

*Oda (în metru antic)* mărturisește efortul tragic al lui Eminescu de a-și duce gândul poetic până la limitele sale, efortul său titanian de a asuma condiția umană în dramatismul său sfâșietor, în ambivalența datelor sale, chiar dacă, sau tocmai pentru că versul capătă o structură formală apolinică, în care tragicul se străvede parcă în palimpsest, iar emoția se universalizează, dobândește solemnitate și hieratism.

De o geometrie lirică desăvârșită, *Oda (în metru antic)* “încenează tensiunea ființă-existent, celebrând de fapt eternitatea ființei prin perpetuă ruptură, agonie (sau «murire») a existentului” (Ioana Em. Petrescu). În fond, eul liric descoperă, prin cele trei ipostaze pe care le trăiește și cunoaște, resemantizarea propriei sale ființe lăuntrice, o reevaluare a situațiilor existențiale arhetipale pentru condiția umană în ansamblul determinațiilor sale. Mitizarea fapturii lirice individuale de aici pornește, din această reluare a unor posturi originare, turnate într-un vers clasic, apolinic și gnomic.

### Bibliografie critică selectivă

- G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, vol. XII - XIII, București, Ed. Minerva, 1970;
- Matei Călinescu, *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*, București, E.P.L., 1964;
- Mihai Cimpoi, *Narcis și Hyperion: Eminescu, Poet al ființei: poem critic*, Iași, Ed. Junimea, 1994;
- Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut* (trad. de Marian Papahagi), Cluj, Ed. Dacia, 1990;
- Petru Mihai Gorcea, *Steana din oglinda visului*, București, Ed. Cartea Românească, 1983;
- Alain Guillerrou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, Ed. Junimea, 1977;
- Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, București, Ed. Cartea Românească, 1982;
- I.Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. a III-a, Iași, Ed. Junimea, 1980;
- Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, București, Ed. Eminescu, 1975;
- Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. a II-a, Iași, Ed. Junimea, 1979;

- Ioana Em. Petrescu, *Eminescu-modele cosmologice și viziune poetică*, București, Ed. Minerva, 1978;
- Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj, Ed. Dacia, 1989;
- D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Ed. Tineretului, 1969;
- Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, București, E.p.L., 1966;
- Elvira Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade-Rădulescu și Eminescu*, București, Ed. Minerva, 1982;
- Monica Spiridon, *Eminescu, o anatomie a elocvenței*, București, Ed. Minerva, 1994;
- Eugen Todoran, *Eminescu*, București, Ed. Minerva, 1972;
- Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, Ed. Cartea Românească, 1930;

# OBSERVAȚII ASUPRA TERMINOLOGIEI PĂSTOREȘTI DIN ȚINUTUL NĂSĂUDULUI

Viorel VĂSIEȘIU

## *Abstract*

Shepherding was and, in certain situations, still is one of the main occupations of the Romanian people, alongside agriculture. As a traditional occupation, the importance of shepherding has been underlined on countless occasions in connection with the history of the Romanian people as well as the history of the Romanian language.

In this paper we make a few observations regarding the pastoral terminology in a geographical area next to Năsăud (the valleys of Zagra and Sălăuța).

1. Discutarea terminologiei populare a diferitelor îndeletniciri poate fi făcută din cel puțin două puncte de vedere, deosebite atât prin punctul lor de pornire, cât și prin finalități.

Pe de o parte, terminologia populară poate fi întâlnită în lucrări în care obiectul cercetării (diferitele profesii rurale) este privit din perspectiva etnografului, pe cercetător interesându-l în primul rând descrierea precisă a modului de desfășurare, cu operațiile, procesele și uneltele care intervin în exercitarea ei. Terminologia acestora constituie un fapt auxiliar: descriind obiectele de civilizație materială, autorii sunt obligați să noteze și numele pe care oamenii le folosesc. În acest fel, lipsește aproape cu totul o preocupare de explicare a termenilor, valoarea acestui tip de lucrare nefiind, pentru lingvist, decât una documentară: aici sunt înregistrate numeroase fapte terminologice necunoscute.

Pe de altă parte, terminologia populară poate fi studiată din perspectiva lingvisticii. Ea va forma în acest caz nucleul cercetării; obiectele de civilizație materială sau procesele întâlnite în diferitele îndeletniciri constituie fapte auxiliare: sunt aduse în discuție mai mult în măsura în care pot lămuri semnificații sau evoluții ale termenilor avuți în vedere. Pe un lingvist îl interesează terminologia diferitelor îndeletniciri dintr-un punct de vedere propriu: stabilirea evoluției sensurilor și a formelor, locul terminologiei unei profesii în ansamblul lexicului unei limbi, stabilirea vechimii cuvintelor, a provenienței lor, sau repartitia teritorială în diferite graiuri etc.(1).

În lucrarea de față vom face câteva observații asupra terminologiei păstoritului din zona învecinată Năsăudului (văile Zagra și Sălăuța) din acest al doilea punct de vedere: cel al lingvistului. Ne va interesa, deci, mai puțin descrierea amănunțită a proceselor sau uneltelor folosite în desfășurarea acestei îndeletniciri. Metoda „cuvinte și lucruri”, vom utiliza-o, dar nu cu precădere, tocmai pentru a nu depăși prea mult limitele pe care ni le propunem: în primul rând stabilirea locului unei asemenea terminologii în ansamblul lexicului din zonă, și, mai ales (în măsura posibilului și pornind de la cercetările anterioare, ca și de la o anchetă personală), stabilirea stratificării acestei terminologii, pe baza vechimii, provenienței și evoluției termenilor aduși în discuție.

2. Păstoritul a fost și, pe alocuri, continuă să fie și astăzi una din principalele ocupații ale poporului român, alături de agricultură. Ocupație tradițională, importanța păstoritului a fost subliniată în nenumărate rânduri, atât pentru istoria poporului român, cât și pentru istoria limbii române. Vechimea foarte mare a practicării acestei ocupații, facilitată de condițiile geografice foarte prielnice ale țării noastre, este susținută de numeroase probe, atât arheologice (e suficient să amintim numai că încă din epoca comunei primitive există atestări privind această ocupație, iar în secolul al VIII-lea economia era bazată în special pe creșterea turmelor de oi (2), lingvistice (numeroase cuvinte de origine nesigură, considerate de mulți specialiști ca fiind autohtone (3), cât și etnografice (4). În ceea ce privește importanța păstoritului în procesul de formare a dialectelor limbii române, ca și pentru menținerea unității lingvistice a dacoromânei, este cunoscută insistența cu care s-au explicat aceste probleme prin rolul avut de păstorii transhumanți. Nu au lipsit nici opiniile, exprimate de istorici sau de lingviști, după care românii au fost în primul rând un neam de păstori, negându-se aceeași pondere (sau, în orice caz una ridicată) pentru alte ocupații, pentru agricultură în primul rând(5).

Data fiind această deosebită importanță a păstoritului în însuși procesul de formare a poporului român, e firesc ca și terminologia pastorală românească să cunoască o aceeași importanță în cadrul istoriei limbii române. Ocupațiile vorbitorilor au, după cum se știe, un reflex direct în limbile pe care le vorbesc: „dacă într-o parte a dominat elementul păstoresc, în altă parte elementul agricol, dacă iarăși unele popoare au fost duse spre viața de mare, aceste condițiuni sociale au lăsat totdeauna urme în aspectul lingvistic al țărilor corespunzătoare” (6).

Din toate aceste motive, păstoritul românesc s-a bucurat de o atenție deosebită din partea cercetătorilor, fiind scrise numeroase cărți, studii, articole, în care este descris, explicat, interpretat aspectul păstoresc român din multiple unghiuri de abordare: istoric, etnografic, lingvistic, folcloric etc. (7).

Lingvistic, terminologia pastorală românească, deosebit de variată și de bogată, bineînțeles în marile zone păstorești, condensate în general în munți, a fost obiectul atenției cercetătorilor încă din secolul trecut. Se poate afirma că, deși nu dispunem până în prezent de o monografie **lingvistică** dedicată terminologiei păstorești române, în ansamblul geografic al ei, și nici de monografii, pe această temă, ale tuturor zonelor de păstorit intens, totuși, față de terminologia altor îndeletniciri (chiar de cea a agriculturii) s-a scris destul de mult, existând premisele întocmirii unei lucrări vaste de sinteză. În general aproape din toate zonele de păstorit intens avem culegeri de material terminologic păstoresc, o parte interpretat și din punct de vedere lingvistic (8).

3. Zona pe care o avem în vedere în lucrarea de față, satele de pe Valea Zăgrii și Valea Sălăuții, situate în apropierea masivului Rodnei, constituie una din zonele de păstorit intens din țara noastră, zonă montană cu o bogată tradiție pastorală, alături de Bran, Țara Bârsei, Vrancea, Ceahlău, Mărginimea Sibiului etc. (9). Locuitorii din aceste sate (în cea mai mare parte cu atestări vechi: Coșbuc – 1523; Poienile Zăgrii – 1547, Mocod – 1440 – v. C. Suci, Dicționar istoric al localităților din Transilvania, v. I, II, 1968) s-au ocupat din vechime cu păstoritul, lucru dovedit istoric de drepturile la munți pe care le avea populația someșeană, munți pe care îi exploatau în mod colectiv (10), ca și în alte zone (de exemplu Vrancea). Din această zonă, ca și din zona maramureșeană a masivului Rodnei, o parte din populația care se ocupa cu păstoritul s-a extins, cu oile, până în Polonia și Cehoslovacia, în mari părți din regiunile nordice ale Carpaților.

Condițiile istorice, în principal drepturile la proprietatea deplină asupra munților, pe care populația din masivul Rodnei le obținuse, au făcut ca păstoritul în această zonă să nu fie transhumant (11).



Ca tip de păstorit (12) în prezent, satele pe care le avem în vedere cunosc, în general, după aria teritorială pe care se practică, sistemul păstoritului pendulator (sau local-zonal), care constă în vărarea animalelor la munte în gospodării pastorale bine încheiate, și iernarea animalelor în cadrul gospodăriei din sat.

4. Observațiile pe care le prezentăm în continuare asupra terminologiei pastorale (creșterea oilor) din această zonă se bazează în primul rând pe un material faptic destul de bogat adunat în cursul unei anchete făcute cu chestionarul NALR (13). De aici vine și principala lipsă pe care o prezintă materialul adunat, și anume faptul că este incomplet: în acest chestionar nu sunt atinse toate aspectele acestei îndeletniciri rurale. Într-o mică măsură am mai adăugat și alți termeni pe care i-am urmărit, iar, pentru completare, am folosit și o parte din materialul publicat anterior asupra păstoritului în masivul Rodnei (14)

Din acest motiv, faptul că nu am urmărit toată terminologia pastorală, nu vom prezenta și discuta materialul pe noțiuni, ci pe cuvinte și nu urmând fazele păstoritului în ordinea în care se succed ele, ci pe origini.

#### a) Termeni păstorești de origine latină

- *aplec* (mielul) „pun mielul mic să sugă” < lat. *applicare* (DA, s. v.).
- *berbec* < lat. pop. *berbecem* (lat. clas. *vervex*) (DA, s. v.). Forma etimologică este *berbece*, cum de altfel, în majoritatea localităților, a fost înregistrat. Într-un singur sat (I) (15) s-a obținut forma *berbec*, singular refăcut de la pluralul *berbeci*.
- *boț*. A fost înregistrat în T cu sensurile de „bulz (de mămăligă)” și „resturi de la cânepă”. Etimologia nu îi este pe deplin lămurită. DA, s. v. îl derivă dintr-un tip lat. pop. *\*bottium* (*botia*), pe baza corespondențelor din celelalte limbi romanice (cf. și REW, pag. 1240).
- *capră* < lat. *capra* (DA, s. v.).
- *carâmb* „băț cu care se măsoară laptele în vas, la măsuratul oilor”. CADE propune ca etimologie lat. *calamus*. Etimologia, din considerente fonetice, este dificil de susținut, dacă nu acceptăm că nazala bilabială *m* s-a „despicat” (16) întâi în *mb* și abia apoi *á* s-a aflat în poziție nazală, condiție necesară pentru a putea să se închidă la *î*. Trebuie să presupunem așadar un *\*cărâmb*.
- *caș* < lat. *caseus* (DA, s. v.).
- *căldare* „vas în care se fierbe zerul” < lat. *caldaris* (DA, s. v.).
- *cheag*. În P se face numai *cheag* <sup>~</sup> *în rîza miélului tînăr*, DA, s. v., îl derivă dintr-un neatestat *\*clagum*, provenit din *quaglum*, formă populară a lui *coag(u)lum*.
- *câine* (ciobănesc) < lat. *canem* (DA, s. v.).
- (a se) *coace* (cașul) „a dospî”. Atestat cu acest sens numai în R. < lat. *cocere* (DLRM, s. v.).
- *creastă* „semn făcut pe carâmb, arătând o anumită cantitate de lapte, la măsuratul oilor” < lat. *crista* (DA, s. v.).
- *furcă* „semn în ureche la oi: o creștătură în unghi mic, făcută chiar în vârful urechii” < lat. *furca* (DA, s. v.). Este atestat numai în P, lucrul explicabil prin faptul că de obicei fiecare posesor de oi are semnele sale specifice.
- *găleată* „vas din doage de lemn, în care se mulg oile” < lat. *gallēta* (DA, s. v.).

- *iadă* < lat. *beda*. Ciorănescu, în DERum, îl derivă din *ied*.
- *ied* < lat. *haedus* (DA, s. v.).
- *închega* < lat. pop. *in-coagulare* (DA, s. v.). Poate fi și un derivat pe teren românesc, din *cheag*, cu prefixul *în-*.

- *lingură* „cauc de băut apă sau lapte”, și „obiect cu care se scoate urda din căldare” < lat. *lingula* (DA, s. v.).

- *mia* < lat. *agnella* (DA, s. v.).

- *miel* < lat. *agnellus* (DA, s. v.).

- *miț*, *mițe*. DA, s. v., acceptă etimologia din CDDE, 1142; lat. *\*agnicius* „de miel”. Originea lui însă, mai ales că etimonul *l* este unul reconstituit, este nu întrutotul sigură. Nici celelalte etimologii propuse: pol. *jagnięcy* (Cihac, vol II), lat. *mica* „fragment” (Tiktin) și rom. *mâtă* (S. Pușcariu, în Jahresbericht..., XI, pag. 54; REW, pag. 5557) nu pot fi acceptate cu mai multă siguranță decât cea din DA.

- *munte* < lat. *montem* (DA, s. v.). Este de subliniat sensul de „stână” pe care un informator, cu specificarea [v], ni l-a dat în C. Restrângerea de sens de la „locul unde se pășunează oile” la „așezarea unde stau păcurarii și oile” este explicabilă prin expresii de genul *merg la munte*, în care vorbitorii au în primul rând în minte, așezarea la care stau ciobanii, deci stâna, și nu întreg locul de pășunat.

- *oaie* < lat. *ovis* (DA, s. v.).

- *par* (la o stână) < lat. *palus* (DA, s. v.).

- *păcuină* „oaie cu lapte” < lat. *pecuina* (fem. lui *pecuinus*) (DLR, s. v.). Este atestat numai în C. și T., în celelalte sate fiind cunoscuți termenii *mânzări* (SL, R, M) și *oi cu lapte* (Z, S, P).

- *păcurar* „cioban” < lat. *pecorarius* (DLR, s. v.).

- *păr* „lâna cea mai bună care se algele la pieptănat”. Atestat numai în T. În celelalte localități termenul nu este cunoscut; se folosește numai lâna cu totul, fără a se alege din ea părul. Nici *canura* nu este cunoscută, nici chiar în T. Etimologia dată de DLR, s. v. este lat. *pilus*, prin extensiune de sens, facilitată, probabil, de comparații de genul: „are părul ca lâna”, sau, antinomic, „e păr nu e lâna” (adică e mai aspru, nu e moale ca lâna).

- *pecingine* „hără (la oi)” < lat. *petiginem* (DA, s. v.).

- (a se) *prinde* (cașul) „a se închega” < lat. *prehendere*.

- *pulpă* „uger” < lat. *pulpa*.

- (oaie) *săcreată* [*oaia se săcreată* (SL)] „oaie care se desprinde mereu din turmă” < *săcret* „blestemat, afurisit, ticălos” < lat. *secretus* (CADE, s. v.). Cuvântul este cunoscut și în Crișana cu sensul de „diavol”, folosit mai ales în imprecății.

- *staor* „staul” < lat. *stab(u)lum* (DA, s. v.). Cuvântul este răspândit în cea mai mare parte a Banatului, Crișanei, în vestul și nordul Transilvaniei, cu aceeași formă fonetică sau cu transformări: *stau* (în Banat), *stav* (nord-estul Banatului) (cf. ALR II, s. n., vol. II, h. 392).

- *străghiata*. Atât sensul cât și etimologia acestui cuvânt specific păstoresc, întâlnit pe o parte din teritoriul dacoromân (cu excepția Moldovei, Crișanei și a Munteniei; vezi ALR II, S. n., vol. II, h. 415), precum și în istororomână (v. CL, IX, 1964, p. 205) și aromână, au dat naștere la numeroase discuții. Sensurile nu sunt, în primul rând, unitare. Cel mai cunoscut, dat de aproape toate dicționarele noastre, este cel de „lapte covăsit, prins încheșat”. Este și cel urmărit de E. Petrovici în ancheta sa. În afară de acesta, E. Petrovici a mai notat sensurile de „zer ce se ridică, după ce cașul a fost frământat în budacă” (pctul 365), „zerul limpede, albastru, ce se ridică deasupra laptelui încheșat” (pctul 551), „caș nestrecurat” (pctul 010), iar E. Petrovici și P. Neiescu (17) cel de „lapte încheșat separat de masa de lapte din care se face cașul; încălzit puțin, îl mănâncă ciobanii”, la istororomâni. Alt sens: „brânză de vacă” (Ciorănescu, DERum, 8231).

Etimologiile propuse până acum derivă cuvântul din latină. I. A. Candrea (18) îl consideră „probabil moștenit de la păstorii romani, la care (*lac*) *strangulatum* „lapte prins” trebuie să fi avut și sensul de „caș abia încheșat și nestors de zer” (sensul cunoscut lui I. A. Candrea). Cuvântul atestat la Moși (19) *streghiat* (considerat forma etimologică, de către I. A. Candrea), a devenit *străghiata* printr-o etimologie populară, sub influența lui *ghiață*, iar din contaminarea lui *străghiata* cu *străghiata* a rezultat *străghiata*.

G. Giuglea, în DR, III, 1922-1923, pag. 616, consideră că provine din lat. *strugulata* „acoperit cu o pătură, cu o peliță” (< *stragula* „învelitoare”), socotind că încheșarea este o urmare a acoperirii laptelui cu o peliță.

G. Pascu (cf. I. I. Russu, în DR, XI, 1948, pag. 166), presupune etimonul: lat. \**extracoagulatum*. Ciorănescu, DERum, s. v. consideră mai probabilă derivarea din *streghie*.

În ancheta noastră am atestat cuvântul în toate satele, sub formele *străzătă* (R, C, M, Z, S, SL), *străgătă* (I), *străzătă* (P); cu următoarele explicații:

- „e o peliță albă care se formează din zerul care iese deasupra laptelui încheșat, se pune în cheag” (Z);

- “tărie de cheag” (P);

- „după ce laptele-i încheșat, se rupe și iese *străzătă*, un fel de pânză albă provenită din cheag. Se pune înapoi în cheag” (S);

- „o peliță albă ieșită pe laptele încheșat. *Să tūzi și* se pune pe cheag” (M);

- „după ce-ai rupt laptele, îl lași circa 30 de minute să se așeze spre fund, apoi se ia zerul subțirel, „ca o pânzucă albă, așeia-i *străzătă*, se ia și se pune în cheag” (SL). Se observă că toate aceste explicații insistă asupra faptului că *străghiata* este o peliță, o pânză albă, care acoperă laptele rupt (și în SL, unde înseamnă „zer subțirel”, acesta e ca o „pânzucă albă”). Acest lucru ne face să credem că etimologia adevărată e cea propusă de Giuglea: de la ideea de „a acoperi cașul, a înveli cașul într-o peliță” (provenită din cheag, o „tărie a cheagului”, care se toarnă înapoi în vasul în care se ține cheagul) trebuie să pornim, sensurile celelalte fiind derivate ulterior. Fonetic, etimologia aceasta nu ridică nici un fel de dificultăți.

- (a) *strecura* (laptele) < lat. *strecorare*, influențat în fonetism de prefixul *stră-* (CADE, s. v.).

- (a) *tușina* < lat. \**tonsionare* (DLRM, s. v.). H. 430 din ALR II, s. n., v. II, prezintă o răspândire sporadică a termenului pe teritoriul dacoromân. În ancheta noastră cuvântul nu a fost atestat în M și SL, unde se folosește *a tunde*.

- (a se) *usca* „a dospî (cașul)” < lat. \**usticare* (CADE, s. v.). O singură atestare, în S, cu acest sens. De remarcat că în cele 8 sate anchetate numai trei cunosc același termen: *a dospî* (SL, M, Z), în celelalte noțiunea fiind definită prin termeni diferiți, sau, uneori, prin sinonime, lucru explicabil și prin faptul că în celelalte sate nu se obișnuiește să fie pus cașul la dospit.

- *usuc* < lat. *sucus*, influențat fonetic de *usuc* (< lat. *exsucus*) (CADE, s. v.). Etimologia aceasta nu este însă singura dată. *usca*, iar Diculescu (apud Ciorănescu, DERum, s. v.) din grecescul *oisypos* „grăsime de oaie”, ipoteză tentantă prin asemănările de sens dintre cele două forme, dar sunt greu de explicat transformările fonetice, din partea finală mai ales. Forma atestată și de noi, *ursuc*, în toate satele, răspândite în întreg nord-vestul țării (în rest se întâlnește *usuc* – cf. ALR II, s. n. vol. II, h. 431) prezintă un *r* epentetic (20) sau s-a născut prin apropiere (etimologie populară) de *urs*, veriga semantică fiind noțiunea de „grăsime”.

- (a) *zibiera* „a behăi” < lat. \**exverare* (< *verres* „prost”) (CADE, s. v.); cf. și explicațiile lui Pușcariu, EWE, s. v.: < lat. \**verrare*; Philippide, *Principii de istoria limbii*, pag. 39.

## b) Termeni păstorești formați pe teren românesc

- (oaie) *aplecătoare* „oaie la care apleci un miel pe care nu l-a fătat ea” < *apleca* + *-toare* (DA, s. v.), necunoscut în Z, P, M, unde nu se cunoaște nici un alt termen special.

- *berbecuț* „miel (oaia fată un *berbecuț*, indiferent de partea bărbătească sau femeiască a mielului)” (în P, T) < *berbec* + sufixul diminutival *-uț*. (DA, s. v.).

- *brăcinarîță* „semn în ureche la oi: o tăietură rotunjită, în partea de jos a urechii” < *brăcinar* + *-iță* (DA, s. v.). DA și CADE nu atestă acest sens. Extensiunea sensului este posibilă având în vedere forma tăieturii.

- (oaie) *bucălaie* „cu capul negru” < *bucă* „obraz” + *laie* „neagră, sură”. Ciorănescu, DERum, s. v., crede că trebuie pornit de la *bucălău* < *bucă* + *-lău*, al cărui feminin normal, *bucălaie*, a fost interpretat, prin etimologie populară, ca legat de *laie*.

- *budulău* < *budăi* + *-lău*.

- *căcături* „tușinături”. Atestat numai în R.

- (a) *căpia* (oaia) < *capie* (DA, s. v.).

- *cheagorniță* „vas în care se ține cheagul” < *cheag* (DA, s. v.). Cunoscut în șase din cele opt sate.

- *coada-cilioii*. Substantiv compus, denumind un semn la oi, care are formă de W. *Cilioaie* este, probabil, același cuvânt cu *cilioaie* „pasăre pestriță, cât o țarcă” (DA, s. v. *ceablău*). Semnul care poartă acest nume este destul de asemănător cu coada unei țarci.

- *codățî* „viermi care se fac în brânză” < *codat* „larva muștei *Eristalis tenax*” (DA, s. v.). În anchetă a fost notat ca plurale tantum.

- *corobeți* „viermi” < probabil derivat din *coroabă* + *-eț* (DA, s. v.), având la început sens de „viermi care trăiesc sub scoarța sau în scorburile copacilor”.

- *crestătură* „semn în ureche la oi” < *cresta*.

• *fapt* „o boală la oi: bube pe tot trupul”. Acest sens derivă probabil din cel de „boală pe care o capătă un om după o vrajă făcută cu omida fluturelui numit *strigă*” (cf. DA, s. v.). Cuvântul, cunoscut în T, nu este înregistrat în dicționare cu acest sens derivat. Probabil numele acesta al bolii este legat de vreo credință pe care n-o cunoaștem.

- *furcuță* < *furcă* „semn la oi” + *-uță* (DA, s. v.).
- *gârdei* „botei” < *cârd* + *botei* (DA, s. v.).
- *iernatic* < *iarnă* + *-atic* (probabil unul dintre sufixele vechi românești) (DA, s.

v.).

• (a se) *însâmbra* < *în* + *sâmbra*. CADE îl derivă din ung. *sžimbra* (?), cuvânt care nu apare în dicționarele maghiare.

- *jintalău* < *jintui* + *-alău* (DA, s. v.).
- *jintuit* < *jintui* < (DA, s. v.).
- (oaie) *mărginare* < *marginē* + *-ar(e)* (DLR, s. v.).

• *mioară* < *mior*

• *mior* < *miel* + sufixul *ior*. Formele înregistrate: *mīiuóq*, *mīiuór* susțin această etimologie, dată și de Ciorănescu, DERum, 5320. Pușcariu, EWR, 1093; CADE, s. v. presupun un lat. *\*agneliolus*. DLR îl consideră un derivat regresiv de la *mioară* (< *mia* + *-(i)oară*). Derivarea pe teren românesc o considerăm mai probabilă.

• *mulsoare* < *muls* + *-oare* (DA, s. v.).

• *mutare* < *muta* (DLR, s. v.). Sensul de „stână”, atestat și în DLR, este direct legat de *mutătură* „șură de vară la munte” (T. Papahagi, *Cercetări în Munții Apuseni*, în GS, II, fasc. 1. cf. și Ov. Densusianu, *Aspecte lingvistice ale păstăitului*, pag. 65-67).

- (oaie) *nărăvașă* < *nărav* (DLR, s. v.).
- *oieș* < *oáie* + *-eș* (DLR, s. v.).
- (oaie) *pistruie* < *pistru*.
- *pișcătură* „semn la oi” < *pișca* (DLRM, s. v.).

• *porneală* < *porni* (CADE, s. v.). Sensul 2 este cunoscut (cu toate că în CADE cu o nuanță deosebită: păscutul noaptea, nu de la ujină până seara, ca în Z, SL). Sensul 1, „o bucată de pășune mai bună, păstrată pentru păscutul oilor către seară” este un transfer semantic, de la abstract spre concret, întrutotul explicabil.

- *săbietură* „semn la oi” < *sabie*
- *săbiș* „semn la oi” < *sabie*
- *sărciner* < *sarcină* (CADE, s. v.).
- *scuteală* „adăpost pentru oi” < *scuti* (CADE, s. v.).
- *sâmbraș* < *sâmbra* + *-aș*.
- *stărpar* „păcurarul oilor sterpe” < *sterp*, *sterpe* (CADE, s. v.).

- *stărpăciuni* „oi sterpe” < *sterp, sterpe*.
- *stărpăt* „totalitatea oilor sterpe” < *sterp, sterpe* (CADE, s. v.).
- *strecură, strecurătoare* „obiect prin care se strecură laptele”.
- *strungar* „locul în care stau oile înainte de a fi date la strungă” *strungă* + *-ar*.

CADE trimite la bg. (sb.) *strugar(i)*.

- *strungaș* „cel ce dă oile la strungă” < *strungă* + *-aș*.
- *tăietură* „semn la oi” < *tăia*.
- *tomnatic* < *toamnă* + *-atic*.
- *tușinătură* „lâna obținută prin tușinare” < (*a*) *tușina* (CADE, s. v.).
- *țăpuc* „ied tânăr, sub un an” < *țap* + *-uc*.
- (oaie) *urmatică* „oaie care rămâne în urma turmei” < *urmă* + *-atic(ă)*.
- (brânză) *usturoaie* „brânză iute”. Trebuie să fie femininul adjectivului *usturoi*

(cf. *ai usturoi* „ai iute, care pișcă”).

- *văratice* < *vară* + *-atic*.
- *vărsat* „boală la oi: bube pe tot trupul; fapt” < *vărșă* (CADE, s. v.).
- (oaie) *zbroțocită* „oaie bolnavă (cu ugerul umflat) de răsfulg” *sbroatec*, atestat și de Ciorănescu, DERum, 7516, în Transilvania de nord, cu sensul de „boală la oi”. Cf. mai jos, *zbroatec*.

### c) Termeni păstorești de origine slavă

- (oaie) *breașă* „oaie neagră, cu botul alb” < bg. *brez* (DA, s. v.).
- *bubai* „berbec de la trei ani în sus” < rus. *bubai*. Sens derivat prin extensiune de la cel de „taur” (sensul obișnuit – și în rusă).

În P și S cuvântul nu este cunoscut. În celelalte sate însă, *bubai* denumește un berbec adus la 3 ani: *buháí o datá* (sau *íntáí*), la 4 ani: *buháí adóuōră* (sau *de dóuă ori*), la 5 ani: *buháí a tréa uōră* etc. În R *buháí*, fără alte determinări, denumește un berbec trecut de 2 ani, până la 3. La 4, 5, 6 ani se spune: *buháí de tri mîeí* = berbec de 5 ani, *buháí de pátru mîeí* = berbec de 6 ani etc.

- (oaie) *ciulă* < sb. *čula* (CADE, s. v.). DĂ acceptă etimologia dată de C. Dicuțescu (în DR, IV, pag. 428, 442), și anume gr. *kyllós* „încovoiat, strâmb, ciuntit”. Ciorănescu, DERum, s. v. *ciuli*, îl derivă din verb (care, la rândul lui, nu ar avea nici o legătură cu vreun etimon slav, fiind o formă redusă a lui *ciuciulí* „a se pitula”).

- *cârvel* „gânganie care trăiește pe oi”. Atestată în 2 sate: S și M. În S este definită ca fiind mai mică și mai lată decât căpușa, dar în M, mai mare.

DA îl derivă din sb. *kerel*, Ciorănescu, DERum, 2014, consideră că *-el* din slavă nu poate fi explicat decât printr-un împrumut al cuvântului din limba română. Etimologia dată

de el este rom. *cervel*, contaminat cu sl. *keručiti*. Crețu (apud Ciorănescu) îl derivă din lat. *cancellus*; dificil de explicat apariția lui *r* în locul lui *n*.

- *cociorbă* „semn în ureche la oi”. Cuvântul credem că trebuie pus în legătură cu *cociorvă* (*cociorbă* – la CADE) „vătrai pentru cuptor” (< rus. *Kočerga*), deși, folosit pentru a defini un semn la oi, nu este dat în DA, CADE, Scriban. Vătraiul numit *cociorbă* are o formă a unui semicerc, asemănătoare cu cea a semnului.

- *cojleabă* „colibă”. Varianta neatestată în dicționarele noastre a lui *coșleabă* dat în DA cu sensul „poiată de vite”. Etimonul, nesigur, pare a fi un cuvânt slav din familia bg. *kašta*, sb. *kuća* etc.

- *colibă* < vsl. (CADE, s. v.), bg. sau sb. *koliba* (DA, s. v.). Etimologia nu este însă absolut sigură. Ciorănescu, DERum, 3259, pornește de la lat. *collegia* < *collegium* „grupare de colibe păstorești”, în care *g* > *b*, ca în *barză* < lat. *\*gardea*, *cociorbă* < *kočerga* etc.

- *comarnic* < bg. *komarnik* „cabană” (DA, s. v.). Cuvântul e, în slavă, un derivat din *Kamara* (< lat. *\*camera*); e posibil ca vechii păstori români să fi transmis cuvântul slavilor de sud și apoi să-l ia de la ei, mai târziu.

- *coșar* „țarc pentru miei”, „loc îngrădit înaintea strungilor” < sl. (bg. sb. *košara*) (DA, s. v.).

- *cujbă* < sb. *gužba* sau magh. *gužsba* (DA, s. v.).

- (a se) *dospi* (cașul) < vsl. *\*dospěti* (CADE, s. v.). Atestat în trei sate (SL, M, Z).

- *gânj* „legătore pentru parii de la stână, făcută din nuiele împletite” < vsl. *\*gqz̃* „nuia” (DA, s. v.).

- *hârzob*. Este folosit numai în R, T, C, și este format dintr-un cerc de lemn pe care s-a împletit sfoară mai groasă. În S, P, M nu se folosește, ci 2 păcurari țin strecurătoarea deasupra budăcii. În SL nu se cunoaște hârzobul, ci pe ciubăr se pune o *crângă de lemn* și peste care se pune strecurătoarea. În SL însă, cuvântul *hârzob* are sens de „o grămadă de vreascuri, cât duce un om în spate” (sens atestat în dicționarele consultate), și de „potcoave legate pe talpa încălțăminte, iarna, să nu aluneci”. Etimologia, la toate accepțiunile, este cea dată în DA: bg. *vrzob* „legătură”.

- *jintiță* „zer cu bucăți de urdă, bun de mâncat” < vsl. *\*žetica* (DA, s. v.).

- *leasă* < vsl. *lěšŭ* (DA, s. v.).

- (a se) *mârli* (oile) < bg. *mrljati* (DLR, s. v.).

- *nojîță* „semn la oi” < bg. *nojîta* (DLR, s. v.).

- *ogrinji* „rămășițe de la nutreț” < scr. *ogrizine* „resturi de mâncare” (DLR, s. v.).

- *plasă* < vsl. *plasa* (DLRM, s. v.).

- *poiată* < bg. sb. *pojata* (DLRM, s. v.).

- *potricală* „semn în ureche la oi”, „unealtă cu care se găurește” < comară rus. *protykalo* < sl. *protykati* „a găuri” (CADE, s. v.).

- (oaie) *pustie* < vsl. *pustyni* (CADE, s. v. *pustiū*).

• *târlă* < sl. (cf. bg., sb. *tărlo*, *trlo*, cr. *tërlo* (CADE, s. v.). Este termenul folosit, în patru dintre cele opt sate anchetate, pentru „stână”. De fapt *stână* are în toate satele sensul de „turmă de oi, de la 400-500 în sus”; cu sens de „așezare pentru oi” este cunoscut numai în M, dar și aici doar o așezare mică, în hotarul satului.

- *turiști* < bg. *torište* (CADE, s. v.).
- *vârtej* < sl. *vrteži* (CADE, s. v.).

#### d) Termeni păstorești de origine maghiară

• *bărbântă* „vas de lemn în care se ține brânza” < ung. *berbence*, *bőrbőnce* „butoiaș” (DA, s. v.). Etimologia este acceptată, în general, de toate dicționarele noastre. După câte știm, N. Drăgan, doar, o contestă. Pornind de la forma *berbeniță*, pe care a o consideră cea veche, de origine slavă, consideră că și pentru *berbință*, *bărbântă* „nu este numai decât necesară” influența maghiară (DR, VI, pag. 262). În DR VII, pag. 216, N. Drăgan îl apropie de sl. *ber* „bir” + *banica* „baniță”.

• *budacă* „vas de lemn în care se încheagă laptele” < variantă a lui *budăi* < ung. *bődöny* „puțină mică” (DA, s. v. *budăiu*).

• *corlă* „adăpost pentru oi” < ung. *korlát* „îngrăditură, împrejmuire”. Cuvântul ar putea însă fi și el încadrat celor de origine obscură. Unii cercetători l-au considerat (cf. Ciorănescu, DERum, 2425, s. v. *corlată*) de origine gepidă (Scriban, s. v.), sau chiar anterior fazei indo-europene.

• *fedeleş*, „vas de lemn, în care se ține cheagul” < ung. *fedeles* „cu capac” (DA, s. v.). *fêle* (variantă: *felië*) „vas (de 1/2 sau 3/4 litri), care se pune pe băieri, la muls” < ung. *fêle*, o formă flexionară a lui *fel* „jumătate” (DA, s. v.).

• (oaie) *vicleană* „oaie care nu stă la muls” < ung. *hitlen* „viclean” (DLRM, s. v.). Și pentru această noțiune, în diferite sate s-au dat răspunsuri diferite. În general nu există un termen special pentru a numi o oaie care stă rău la muls, folosindu-se de cele mai multe ori perifraxe: *nu stă la muls* sau *rea de strungă*.

#### e) Termen de origine grecească

• (oaie) *sibastră* „oaie care umblă pe marginea turmei, sau se desprinde mereu din ea”. Termenul a fost atestat în S și Z. CADE și alte dicționare românești înregistrează termenul, dar nu cu acest sens. Sensul acesta din păstorit este însă apropiat de cel obișnuit, încât transferul semantic se poate produce oricând cu ușurință. Provine, după CADE, Ciorănescu, DERum, 7784, din grec. -biz. *hesyastes* „care trăiește liniștit”.

#### f) Termen de origine germană

• *șopru* „adăpost pentru oi” < germ. *Schoppen*. Etimologia cuvântului nu este pe deplin lămurită. Din *Schoppen* reflexul normal este *șop*. Pornind de la această formă, Ciorănescu, DERum, 8001, presupune că de la pluralul *șopruri* (în care primul *r* este anticiparea celui de-al doilea) s-a format un nou singular, *șopru*. Explicație care poate fi acceptată, fără dificultăți.

#### g) Termeni de origine nesigură sau necunoscută

• *baci*. Etimologia necunoscută (DA, s. v.). Hasdeu îl consideră un împrumut de la pecenegi sau cumeni, apropiindu-l de tema *bak-* „a privi, a păzi, a îngriji”. Tot de origine pecenegă sau cumană îl consideră și Densusianu (cf. GS, IV, pag. 147-149), dar nu prin



intermediul limbii turce, cum făcea Hasdeu, ci de la o formă *\*bakič*. În orice caz, cuvântul este străvechi, fapt argumentat și de existența lui în aromână și meglenoromână ca și în albaneză, bulgară, sârbă, limbi în care (poate cu excepția albanezei) poate fi un împrumut din română. Credem că nu este un alt cuvânt decât *baci* „termen de adresare pentru cineva (de obicei un frate) mai în vârstă”, care se consideră (cf., DA, s. v.) că este un împrumut din maghiară. Cuvântul, se poate presupune, a avut la început acest sens.

- *balmoș*. Singurul indiciu pentru a-l deriva din maghiară este accentul. Este cunoscut și în polonă, ruteană și bulgară. Acad. I. Iordan (v. „Buletinul Philippide”, II, pag. 184) îl consideră o creație expresivă. N. Drăganu (DR, V, pag. 330) consideră ca mai plauzibilă apropierea de fr. *talmouse*, fără a stabili o filiație etimologică între cei doi termeni.

- *băieri*. Sensul atestat în cele opt sate este cel cunoscut. Etimologiile propuse până acum nu sunt sigure. Se acceptă, în general, că provine din lat. *bajulus*, derivare, semantic, posibilă. Dar nu și fonetic:  $j + u > \acute{g} > \check{z}$ , deci ar fi trebuit să avem *\*bağur*, *\*bajur*. Acest lucru îl face pe Ciorănescu, DERum, 613, să presupună o pronunțare populară *\*baliulus*, pentru *bainulus*, din care cuvântul românesc derivă fără dificultăți.

- *bărcă*: (oaie) *bărcă* „oaie cu lâna scurtă și moale”. B. Bogrea (v. *Pagini istorico-filologice*, Cluj, 1971, pag. 155) consideră că provine din lat. *\*brevicius* < *brevis*. Ciorănescu, DERum, 792, crede că provine din vechiul german *brecha*, prin intermediul unui cuvânt slav necunoscut, pentru că este întâlnit și în sârbă, cehă, polonă. Dar „această extindere pare a pleda pentru răspândirea cuvântului prin ciobanii români (DA, s. v. *berc*). Credem că *bearcă* cu sensul de mai sus este același cuvânt cu *berc* (*bearcă*), „cu coada scurtă”, extensiunea de sens fiind posibilă prin intermediul notei comune „scurt”.

- *botei*. Niciunul din dicționarele consultate nu încearcă nici o lămurire etimologică. Fără a da o explicație, credem că trebuie să apropiem cuvântul de expresia *a se strânge bot* „a se aduna la un loc”.

- *brânză*. Trecem peste etimologia dată în DA, s. v. („probabil di numele orașului *Brienz*”), care nu ni se pare convingătoare. Ipotezele celelalte se înscriu, cea mai mare parte a lor, în tendința, exprimată mai clar la Th. Capidan (v. „Langue et littérature”, III, 1946, pag. 228) sau la G. Rohlfs, de a-l considera un „Reliktwort”, un supraviețuitor al idiomurilor balcanice preromane. Hasdeu îl consideră un cuvânt dacic, format din *bo-ransa*, ultimul element asimilându-l la *rânză*. G. Pascu se gândește la un tracic *\*berenzā* < *\*ber* „oaie”, sau la o derivare din interjecția *bâr*. T. Cipariu îl derivă din lat. *\*brancia*. Ov. Densusianu (în GS, I, pag. 67) îl apropie de rădăcina iranică *\*renc-*, *\*renz-* „a turti”. G. Giuglea (DR, III, pag. 573-581) dă ca etimon direct al rom. *brânză*, *\*brendia* sau *brandia*, care provine dintr-un indoeuropean *\*gurendh* „a fermenta”. Toate aceste ipoteze recunosc așadar o foarte mare vechime a cuvântului. Ipoteza cea mai plauzibilă ni se pare însă cea dată de Ciorănescu, DERum, 1106, după care în explicarea cuvântului trebuie să pornim de la lat. *brandea*, fonetic, se ajunge în mod normal la *brânză*, iar semantic se explică prin prepararea cașului în saci de in sau de cânepă; extensiunea de sens se explică printr-un proces similar celui prin care, astăzi, *burduf* începe să aibă sens de „brânză” (desprins din sintagma *brânză de burduf*).

- *burduf*. Etimologia necunoscută. Cuvântul nici nu este folosit în satele anchetate. În T, doar, a fost înregistrată forma: *burdú* (sau *burdúr*), variante fonetice care pot indica necunoașterea precisă a cuvântului, faptul că este nou pătruns în grai.

- (oaie) *căcioră*. Femininul lui *căcior* (*căcior*) „alb în frunte” (DA, s. v.). Niciunul dintre dicționarele consultate nu încearcă o etimologie. Ciorănescu, DERum, 1256, consideră că este, probabil, legat de *căciulă*.

- *cârlan*. S-au încercat mai multe explicații, toate nesatisfăcătoare. G. Weigand propune un slav *\*krdlan* „miel sau cal care intră în *cârd*”. G. Giuglea presupune un *\*cârnar(e)* < lat. *carnalis* „din carne” (cf. DA, s. v.), etimologie dată și de Al. Philippide, în *Principii de istoria limbii*, 1894, pag. 150. S-au mai propus lat. *caballamus* și diminutivul *călan*, cu *r* epentetic (Ciorănescu, DERum, 2028), iar I. I. Russu (DR, XI, pag. 170 – 172) presupune o veche temă tracică *\*gar-l* < indoeur. *\*g<sup>h</sup>er(e)bg-*, *g<sup>h</sup>rebh*. Cuvântul rămâne de origine obscură (cf. și Marius Sala, în „Revue de linguistique romane”, XXIV, 1960, pag. 373, nota 2).

- *gălbeașă*. Pare a fi un cuvânt foarte vechi. Se consideră, în general, că provine (cf. DA, s. v.) din alb. *këlbaze*. "

- *mătreață* „hîră (la oi)”. Sens neatestat în dicționare, primit prin analogie cu mătreața la om. CADE susține lat. *\*matricia* (< *mater*) ca etimon, atrăgător prin paralelismul cu *mătrice*, dar dificil de susținut semantic. Ciorănescu, DERum, 5160, îl derivă, ca Scriban, Cihac, Philippide sau Iordan, din *mătură* + *-eață*, care pare a fi cea mai plauzibilă etimologie dintre cele propuse.

- *miertuc*. În patru sate (M, T, C, Z) s-a răspuns cu acest cuvânt la întrebarea pentru „sâmbrăș”. Sensul nu este atestat în dicționare. Probabil derivă din *mertic* „porție, măsură”.

- *mânzări* „oi cu lapte”. Cunoscut doar în R, SL. DA trimite la alb. *mezore*. " derivarea propusă de Ciorănescu, DERum, 5319, din *mânz*, nu este convingătoare.

- (oaie) *oacără*. DA, s. v., trimite la alb. *vakqr*, bg. *vakel*. Prima atestare a cuvântului este în *Palia de la Orăștie* (cf. Ov. Densusianu, în GS, VI, 1934, pag. 317-319). Este cunoscut și la aromâni: *oacărnă*. Tiktin presupune o înrudire cu *oacheș*. Ov. Densusianu (GS, VI, pag. 317-319; cf. și *Aspecte lingvistice ale păstoritului*, pag. 10-14) îl derivă din lat. *\*obaquilus* „de culoare întunecată, aproape negru”. Forma *\*oacer*, cum trebuia să rezulte, a fost schimbată în *oacăr*, ca *furcer* în *furcăr*, schimbare de terminație paralelă cu *cearcăn* < *\*cearcen*, *mesteacăn* < *mesteacen*.

- *prior*, *ampror*. În satele în care am atestat acest cuvânt, nu are sensul cunoscut de „pășcutul oilor înainte de răsăritul soarelui”, ci înseamnă venirea ciobanilor cu oile la stână, în jurul orei 10, ca să mănânce, sens la care s-a ajuns, probabil, prin întrebuintări de tipul „vin ciobanii din pror”, prin modificări ale prepoziției *din*, ceea ce se vede și din formele diferite sub care a fost înregistrat cuvântul: *ampror*, *g-amproru*, *d-a-mproru*, *im prîuor*. Etimologiile propuse (neogrecol *prooros* „timpuriu”, lat. *per rarem*, *per roura*, *provolare*, *\*priulus*, *prohora*) sunt, aproape toate justificate, atât fonetic cât și semantic. Tocmai din acest motiv, originea cuvântului rămâne obscură.

- *rânză* „burduf”. Extensiune de sens de la „stomac (de miel, oaie)”, în *rânză* ținându-se cașul, brânza. Cuvântul a fost foarte mult discutat. S-au propus, printre altele, sl. *resa* (Al. Philippide, *Principii de istoria limbii*, 1894, pag. 159) și albanezul *rendes*. Giuglea face legătura cu alb. *rrani* „cheag” + *-ză*. Cuvântul pare a fi de origine autohtonă.

- *scrum*. Sensul înregistrat în ancheta noastră în toate cele opt sate este mai rar, deși de loc curios, cu toate că în general se asociază cu culoarea neagră. Originea lui este dubioasă. S-a propus turcescul *kurum* „funingine” (S. Pușcariu, *Limba română*, I. *Privire generală*, 1941, pag. 258). Albanezul *škrumb* pare a indica o origine autohtonă, sau, în orice caz, foarte veche a cuvântului românesc. Ciorănescu, DERum, 7623, îl consideră o formație expresivă.

- *stână*. Cuvântul a fost extrem de mult discutat. Se consideră, în general, că trebuie să fie un cuvânt slav (*stana*), intrat în latina dunăreană din primele contacte ale slavilor cu populația romanică de aici, numai astfel putându-se explica trecerea lui *á* (în poziție nazală)

la *î*, ca în cuvintele autohtone sau latine moștenite. Această dificultate este eludată de Ciorănescu, DERum, 8182 prin afirmația că e falsă convingerea că *an* > *în* numai în cuvintele latine, citând ca exemple contrare *cântar* < turc. *kantar*, *frînc* < neogrecesul *frangos*. Hasdeu îl derivă din dacicul *\*stana*, Ov. Densusianu (GS, I, 238) din iran. *stana*, G. Giuglea (DR, II, pag. 360) din lat. *\*septana* etc. Cuvântul rămâne de origine dubioasă, probabil autohton.

- *strungă*. În general se admite că este foarte vechi și că din română s-a răspândit în celelalte idiomi balcanice. Comparația cu alb. *strunge* *pledăză* în acest sens.

- (oaie) *știră*. Soluțiile etimologice propuse sunt nesigure. Rămâne mai precisă comparația cu alb. *štjerre* (CADE, s. v.). Ar putea fi susținută, nu fără dubii, și etimologia dată de Tikin, lat. *sterilis*, la care, pentru trecerea lui *s* inițial la *ș*, nu trebuie să presupunem influența lui *știr*, în graiurile dacoromâne fiind destul de obișnuită trecerea lui *s* din grupuri consonantice la *ș*: *pește* < *peste*, *ștele* < *stele* etc. În legătură cu (oaia) *știră* există credințe folclorice numeroase care tind, în general, să o considere sfântă, sau de temut.

- *șut*, *șută* „fără coarne”. Probabil același cuvânt cu *ciut* (CADE, s. v.). Ciorănescu, DERum, 8409, propune sl. *šutiti* „a glumi”, care a dat, cu sufixul expresiv *-li*, *șutili*, de unde *șut*.

- *șap*. Alb. *tšap* a fost unul dintre etimoanele propuse, alături de sl. *čapu* sau iranianul *čapis*. Probabil este o creație expresivă, înrudit fiind cu *șeapă* și pornindu-se de la sensul primar de „animal cu coarne lungi și ascuțite”. Din română a putut pătrunde în albaneză, neogreacă, sârbă, croată, slovenă, cehă, poloneză, ucraineană, rusă și maghiară.

- *șarc*. Aceeași nelămurire în privința etimologiei, ca mai sus. CADE nu sugerează nici o etimologie. Densusianu (GS, I, pag. 245) se gândea la iranianul *\*čark* (< persanul *čart* „cerc”). Cei mai mulți fac legătura cu alb. *thark* (cf. Al. Philippide, OR, II, pag. 738).

- *urdă*. Toate dicționarele îl consideră „obscur” (cf. CADE, s. v.). Hasdeu l-a considerat dacic; Philippide, OR, II, pag. 739 îl derivă din tracicul *\*urida* (relat cu grec. *uros* „zer”); Giuglea (DR, III, pag. 582-587) îl extrage direct din gr. *orodis* „zeros”; etc. Ciorănescu, DERum, 9078, face o ipoteză interesantă: turc. *burde* „rămășiță”, influențat de *urdoare*.

- *vătaf*. Origine dubioasă. Probabil tătarul *vataha* „ceată” (CADE, s. v.).

- *vătui*. Este considerat de Al. Graur (v. SCL, VII, pag. 276) autohton. G. Weigand (*Jahresbericht*, XVI, pag. 230) îl apropie de alb. *viet-*. Pușcariu, în EWR, 1867, îl derivă din lat. *\*vitulenus* (< *vitulus*), etimologie acceptată de Al. Philippide, OR, II, pag. 658, precum și de Ov. Densusianu, *Aspecte lingvistice ale păstoritului*, pag. 87 (cf. și Marius Sala, *Din terminologia păstorească românească*, în SCL, VIII, 1957, nr. 1, pag. 77-83).

- *vârghină*. Etimologie necunoscută.

- *zară*. Comparația cu alb. *zate* (CADE, s. v.) conduce spre o vechime mare a cuvântului. Ciorănescu, DERum, 9485, încearcă a-l explica prin *zer*, derivare care este foarte îndoielnică.

- *zbroátec* „boală la oi, rășfulg”. Nu este sigur de unde provine. Probabil e *broatec* „broască” cu un *s-* protetic (> la *z* din cauza sonorei următoare), comparația unei umflături cu o broască fiind un lucru obișnuit în credințele populare.

- *zer*. Etimologia este necunoscută. S-a propus lat. *serum*, s-a considerat că este un cuvânt autohton, (Pușcariu, *Limba română I. Privire generală*, pag. 176), că este de origine grecească etc.

#### h) Termeni neatestați în dicționare

În cursul anchetei au fost înregistrați, în legătură cu păstoritul, un număr de termeni care, în dicționarele consultate, nu sunt consemnați:

- (oaie) *biță*. În R, T, C, SL, M, oaie *biță* înseamnă oaie „cu lâna albă (și, în general lungă)”. Este probabil o derivare semantică, de la *biț* „șuviță de lâna” (cf. *biț* „lână” – DA, s. v., „floc de lâna” – CADE, s. v.), din aceeași familie cu *bițos* „lăptos, cu lâna lungă” (CADE, s. v.).

- (oaie) *brotăcănă* „oaie bolnavă de rășfulg”. Termenul a fost înregistrat într-un singur sat, T. Este un derivat de la *brotac*, cunoscut în zonă, sub forma *zbroatec* (în M, SL, C) cu sensul de „rășfulg, boală la oi, care se manifestă prin umflarea ugerului”. Cf. și (oaie) *zprotocită* „idem”.

- *ciuc* „bulz (de mămăligă)”. A fost atestat în 7 sate (SL, R, C, M, Z, P, S) sub forma *șuc*: *șucurê*.

- *flústuri*. În R: *zărul cu flústurê*, adică zerul cu bucățele mici de urdă, jintiță. Cuvântul nu este, probabil, străin de *fluture*, *flutura* (cu varianta *fluștura*), apropiere care s-ar susține și semantic, prin comparare.

- *gâjdei*. Denumeste un grup de până la 25 (R, S), 50 (C), 40 (T, P, Z) de oi, fiind sinonim cu *gârdei* (R, T, SL). Fonetic numai în C am întâlnit forma *gâjdêi*, în două sate *d* s-a africativizat: *gâjgêi* (Z, P), iar în S am notat stadiul intermediar *gâjgđêi*. *Gâjdei* este, aproape sigur, o variantă fonetică a lui *gârdei*, în care trecerea lui *r* la *j* se explică prin acțiunea asimilatoare a lui *g* (*gd*) următor.

- *blud* denumește un fel de staul, o piedică în răspândirea prea departe a oilor. Pluralul oscilează: *bluș*, *bludurê*. T. Morariu (*Vieța pastorală în Munții Rodnei*, pag. 151, 154, 156, 158, 165) consemnează (*blud*) *bluduri* „lemne, de la acoperișul colibeii pe care se așează *dranițele* (*șindrilele*), un lemn pus orizontal pe două furci, sau la acoperișul strungii”. Se consemnează la pag. 153 și diminutivul *bludeț*. Acesta este atestat și în DA, cu sensurile: „băț pe care se învârte țeava suveicii” și „cuiul care leagă proțapul pe piscul carului”, și este considerat o variantă a lui *buludeț*. Credem că etimologia lui *blud* este cea dată în DA, s. v. *buludeț*: sl. *chlud* „vargă”, cu precizarea că în acest caz, nu mai e nevoie de reconstrucția unui *\*chludьcb*, diminutiv de la care să derive *bludeț*, și nici de considerarea lui *bludeț* ca o variantă formală a lui *buludeț* ci, invers, *buludeț* este o variantă (cu *u* epentetic, pentru evitarea grupului consonantic *bl*) a lui *bludeț*.

- *bluduc* = diminutiv de la *blud*.

- *ilești*. În Z, singurul sat în care am atestat acest cuvânt, *ileșê* înseamnă un fel de lapte acru cu care se unge bărbânța înainte de a turna laptele călduț pentru a se acri. Etimologia ne este necunoscută.

- (oaie) *mărginăriță* „oaie mărginașă”. Este o variantă, neatestată în lucrările consultate, formată de la *mărginare* cu suf. *-iță*.

- (*în*)*pănătură* „semn în ureche la oi: o tăietură dreaptă în partea de jos a urechii”. Cunoscut în R, C, T, SL, probabil e derivat de la *pană*.

- (oaie) *pârjacă* „oaie cu lâna puțină”. Cunoscut doar în S. Probabil o contaminare între *pârvă* și un cuvânt deocamdată necunoscut.

- *slin*. Sensul de „uger”, cu care se folosește în Z, nu este atestat în dicționare. Poate fi o extensiune de sens de la *slin* „murdărie, usuc”.

- (a se) *stămui*. În SL laptele *să stămu'êșt'e* „încheagă”. Etimologie necunoscută.

- *suitură* „semn la oi: urechea retezată”, cuvânt cunoscut, în diferite variante formale, în aproape toată Moldova și nord-estul Transilvaniei (cf. ALR II, s. n., v. II, h. 406). Etimologia este greu de precizat. Credem, totuși, că nu e străin de *șui* „într-o ureche”.

- (oaie) *șuștavă* „oaie cu lâna scurtă”. Sinonim cu *pârjacă*, *pârvă*, *țârcavă*. Cunoscut în șase din cele opt sate: *șuștavă*; *șuștave*. Etimologia necunoscută.

- *terț* „berbec între 1 și 2 ani”. Sinonim cu „*terțiu*”, care derivă din *terț*. Atestat și în T. Morariu, *Viața pastorală*, pag. 185, cu același sens. Cf. și Ciorănescu DERum, 8645, unde se reconstituie forma \**terți* < lat. *tertius* (v. și Pușcariu, EWR, 1740).

- *tertar* „berbec între 1-2 ani” < *tert* + *ar*.

- (miel) *tocolici* „miel pe care-l apleci la altă oaie”. Cunoscut în Z. Etimologie necunoscută.

- *țăpari* „semn în ureche la oi: o creștătură în partea de jos a urechii”. Cunoscut în R. Probabil un derivat cu sufixul *-ar* din *țeapă*.

- (oaie) *țighiră* „oaie cu lâna creștată”. Atestat în P și M, sub forma *țâgînă*. Etimologie necunoscută.

- (oaie) *vároșă* „cu pete roșii pe bot”, în SL. Etimologie necunoscută.

5. Cea mai mare parte a termenilor discutați au o răspândire generală în cele 8 sate anchetate. Fac excepție anumiți termeni care denumesc operații sau unelte necunoscute în practicarea păstoritului din anumite sate, precum și unii termeni pe care-i vom prezenta în continuare.

#### a) Diferențe fonetice în zona anchetată

Este vorba despre anumite particularități fonetice care diferențiază regulat, stabilindu-se anumite arii în zonă, satele anchetate între ele:

1.) Păstrarea lui *d* neevoluat la *z*, împarte zona anchetată în două arii: sunetul *z* în zer se rostește *d* în C, T, R (sate învecinate), și *z* în SL, M, Z, P, S (idem); același sunet în zară prezintă cu rostirea *d* o arie care include și SL; *z* în zară a fost notat în M, Z, P, S.

2.) Palatalizarea lui *ț*, urmat de *e*, *i*, prezintă două stadii de palatalizare, care împart zona în două arii distincte: în M, SL, C, T, R se pronunță *t'*, iar în Z, P, S – *č* (lapt'e – lapč'e; șt'rá – șčiră; jint'iță – jinc'iță; cf. pt. lapte, ALR II s. n., vol II, h. 424; pt. jintiță: ALR II, s. n. vol. II, h. 418).

3.) Palatalizarea lui b, urmat de e, i, în zbiară, formează și ea două arii: SL, C, T, R – bġ, Z, P, S – ġ (în M – d’).

4.) În strecură, prin depalatalizarea primului r, e s-a transformat în ă, în R și T. Celelalte sate formează o arie cu e păstrat (pentru răspândirea fenomenului pe întreg teritoriul dacoromân, cf. ALR II, s. n. vol II, h. 412).

#### b) Diferențe lexicale

1.) Pentru „oaie albă”, în M, SL, C, T, R se folosește cuvântul *biță*, iar în S, P, Z – albă.

2.) *a tușina* se folosește în aria care include satele Z, P, S, C, T, R, în timp ce în M și SL se folosește *a tunde* (v. ALR II s. n. ,v. II, h. 430).

3.) *baier* este folosit numai în Z, P, S; în M, SL, C, T, R se folosește *frângbie*.

4.) Pentru *rășfulg* se folosește *zbroatec* numai în M, SL, C, T, R.

5.) *berbec* se folosește în P, S, în restul satelor *bubai* (cf. mai sus).

6.) Pentru *mânzări* în cea mai mare parte a satelor se spune *oi cu lapte*. O mică arie, formată din T și C, cunoaște cuvântul *păcuini*, iar SL – *mânzări*.

7.) (oaie) *șustavă* cuprinde o arie formată din 6 sate. Numai în S și R, la extremitățile zonei, termenul nu este cunoscut.

Ca fenomen morfologic care formează arii în zona anchetată amintim numai diferența de declinare a lui *mițe*: *miț* în S, P, SL, C, T, R și *miță* în Z, M. În afară de aceste fenomene care formează arii fonetice, lexicale și morfologice, amintim câteva fenomene prin care unele sate se diferențiază față de toate celelalte. Cele mai multe diferențe de acest gen le întâlnim în T, sat care contrastează prin multe fenomene, față de celelalte sate: *berbec*, *străgată*, *boț*, *usturoie*, *stecur* în T, iar în celelalte: *berbec*, *străzată*, *suc*, *ustunoe*, *stecur*. În plus, în T nu se folosesc termenii *sărciner* și *însâmbra*, cunoscuți în celelalte sate. Și alte sate cunosc o situație similară: în P se pronunță *străghiată*, spre deosebire de celelalte sate unde se folosește forma *străghiată*; în SL întâlnim ca fenomene particulare fonetismul *capșie* (*capșie* în rest) și (oaie) *săcreată* (necunoscut în celelalte); în R: *balmuș* (în celelalte *balmoș*) și (oaie) *oacără* (în celelalte *oacheșă*).

În ce privește repartitia geografică a termenilor discutați constatăm așadar diferențe notabile între satele situate pe cele două văi. În mare măsură satele de pe Valea Sălăuții fac arie diferită față de cele de pe Valea Zăgrii; Mocodul, în această privință face uneori notă aparte față de cele două arii; există și fenomene particulare care opun câte unul din sate tuturor celorlalte. Pentru că nu toți termenii discutați sunt cartografați pe hărțile ALR, este dificil de tras concluzii asupra încadrării celor două arii mici din zona anchetată în ariile mari ale dialectului daco-român.

6. Materialul lexical discutat până aici, în majoritate termeni legați în primul rând de creșterea oilor, nu se pretează la o analiză statistică precisă, pe origini, nefiind complet. Fără a da, însă, cifre exacte, care să aibă o valoare orientativă mai obiectivă, se poate remarca faptul că majoritatea termenilor sunt foarte vechi: cei de origine nesigură sau necunoscută (în cadrul acestei categorii intrând numeroase cuvinte considerate autohtone), de origine latină, slavă veche și cele derivate pe teren românesc (de la cuvinte care intră toate, la rândul lor, în categoriile înșirate până acum) acoperă mai mult de trei sferturi din totalul celor aproape 180 de termeni luați în discuție. Cei mai numeroși sunt termenii din fondul latin (împreună cu derivatele pe teren românesc), apoi cele de origine slavă veche, și de origine nesigură. De

fapt, în afară de aceste categorii, o pondere demnă de luat în seamă o au numai cuvintele de origine maghiară, în legătură cu care se impune, însă, o observație: puține dintre ele (*corlă, bărbântă și budacă*) sunt legate în primul rând de ocupația păstoritului, majoritatea fiind cuvinte din limba comună, folosite cu același sens și ca termen profesional; prezența lor în această zonă (ele au o răspândire mult mai mare, unele fiind pătrunse și în limba română literară: *vicleană* de ex.), folosite și ca termeni păstorești, nu este de loc surprinzătoare.

Din acest punct de vedere, al originii termenilor păstorești discutați, este așadar destul de dificil de stabilit anumite straturi terminologice. Majoritatea termenilor aparțin celui mai vechi strat lexical al limbii române; și derivatele pe teren românesc sunt în mare parte formate cu afixe foarte vechi în limba română, afixe de origine latină sau slavă. Aceste constatări ne duc spre concluzia că lexicul terminologic păstoresc este în general de o mare stabilitate, nesuferind transformări esențiale de-a lungul timpului. Facem această afirmație acceptând că, dacă puțini dintre termenii discutați sunt folosiți exclusiv ca termeni profesionali, majoritatea aparținând și limbii comune, aceasta se datorește unei lărgiri a întrebuirii lor și nu a unei specializări. Așadar cuvintele din limba comună, care se folosesc în îndeletnicirea păstoritului, au fost „împrumutate” de aici (sfera lor de folosire s-a lărgit) și nu lexicul păstoresc a luat termenii din limba comună (deci nu o restrângere a sferei de întrebuire). Ar fi interesant, în acest sens, de urmărit, pentru zona avută în vedere, compararea termenilor păstorești cu cuvintele corespunzătoare din limba comună (sub aspect semantic, în primul rând; cf. la Ov. Densusianu, *Aspecte lingvistice ale păstoritului*, o astfel de perspectivă în discutarea materialului lingvistic), dar o asemenea încercare ar depăși lucrarea de față.

Această relativă stabilitate a lexicului păstoresc un caracter aparte, care credem că trebuie subliniat, în cadrul general al lexicului profesional, comparativ cu terminologia altor îndeletniciri.

Terminologia profesională constituie una din ramificațiile sociale ale limbii naționale. Caracteristica esențială a acestor ramificații o constituie tocmai fondul de cuvinte speciale, folosite și cunoscute bine numai de către cercul celor ce practică o anumită îndeletnicire. Ca atare și frecvența lor în cadrul general al vocabularului este mai mică, cuvintele din lexicul profesional nefăcând parte, în general, din fondul principal de cuvinte, ci îmbogățind „restul vocabularului”, parte care cuprinde tocmai cuvintele cu o „circulație” redusă la un grup mic de vorbitori – specialiști. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că unii termeni din această categorie nu primesc la un moment dat o circulație foarte largă, cu sensuri în general modificate într-o oarecare măsură, intrând în sfera fondului principal lexical. Mai ales termenii de bază din fiecare meserie, ceea ce am putea numi, printr-un transfer analogic, „fondul principal” al aceluși lexic profesional, se generalizează în fondul principal al vocabularului unei limbi. Dar, majoritatea termenilor profesionali au o circulație restrânsă și sensuri specializate. În plus, terminologia profesională se află într-o continuă înnoire, trăsătură definitorie pentru cuvintele aparținând „restului vocabularului”. Mai precis, înnoirea aceasta, care are loc în toate domeniile limbii, inclusiv în vocabular în totalitatea lui, deci și în „fondul principal” este mult mai rapidă, apariția unor elemente noi și dispariția altora vechi fiind procese permanente, neconținute. În lexicul profesional aceste procese sunt și mai accelerate decât în cazul celorlalte componente ale „restului vocabularului”. Aici este evidentă cel mai direct legătura nemijlocită dintre limbă și societate, dintre istoria limbii și istoria societății. Orice modificare în tehnica procesului de producție se reflectă imediat pe plan lingvistic prin apariția unor elemente terminologice noi, sau prin dispariția altora vechi.

Față de această situație, valabilă pentru lexicul profesional în ansamblul său, terminologia păstorească prezintă, așa cum spuneam, o situație întrucâtva deosebită, dată în

primul rând de stabilitatea mare pe care o prezintă, stabilitate asemănătoare cu cea a cuvintelor din fondul principal lexical. În al doilea rând credem că nici un alt lexic profesional (poate cel agricol) nu a îmbogățit fondul principal lexical al limbii cu atâtea cuvinte. Explicația stabilității mai mari a lexicului păstoresc se găsește tot într-o cauză de natură extralingvistică și anume în faptul că însuși procesul creșterii animalelor (a oilor în special) nu a suferit modificări esențiale de-a lungul timpului. În felul acesta nu s-a simțit nici lipsa unor elemente terminologice noi (ponderea lor este destul de mică, de altfel în cadrul oricărei ocupații tradiționale). Din punctul de vedere al dialectologului, însă, adică al celui care studiază limba în folosirea ei vie, s-ar putea face însă și o observație de altă natură, care ar necesita și o cercetare detaliată pe teren. Pentru dialectolog, noțiunea de fond principal de cuvinte aplicată graiului dintr-o anumită zonă, adică inventarul acelor cuvinte care au o importanță mai mare pentru vorbitori (importanță dată de frecvența lor foarte mare în graiul viu) este altceva decât fondul principal de cuvinte al limbii române, în general. Într-o zonă în care ocupația principală (și tradițională) este creșterea oilor, termenii păstorești aparțin fondului principal al lexicului acelei zone. În felul acesta stabilitatea lexicului păstoresc primește o altă nuanțare.

## Note

1. Vezi și V. Arvinte, *Terminologia exploatării lemnului și a plutăritului*, în „Studii și cercetări științifice”. Filologie, Iași, VIII, fascicolul 1, 1957, pag. 1-2.
2. *Istoria României*, volumul 1, București, 1960, pag. 141.
3. Vezi mai jos: cf. și I. I. Russu, *Elemente autohtone în limba română*, București, 1970.
4. Cf. Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească. Istorie. Cultură materială. Obiceiuri*, București, 1973, pag. 252 și următoarele
5. Cf., o atitudine deosebită în recenta carte a lui G. C. Giurescu, *Formarea poporului român*, București, 1973, pag. 40, 75.
6. Ovid Densusianu, *Aspecte lingvistice ale păstoritului*, curs litografiat, București, 1933-1934, pag. 4
7. Amintim următoarele: Tiberiu Moraru, *Vieța pastorală în Munții Rodnei*, București, 1937; E. Precup, *Păstoritul în Munții Rodnei*, Cluj, 1926; Romulus Vuia, *Țara Hațegului și regiunea Pădurenilor*, în „Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj”, volumul III, 1927; Laurian Someșan, *Vieța pastorală în Munții Călimani*, în „Buletinul societății române de geografie”, LII, 1933; idem, *Vieța umană în regiunea munților Călimani*, în „Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj”, volumul VI, 1936; Sabin Opreanu, *Contribuțiuni la transhumanța din Carpații Orientali*, București, 1930; idem, *Ținutul Săcuilor. Contribuțiuni de geografie umană și etnografie*, în „Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj”, 1928; idem, *Numiri toponimice păstorești în Munții Bîrsei, Buzăului și ai Vrancei*, în „Transilvanis”, Sibiu, nr. 10, 1928; M. N. Popp, *Ciobănia la ungurenii din dreapta Oltului*, în „Buletinul Societății române de geografie”, LI, 1933; idem, *Contribuțiuni la viața pastorală din Argeș și Muscel*, în „Buletinul Societății române de geografie”, LII, 1934; Romulus Vuia, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX – începutul sec. XX)*, București, 1964; Ion Diaconu, *Păstoritul în Vrancea*, în GS, IV, fasc. 2, 1930, pag. 256-309; idem, *Țara Vrancei*, vol. I-II, București, 1969; și altele.
8. Amintim câteva dintre studiile axate pe această temă: B. P. Hașdeu, *Originile păstoriei la români. Elemente dacice*, în „Columna lui Traian”, V, 1874, pag. 97-107, 116, 173-177; idem, *Originile păstoriei la români. Elemente latine*, în „Columna lui Traian”, V, 1874, pag. 234-235; Ovid Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1943; idem, *Aspecte lingvistice ale păstoritului*, curs litografiat, București, 1933-1934; idem, *Cuvinte latine cu semantism păstoresc*, I,



în GS, III; II, în GS, IV, fasc. 1, pag. 137-145; Marius Sala, *Din terminologia păstorească românească: rom. vătui, cârlan, noaten*, în SCL, VIII, 1957, nr. 1, pag. 77-83; idem, *Un cas de synonymie et d'homonimie: roum. noatem, cârlan*, în „Revue de linguistique romane”, XXIV, 1960, pag. 373-389; Th. Capidan, *Termeni pastorali de origine română în limbile balcanice*, în DR, I, 1921-1922, pag. 677-680; G. Giuglea, *Termenii iortoman (ortoman), laie (laiu) din „Miorița”*, în DR, V, 1929, pag. 542-550; I. A. Candrea, *Viața păstorească la megleniți*, în GS, I, fasc. 1, 1923, pag. 23-29; Ovid Densusianu, *Migrațiunile păstorești și botanica*, GS, I, fasc. 2, 1924, pag. 326-327; idem, *Păstoritul la Bascii din Soule* în GS, II, fasc. 1, 1925, pag. 129-147; idem, *Lat. vervex*, GS, II, fasc. 1, 1925, pag. 148-151; I. I. Stoian, *Păstoritul în Râmnicul-Sărat*, în GS, VI, fasc. 1, 2, 1934, pag. 41-47; D Șandru, F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, I, GS, V; II, GS, VI, 1934, fasc. 1, 2, pag. 193-247; Ovid Densusianu, *Rom. iortoman*, GS, VI, 1934, fasc. 1, 2, pag. 313-317; idem, *Rom. oacăr*, GS, VI, 1934, fasc. 1, 2, pag. 317-319; G. Giuglea, *Cuvinte și lucruri. Elemente vechi germane în Orientul romanic*, în DR, I, 1921-1922, pag. 327-403 (la pag. 327-365 – despre *strungă*); Gr. Nandriș, *Păstoritul românesc în Carpații nordici*, în lumina Atlasului Lingvistic al Poloniei Subcarpatice, în DR, VIII, 1934-1935, pag. 138-148; G. Giuglea, *Crâmpeie de limbă și viață străveche românească*, în DR, III, 1922-1923, pag. 561-628; C. Diclescu, *Elemente vechi grecești din limba română*, în DR, IV, partea I, 1924-1926, pag. 437-458 (*Păstoria*); I. I. Russu, *Cuvinte autohtone în limba română*, în DR XI, 1948, pag. 148-183; cf. de asemenea, numeroasele etimologii discutate în toate numerele „Dacoromaniei”.

9.Cf. I. Vlăduțiu, *op. cit.* pag. 252.

10.V. E. Precup, *Păstoritul în Munții Rodnei*, Cluj, 1926, pag. 5: o diplomă dată de Matei Corvinul la anul 1484 vorbește tocmai despre acest drept de proprietate al locuitorilor de pe Valea Someșului.

11.Vezi T. Morariu, *op. cit.*, pag. 79-108.

12.Vezi I. Vlăduțiu, *op. cit.*, pag. 252 și urm.

13.Publicat în FD, V, 1963, pag. 157-271.

14.În special cel din lucrarea citată a lui T. Morariu.

15.Sigle și abrevieri:

DA = Academia Română, *Dicționarul limbii române*, București, 1913 și urm.

DR = „Dacoromania”. Buletinul Muzeului limbii române din Cluj, 1920-1921 și urm.

GS = „Graii și suflet”, revista Institutului de filologie și folclor, București, 1923-1937

CDDE = I. A. Candrea – Ovid Densusianu, *Dicționar etimologic al limbii române. Elemente latine*, București, 1914.

FD = „Fonetică și dialectologie”, publicație a centrului de cercetări fonetice și dialectale din București, 1958, și urm.

CL = „Cercetări de lingvistică”, Cluj, 1976 și urm.

Ciorănescu, DERum. = A. Ciorănescu, *Diccionario Etimológico Rumano*, La Laguna, 1958, 1961

CADE = I. A. Candrea – Gh. Adamescu, *Dicționar enciclopedic ilustrat „Cartea Românească”*, București, 1931.

DLRM = *Dicționarul limbii române moderne*, București, 1958.

Philippide, OR II = AL. Philippide, *Originea românilor*, vol. II, Iași, 1927.

DLR = Academia Republicii Socialiste România, *Dicționarul limbii române*, București (literele M, N, O, P).

Tiktin = H. Tiktin, *Rumänisch-Duetsches Wörterbuch*, Bukarest, 1903-1925

Cihac, vol. II = A. de Cihac, *Dictionnaire d'étymologie dacoromane*, Francfort a/M, I, *Elements latins*, 1870, II, *Elements slaves, magyars, turcs, grec-moderne et albanais*, 1879.

Jahresbericht = *Jahresbericht des Instituts für Rumänische Sprache*, Leipzig, 1894 și urm.

Pușcariu, EWR = S. Pușcariu, *Etymologisches Wörterbuch der rumänischen Sprache. I Lateinisches Element*, Heidelberg, 1905.

REW = W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etimologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1935.

Satele le-am prescurtat astfel:

M = Mocod, SL = Salva, T = Telciu, R = Romuli, C = Coșbuc, S = Suplai, Z = Zagra, P = Poienile Zăgrii.

16.S. Pușcariu, *Limba română. II. Rostirea*, București, 1959, pag. 55, 119, 126.

17.Vezi E. Petrovici și P. Neiescu, *Persistența insulelor lingvistice*, în CL, IX, 1964, nr. 2, pag. 205.

18.În GS, II, fasc. 2, 1928, pag. 428-429.

19.T. Frincu, G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni*, București, 1888, pag. 106; cf. GS, III, pag. 429.

20.cf. exemple similare la S. Pușcariu, *Limba română. II. Rostirea*, București, 1969, pag. 141-142.

# PROVOCAREA UNUI GEN: MOMENTUL

Luminița CHIOREAN

*Abstract*

The paper pleads for the acknowledgement of the “moment” as a parodic genre. Thus, the author has made a theoretical excursion into the parodic discourse completed by a representation of a semiotic model of the community epidemically. The critical spirit of literary texts belonging to I.L. Caragiale has also been empha

0. De esență comică [1], “Momentelor și schițelor” lui I.L. Caragiale reclamă un supracodaj: un sistem de cod în două sau trei grade, ce refolosesc codurile limbajului, ale gesticii în imagini artistice adecvate anumitor cerințe, scopuri, date obținute prin chiasmă, adică prin coroborarea informațiilor primite de la semnificantul aflat “în circuitul sau în rețeta sintactică” și a semnificației unui alt obiect, obținându-se o altă natură lingvistică semnificativă pentru actanții implicați în discurs, fie banală (derutantă, înșelătoare), fie simbolică (explicativă)[2]. Prin urmare, la nivelul expresiei, funcționează un pact: o “dublă” înțelegere, de ordin retoric [3], respectiv pragmatic.

## 1. Moftul - model semiotic

### 1.1. Discursul parodic

Prin definirea ca reprezentare antropomorfă [4], textul literar își manifestă din plin ipostazele sau lumile, consecințe mai ales ale funcțiilor [5] criptologică și ludică. Înregistrăm astfel textul parodic ca ofertă recomandată în structura de așteptare sau de apel, prezentă teoretic, la I.L. Caragiale, asemenea unui arbore ludic al formelor literare simple: anecdota, recurgând la retorica populară a pildelor și a parabolei, foiletonul, cazul de jurnal, pledând pentru instituirea discuției, ca scrisoare, telegramă, reclamă, anunț publicitar, inscripție murală, rețetă, norme ale codului etic, în genere, a documentului ca gen [6].

I.L. Caragiale optează pentru moment ca gen, ca de altfel, mai într-un târziu, Arghezi care propunea “tableta” sau Nichita Stănescu implicat în retorica “respirărilor”. Înscriindu-se în realism, momentul respiră actualitatea, este înfometat de ea.

Pentru a-l face pe cititor co-părtaș la trăirea momentului, la implicarea în itinerariul sintactic al narativității discursului, scriitorul are în vedere și structura de răspuns [7] a publicului cititor, manifestată prin cronici, recenzii literare, premii, proces literar, dar cel mai adesea prin reacțiile cititorilor de aprobare sau respingere a lecturii. Scriitorul este așadar conștient de semnarea contractului de lectură cu un public eterogen în receptarea artei [8]. Cu priceperea și pasiunea jucătorului care nu-i dispus să piardă, I.L. Caragiale mănuieste structurile și procedeele tehnice prin care un text, aici momentul, obține cu succes dirijarea reacțiilor critice. Pentru a veni în întâmpinarea cititorilor, fără a fi scrupulos în ierarhizarea acestora,

scriitorul reclamă o varietate tematică ce trasează frontiere virtuale între cultură și primitivism.

Validând “momentul” ca text parodic [9], se cuvine să definim conceptul. După G.Genette [10], parodia- ca tip de relație hipertextuală - este o transformare, nici pe departe o pastişă, o imitație, ludică, opusă deghizării, care este satirică și opusă de asemenea și transpoziției, serioase, constând într-o adaptare stilistică la un subiect diferit. Opunându-se ironiei care este doar un mecanism retoric, parodia constituie un gen literar. Parodicul este asumat de moment, ca gen literar înscris în literatura română de I.L.Caragiale.

Conform intertextualității funcționale, modelul parodiat trebuie să fie cunoscut și recunoscut, încât să survină comicul. De aici, se impune cerința operațiilor de selecție și combinare a trăsăturilor convergente și divergente cu modelul în planul conținutului- ce ține de semantică- și al formei- o gramatică narativă, valabilă interpretării intertextuale. Se pledează astfel pentru deghizarea burlescă, atunci când stilul este alterat, iar nu subiectul. Parodia funcționează atunci când dihotomia stil/subiect este dublată de cea inițială asupra considerării “nobile” sau “vulgare” a subiectului, considerație ce permite înregistrarea seriei combinațiilor repertoriale operante: mofturi [11] !

## 1.2. Momentul: gen cu mai multe “mofturi”

Fie moment, fie schiță, I.L.Caragiale și-a organizat discursul parodic pe o schemă, funcție a kisch-ului atitudinal, un model intersistemic care furnizează atât reconstituirea unei lumi reale, cât și proiecția ei la nivelul actanților, în plan referențial: naratorul prin textul propus lecturii, personajele sale și receptorul prin conotațiile ce construiesc de fiecare dată un alt univers (opinii critice, recenzii etc.), o altă lume surprinsă în interpretarea implicită / explicită a setului de texte definitorii pentru orizontul de așteptare (spiritual, cultural). În baza contractului de lectură, prin studiul receptării textului, sociologii literari pot demonstra existența mai multor categorii de receptori, stabilind bineînțeles și conduita cititorului model. Printr-o frontieră elastică, iluzoriu despărțind hotarele lumii fictive de ale celei actuale, așezat în prelungirea celei dintâi spre a o înfăptui ca univers ocurent, **momentul** mimează o lume imuabilă.

Efectul dedublării este susținut de treptele lecturii la suprafața textului. Notele parodice devin lizibile în secțiunile cu funcție metatextuală [12], unde discursul conștientizează și verbalizează reprezentarea unei lumi conexe lumilor învecinate.

Asumându-și poetica atmosferei, momentul caragialian mimează un model dintr-o lume posibilă, cu care cititorul se va confrunta identificând-o sau reactualizându-și-o pe de-a-ntregul, corespunzător discursului dirijat prin elemente suprasedimentale (intonarea) sau prin provocarea căii de acces la acea lume - însemne ale unei “geografii” mitice: orașul copilăriei, al adolescenței sau stimularea amintirii ca timp al iubirii sau al unui moment tragic etc. Derutantă este actualitatea lecturii explicabilă prin paradoxul conduitei, verbale și nonverbale, deci la nivelul atmosferei de limbaj, la nivelul lumilor de gradul al patrula. Actul de comunicare al momentelor împărtășește “destinul” jocului supus limitelor de loc, spațiu și sens. Actul scriiturii e un simulacru de “obiectivitate” al lumii reconstruite, pledoarie a omniscienței naratorului, ipotetic martor al faptelor relatate, devenit obiectiv prin distanțarea în timp. Conștiința reflectoare este ipostaza clar menționată în text prin vocea auctorială sau prin formule de tipul: “personajul nostru”, povestirea redată în stil direct de personaj sau de naratorul de ordinul I(vocea auctorială) ori de povestirea în stilul indirect liber, “mimând” perspectiva personajului; prin identificarea eului auctorial cu lumea evocată prin medierea

lingvistică: folosirea unor modalizatori de intensitate, calificativi, augmentativi, întrebări retorice.

Un posibil model al reconstituirii lumilor este cel oferit de “itinerariul”: evocare / amintire / reconstruire. Nu trebuie omis suspense-ul necesar receptării textului de atmosferă care încifrează mai multe lumi concentrice, de grade diferite. Iar lumea ce ființează, înfăptuirea antropomorfă, este consecință a performării actului de comunicare.

Generator de atmosferă, discursul parodic devine sursă a conștientizării lumilor în calitate de proiecții, în viitor, în prezent sau proiecție în spațiul actual al agentului uman, subiectivism stipulat și prin popularea acestor lumi cu personaje care manifestă tendințe “ultramoderne”.

Anularea stării de tensiune dintre lumile aflate în textul de atmosferă este posibilă prin participarea creatoare a personajelor care își doresc atmosfera, o visează, îi regretă absența.

### 1.3. “Mofturi”: modele semiotice

#### 1.3.1. Semantica “moftului”

Parodicul expune, printr-o abatere comică descrisă în funcție de amplitudinea sa, structura elementară a semnificațiilor furnizate de universul semantic al “moftului” care instituie o semantică fundamentală în structura de suprafață a “momentelor”.

O radiografie a moftului [13] propune o primă diagnoză socială:

#### <<Moftul politic / politicianul “rodat”

Eu: Ce era azi la Cameră?

D. deputat: Mofturi!

#### Moftul “atitudinal” / avarul

Un cerșetor degerat: Fă-ți pomană! Mor de foame!

Un domn cu bundă: Mofturi!

#### Moftul sentimental / arivista

Un june cu revolverul în mână: Acrivițo ! Dacă nu mă iubești, mă omor!

D-ra Acrivița (făcând două gropițe asazine în obraji): Mofturi!

#### Moftul “profesional” / mitocanul

Dr. Babeș: Feriți-vă de apa nefiltrată: are germenii tutulol boalelor.

Un mitocan: Mofturi!

#### Moftul “competitiv sau performativ”/ invincibilul

Eu: Dar domnii X...Y...Z...n-au nici un merit, nici o capacitate, nici un talent spre a fi puși în fruntea unor instituțiuni cari...și în sfârșit despre onestitate...de!

Un amic (tâindu-mi vorba și dând din umeri): Mofturi!

#### Moftul “maladiv” / “pacientul”

Pacientul (foarte impacientat): Doctore, mor!

Doctorul (foarte liniștit): Mofturi!

#### Moftul “receptor de cultură” / “pacientul”

Librarul: Iată o carte nouă, foarte interesantă.

Un june cult(dând cu dispreț volumul la o parte): Moft!

#### Moftul- “ipohondric”/ alarmist / lucidul

Un ipohondru: Ar trebui mai multă îngrijire: doamne ferește! Să nu ne pomenim la primăvară cu ciuma!

D. primar(foarte serios): Mofturi!

### **Moftul justițiar / “supralicitatul”**

Un cetățean: Săriți!

D. procuror(grăbindu-se să suie la club): Mofturi!

### **Moftul ca opinie / scepticul**

Eu: Eu crez că de astă dată guvernul a avut dreptate.

Un pesimist suprimat (scrâșnind fioros): Mofturi!

### **Moftul critic / malițiosul / conservatorul**

Eu: Trebuie să mărturisim, cu toată părerea de rău, că în administrație...uneori se fură foarte des. Un optimist rămas în slujbă (zâmbind foarte blajin): Mofturi!

### **Moftul “în opoziție” / flegmaticul**

Un orator opozant: câteodată autoritățile...prin abuz de putere, se întâmplă prea de multe ori să comită...

Un ministru: Mofturi!

### **Moftul “patern” / “omniscientul”**

Un tată de familie: Am auzit că de la o vreme se-ntinde printre o seamă de tineri din București niște apucături oribile. //Un altul cu mai mulți copii(râzând): Mofturi!

### **Moftul “astronomic” / “eclipsatul”**

X...: Măine seară e o eclipsă de lună. // Z...: Mofturi!

### **Moftul editorial / receptorul imprevizibil**

Eu: À propos iese o gazetă nouă.

Publicul: Mofturi!>>

Moftologia prezentată surprinde existența unei falii între moftul enunțat și maniera receptorului implicat în structura de răspuns. Interlocutorul schimbă regulile jocului comunicând imprevizibile tipologii incompatibile cu maniera care-l solicită. Din competiția “manieristă” iese triumfător moftul aflat într-o altă ipostază ...Mofturi!

Astfel “legenda” moftului vine în ajutorul receptorului: “Moft! Mofturi! O, Moft! Tu ești pecetea și deviza vremii noastre. Silabă vastă cu nețârmurit cuprins, în tine încap așa de comod nenumărate înțelesuri: bucurii și necazuri, merit și infamie, vină și pățenie, drept, datorie, sentimente, interese, convingeri, politică, ciumă, lingoare [ ...] eclipsă de lună și de minte, trecut, prezent, viitor- toate, toate cu un singur cuvânt le numim noi românii moderni, scurt: MOFT!”

Virusul “moftangic” este bivalent: determină sau ignoranța sau conservatorismul. Cert rămâne sistemul imunitar moral depășit...Așadar necesită o reactualizare. Fiind primul virus moral, moftul se instituie epidemic în comunitate.

Hazul, buna dispoziție, râsul pot fi provocate de aluzia ironică: “- Moftul român a înviat!/ -Adevărat a înviat!”,...în atmosferă simțindu-se „înălțarea lui”; detaliul grafic: tehnica fragmentaristă care disociază “mofturile”, modificări ale intonației, gesturi, limbaj nonverbal: indicațiile regizorale- “Pacientul (foarte impacient)- expresie oximoronică; prin exagerări-moftul “hiperbolic” al ipohondrului. În acest sens, stilistica nu șomează: hiperbola și antifraza sunt de neînlocuit.

Componenta semiotică a textului parodic, afectată de abaterea comică, în funcție de mediul lingvistic, afișează diverse tipuri de manifestări: infralingvistice - flecăreală, bâlbâială, schimbarea vocii; lingvistice- fantezii verbale, calambururi, vorbe de spirit; extralingvistice - anecdote, absurdități; metalingvistice - parodii, jocuri asupra convențiilor, asupra codului. Registrul stilistic se completează prin alte procedee, și anume: condensarea, repetiția, inversiunea, dublul sens, calamburul, deplasarea, unificarea, greșeala de raționament, chiasma, interferența seriilor [14].

### 1.3.2. “Momentul”: demers semiotic

Modelul semiotic al momentului este generat de “universalii ale limbajului”, unități fundamentale construite pe o dialectică antinomică: pacient/ impacient; eclipsă de lună/ de minte; modern/ scurt; un pesimist suprimat... fioros/ optimist etc.

Structura narativă activă la suprafața textului constă în:

modelul taxinomic dat de-o morfologie elementară;

sintaxa narativă și operațiile sintactice orientate în decodarea sensului. Modelul taxinomic al moftului este înregistrat într-un “dicționar explicativ” ortomoftologic (v. 1.3.1.).

Discursul parodic este dotat cu sens, articulat în enunțuri narrative ca înfăptuire antropomorfă, deoarece implică un subiect uman în funcție de un clasem uman. Înfăptuirea sintactică (*le faire*) este operația sintactică (în logică) cu dublu caracter antropomorf: ca activitate, ea presupune un obiect; ca mesaj, este obiectivată și implică axa de transmisie între remitent și destinatar [15]

Scriitorul face apel la strategia discursivă: supralicitarea “modelelor sociale” materializate în “moda” moftului. Repune în drepturi discuția asupra modalităților în care poate funcționa un asemenea text, precum și despre referirile atitudinale ale emițătorului și ale receptorului asupra lumii, căci singură discuția este mai în temei de a dirija mesajele momentelor, impunându-se ca tehnică discursivă.

În discursul momentelor lui I.L.Caragiale sunt prezente toate tipurile de enunțuri narrative, și anume: enunțul narativ simplu: “*Sunt opt ani[...] de când această foaie a văzut lumina...*”; enunțurile modale și enunțurile descriptive: textul debutează și punctează paragrafele meritorii în definirea moftului prin clasele umane “*a voi*”, “*a crede*”, “*a gândi*”, verbele dicendi etc., verbe volitionale și reflexive; enunțurile atributive și enunțurile modale în funcție de enunțuri atributive: “*... Sperăm să fie formula sinceră și exactă a spiritului nostru public.*”

Adevărata sintaxă relevantă a comunicării facilitează lectura discursului, receptare ajutată și prin concursul enunțurilor translative, considerate performative. Finalul textului parodic avut în analiză avertizează optimist cu libertatea de opinie: abandonarea ipostazei de captiv al moftului. Dar ...succesul se află pe același cântar cu eșecul: cei doi actanți, naratorul și cititorul vor acționa după regulile propriului joc!

Itinerariul sintactic complinit cu cel semantic lansează modelul semiotic al moftului, realitate antropomorfă, se pare perenă...Și totuși: “*Moftul român să fii, dar caută pe cât se poate să nu fii!*” Semantica moftului va fi deconspirată prin realitatea “*Moftuul român*” (revista), virtual “transplantat” ca patologie.

## 2. Momentul / poetica atmosferei

Incursiunea în discursul parodic caragialian firesc este a fi complinită cu modelul moftului ce generează o poetică a atmosferei, analiză ce va constitui subiectul unui alt demers.

Momentul sau schița, ambele sunt variante ale aceluiași gen parodic care devine magnetul real pentru moft, maniera [16] de schimbare la față a oligarhiei românești de la sfârșitul sec. al XIX-lea ... și nu numai.

Moftul se înscrie în istoria literară ca joc cu mai multe strategii. Lumea ne oferă moftul: conversație care să conțină “*o mie și o sută de nimicuri [...] exprimate în cele mai dulci modulațiuni de voce și prin jocul acela încântător al luminilor ochilor[...] care capătă [pentru observator] un farmec indicibil*”[17].

Prin urmare scriitorul s-a angajat într-o activitate de aflare a strategiilor adecvate textului de atmosferă. Discursul parodic probat în momentele lui I.L.Caragiale este o lume de gradul al patrulea: surogat de lume creată ca actuală pentru narator și imaginară pentru ceilalți actanți, care oricând pot fi ei înșiși creatori de lume...Și oferta este inepuizabilă. Personajul-narator sau vocea auctorială este sublimată de parodie. Dacă atmosfera referențială (planul conținutului) este caracteristică lumilor de grade inferioare, lumea de gradul al patrulea întreține atmosfera de limbaj (planul expresiei).

### 3. Instituire...

Gramatica narativă a discursului parodic la I.L.Caragiale garantează moftul ca model semiotic al manierei. Fiindcă “momentele” surprind cititorul printr-o tipologie vastă a mofturilor și a moftangiilor, angajare dinamică în societate ca model atitudinal, naratorul propune o ofertă ludică deschisă unui vast inventar moftologic. Spirit activ în asanarea societății bălțind în acte calificate ca incultură, I.L.Caragiale tematizează interesul personajelor sale pentru lumea valorilor culturale.

...**Din cronica optimiștilor:**

Cronicar 1: Să se revizuiască maniera!

**Mitică:** “Ia scutește-mă cu moftologiile d-tale...Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica...”

Cronicar 2: A nu cădea pradă moftului!

**Mitică:** “... Ori să nu se revizuiască, primesc! Dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele...esențiale!

**Ecoul: Țal, nene...!**

**Optimistul: “A se slăbi, Mitică!”**

### Note bibliografice, adnotări

[1] Definim comicul în accepția lui Jean-Marc Defays, și anume: “comicul este termen generic ce desemnează toate fenomenele verbale și nonverbale care au proprietatea de a provoca râsul, fără a se sinchisi de diferitele forme clasice- umor, ironie, parodie” (*Comicul.Principii, procedee, desfășurare*”, p.9)

[2] “Țal!...” vol II, p. 37-46

[3] Retic: sens perceput de destinatar vs sens conceput de remitent; pragmatic: sens explicit vs sens inconștient; psihanalitic: sens manifest vs sens inconștient; “jucător” vs. “jucat” (după P. Guiraud,

Florin Manolescu) în desemnarea celor două fețe ale comicului: “spus”-ul și “nespus”-ul.

[4] Caracterul antropomorf se referă la modificările la care apelează textul spre “ființare” artistică.

[5] După P. Guiraud, funcțiile abaterii sunt: funcția expresivă, varietatea expresiei față de echivalentul său prozaic; funcția tehnică, notă relevantă pentru virtuozitatea artistului de a crea, dar și a “publicului” sau cititorului în apreciere și recreare; funcția criptologică receptată ca dublă înțelegere, fără a-i suprima procesul de disimulare/ elucidare; funcția ludică, ce se substituie textul unui jos, supunându-l unor reguli.

[6] “Țal!...” op. cit.

[7] W. Iser, apud F.Manolescu, “Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii”, p. 61



[8] Florin Manolescu folosește tema publicului amestecat, metaforă a publicului greu de mulțumit.

[9] Textele din *“Momente și schițe”* reflectă indiscutabil toate cele trei grade ale intertextualității comicalului: “d’jà vu”-ul, parodia și carnavalescul. “D’jà vu”-ul este forma mai calmă a practicii de camuflare sau de sustragere a fenomenului reperat ca obiect al comicalului, păstrând comicul între imersia totală și descentrarea continuă. Carnavalescul nu ține cont de nici un punct de referință, de nici un model, prezintă un aspect heteroclit, o discontinuitate provocând implozia ce supune o categorie de texte comice. Jean-Marc Defays completează definiția prin remarcă: “La limita neînțelegerii, ilizibilului, râsul carnavalesc, dezlănțuit, profund și universal, este în fond cel care simultan zdruncină la maximum și domină cel mai bine” (Jean-Marc Defays, op.cit., p.58)

[10] G.Genette, *“Palimpsestes. La littérature au second degré”*, Paris, Éd. Du Seuil, 1982

[11] Repertoriul comportamental poate fi numit *moft*, iar figura retorică ce-i corespunde este maniera.

[12] Principiul de funcționare a unei secțiuni metatextuale este recunoscut ca fiind cel al didascalilor dintr-un text dramatic ( Mariana Neț, *“O poetică a atmosferei. Rochia de moar”*, p. 26). Autoarea subliniază: “Apărând prin reflectarea unei lumi intermediare, preexistente în mintea cititorului, care o va regăsi în text, discursul de atmosferă permite frecvente incursiuni ale receptorului în lumea actuală, în spațiul extraliterar.”

[13] Citate din *“Moftul român”*, II, p.117-120.

[14] Termenii subliniați au fost recunoscuți de Bergson; ceilalți enunțați după Freud ca “tehnică ale spiritului”; chiasma, revendicată de D. Noguez, constă în “a defini umorul ca legătura semnificantului unui alt semnificat cu semnificația unui alt semnificant”(după J.-M. Defays, ibidem., p.54-56). Cu specificitate pentru discursul parodic, Grupul μ stabilește patru operații fundamentale ca procedee comice primare: adaos- hiperbola/burlescul(repetiție, redundanță, exagerare), suprimare- litota/umorul(elipsă, condensare; substituie, transpoziție metaforică), substituie- ironia/ironia(eufemism, antifrază), permutare- inversiunea/absurdul (chiasma, paradox, paralogism).

[15] Informațiile teoretice de la acest paragraf parvin din A.J.Greimas, *“Despre sens. Eseuri semiotice”*, Ed. Univers, 1975, București, (*“Elemente pentru o gramatică narativă”*, p.170-197)

[16] *“Caragiale și kitsch-ul”*, semnat de Ștefan Cazimir.

[17] *“Five a’clock”*, vol. I, p.178-185)

## Bibliografie

I.L.Caragiale, vol .I *Căldură mare*; vol.II *Lanțul slăbiciunilor*, BPT, București, 1972

Iulian Boldea, *Fața și reversul textului*, Ed. Ardealul, Tg.Mureș, 1998

Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*, ESPL, București, 1956

Jean-Marc Defays, *Comicul. Principii, procedee, desfășurare*, Inst.European, Iași,2000

Gerard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Du Seuil, 1982

A.J.Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Univers, București, 1975

Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale.Jocuri cu mai multe strategii*, CR, București, 1983

Mariana Neț, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Univers, București, 1989

Cristian Stamatoiu, *I.L.Caragiale și patologiile mass- media*,Academos, Mureș, 1999

Maria Vodă-Căpușan, *Despre Caragiale*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982

# FORMAREA COMPETENȚEI DE LECTURĂ ÎN CONTEXTUL ACTUAL

Eva SZEKELY

## *Abstract*

The reflection on the necessity of a project for *reading competency formation* in the actual context, when reading competes with other informational sources (media), becomes an essential dimension of the Romanian Language and Literature teacher. We start such a project from the new theories of receiving – which define the significance of a work as an effect on the reader's personality – trying also to capitalize the traditional directions of the intentional, and non-intentional hermeneutics of Heidegger and H.G. Gadamer. This perspective is focused on the idea that the reader becomes an active agent of a *cultural mediation*, and the interpretation is defined as a *negotiation of the meaning*. Thus, interpretation becomes an inter- / trans-disciplinary art with new techniques and strategies opened towards an Anthropology of communication (debate, role-play). In this way the formation of reading competency – understood as the ensemble of the knowledge, and abilities used in text interpretation – could be connected to the trends of the new theory of communicative action. (J. Habermas), all included in the large context of R. Rorty's Pragmatism. This new approach of Romanian Language and Literature class – as a dialogue with the 'other', with the self, and with society - shows us the necessity and the importance of the *Didactics of communication* study, and also proves the efficiency of the new communicative-functional model which is based on the *communicative competency* as a superstructure of the *reading competency*, both competencies being components of the *semiotic competency*.

## 1. Argument – de ce formarea competenței de lectură

Ca orice început, intenționalitatea noastră de a demara un proiect de formare a competenței de lectură la vârsta adolescenței implică, în mod firesc, un model problematologic, care suscită interogații juste și foarte variate privind criteriile și fundamentul raționalității acțiunii noastre, interogații care se împlinesc doar prin reflecție filosofică. *Întrebarea, prin simpla ei formulare, încarcă lumea de posibil*, spunea C. Noica, întrucât dacă vom ști să punem întrebarea justă vom ști și să căutăm soluții, căi de depășire a limitelor conturate.

Care este rațiunea de a fi a profesorului de limba și literatura română azi? Ce consecințe pedagogice implică înțelegerea faptului că interpretarea în perioada actuală se caracterizează prin ideea că nu mai este vorba în primul rând de un text literar, ci în prim plan se află interpretarea fenomenelor culturale? Cum îi vom face pe elevi să simtă acest adevăr: fie că este vorba despre un text religios, fie că e vorba despre un text laic, pus în analiză este creștinismul, Occidentul sau Orientul - Estul, însuși conceptul de societate umană? Ce știm despre text și de ce intervine limitarea cunoașterii textelor de o foarte vastă necunoaștere? Cum s-ar putea proteja specificul uman al existenței prin înțelegerea lecturii ca inițiere, formare și autoformare în sensul accesului la adevăratele valori? Cum ne definim prin lectura textelor pe noi înșine față în față cu *alteritatea* (celălalt eu, autorul, profesorul, colegul, criticul etc.)? Cum ne organizăm apoi relația cu altul, cu lumea - ca un calcul pentru a atinge un scop, ca aplicare a unei reguli morale, luând în considerare regulile lui, trăirile noastre, sau <<altfel>>? Ca o <<întâlnire >>, o întâmplare neîntâmplătoare? Putem defini metaforic **competența** (din lat. *com-* "împreună, laolaltă" și *peto, -ere* "a pune") ca întâlnire între

cunoștințe teoretice și talent, deprinderi, abilități ? Care sunt premisele acestei întâlniri, punctele de observare și de fugă în contextul actual al filosofiei pedagogiei? Se întâlnesc interogațiile celor care au gândit noul curriculum național cu interogațiile noastre? Care va fi viitorul lecturii în secolul al XXI-lea, al extinderii erei tehnicizării și al informatizării?

Ce dorește interpretul de la text? Care este miza existențială a jocului pe care i-l impune? Care sunt regulile acestui joc interpretativ? Iată întrebări-premise la care vom încerca să răspundem coroborând date de ultimă oră din teoria și didactica receptării pe de o parte, și ale teoriei comunicării, pe de altă parte, văzând textul / lecția de analiză și interpretare de texte ca **discurs**, termen care pune mai bine în valoare complexitatea abordării acestuia din această perspectivă multidisciplinară.

În contrast cu această amplificare a obiectului de studiu, tehnologia exegetică evoluează spre infinitul mic. Faptele analizate sunt descompuse în elementele semnificante cele mai mici, mergând până la trăsăturile semantice. În perioada contemporană interpretarea textelor se desprinde de orice prejudecată, faptul aducând după sine așteptarea ca actul lecturii să producă potențial dezvăluiri nemaigândite, prin provocări continue, cu fiecare re-lectură. O modalitate perfect legitimă de a ajunge la dezvăluiri pe care le vom prefigura în acest articol și le vom dezvolta / argumenta în cele următoare pornește de la niște **premise**:

- recunoașterea că atât textul, cât și exegetul / receptorul / cititorul sunt ființe intenționale și *actul lecturii* este o interacțiune între ei, deci un *proces de comunicare dezvelitor al conștiinței*;
- prin noile paradigme ale receptării impuse în ultimele două decenii se înțelege pe deplin faptul că sensul textului se naște dintr-un dialog cu interpretul, ideea de la care de la care vom porni în investigațiile noastre fiind *deplasarea accentului dinspre cuplul autor – text înspre cuplul cititor – text*, idee prezentă în toate discuțiile contemporane despre interpretare (1);
- definind *textul* ca un *ansamblu simbolic structurat, rezultat din comportamentul uman* (2), capacitatea interpretativă a omului, pe care o vom numi competență semiotică, trebuie considerată o funcție intelectuală esențială: ea este la originea tuturor ipotezelor și este profund implicată în creativitate;
- interpretarea este un proces complex, presupunând lecturi plurale, pe care le vom numi re-lecturi;
- lectorul devine participant activ al unei **negocieri de sens** mediată de profesor, iar interpretarea e înțeleasă ca o negociere culturală;
- se impune reînnoirea tehnicilor de analiză, pe de o parte, a strategiilor didactice, pe de altă parte, astfel ca să se evidențieze impactul pragmatic al operei.

În secolul nostru, euristica vrea să descopere în text propriile probleme concurând cu științele exacte, ea caută necunoscutul. Valoarea interpretării constă în a pune întrebări deschise, în așa fel încât încet – încet să ajungă la exprimarea nespusului, a ceea ce textul ascunde, tăinuiește. Adevărul nu se mai află doar în text; el este pretutindeni, în noi, în viață, timp, istorie, dar pretutindeni este ascuns, adesea de simpla evidență. Dacă fiecare generație cere altceva de la text, iar revelația dezvăluie un alt înțeles la fiecare generație, pentru cercetător, care este un hermeneut și un ideolog în același timp, prioritare trebuie să fie metodele / procedeele prin care va iniția / forma pe elevi să conștientizeze această idee: **sensul textului nu este stabilit în interacțiunea cu autorul, ci în interacțiunea cu cititorul – interpret**. Acesta va “înțelege” ceea ce textul îi evocă din experiența trecută, din orizontul lui de cunoștințe și asociații mentale, **semnificația definindu-se astfel ca efect al operei asupra cititorului**.

Este necesară formarea / inițierea elevilor în cunoașterea unor modele / practici de interpretare a aceluiași text în evoluția lor, în funcție de contexte și de istorie, exegeză diferită

de la un timp la altul. Entuziasmul de a cerceta această problematică vastă ne-a fost determinat și de lipsa unor instrumente de lucru și materiale didactice auxiliare (metodici, antologii de opere ale scriitorilor optzeciști / nouăzeciști), materiale care să faciliteze accesibilizarea sensului operelor unor autori cvasinecunoscuți elevilor și chiar unor profesori, autori introduși în manualele alternative - ale editurilor Humanitas, Teora, Sigma – manuale care respectă schimbarea de paradigmă a disciplinei noastre în condițiile actuale, schimbare în consonanță cu **deplasarea interesului contemporaneității spre problemele individului, spre comunicare, interacțiune și solidaritate** (3). Aceste teme de reflecție sunt prezente și în mișcarea de idei contemporană și curente lor vor deveni cadru, frontierele neînchise ale problemei dezbătute, teme care au determinat și un alt univers de așteptare al cititorilor în general și al tinerilor în special, sau invers, cu atât mai mult cu cât cartea este concuroasă de alte mijloace de informare - mediate, de transmitere mai facile a mesajelor, axate în principal pe imagine. Ne exprimăm însă optimismul pedagogic cu privire la ideea că **lectura** a fost și va rămâne mereu principala formă de acces / participarea individului la cultură și istorie, devenind astfel necesară **cultivarea gândirii critice, în vederea trierii adevăratelor valori.**

Este adevărat că filosofia pedagogiei ca disciplină și metoda ei, reflecția filosofică / pedagogică nu sunt de ajuns pentru a schimba istoria, educația, dar tot atât de adevărat este că fără ele nu se poate atinge o schimbare rațională. **Reflecția** ca metodă - pentru care vom pleda pe tot parcursul discursului nostru - **mediază** însă reușitele umane, mai evident în perioade de reorganizări în profunzime ale vieții, cum este perioada de <<tranziție>> pe care o tot traversăm, în sensul aceluia început care se tot reia fără a mai ajunge la capăt.

În practică se întâmplă – cum o probează statisticile și o confirmă propria noastră experiență de dascăl – că mulți contemporani de toate vârstele întâmpină dificultăți în uzul lecturii. Ei nu știu să “citească” în sensul deplin și exigent al cuvântului, iar complexitatea textelor și schimbarea paradigmei interpretative în secolul al XX-lea - despre care vorbeam anterior – determină necesitatea acordării unei atenții sporite teoriei lecturii și stimulării interesului profesorilor în privința didacticii receptării / a lecturii pe de o parte, iar pe de altă parte interesul lectorilor pentru activitatea propriu-zisă de interpretare a textelor.

Variatatea textelor presupune de fiecare dată o altă utilizare a procedeelelor receptării de text și din acest fapt decurge și convingerea noastră că în contextul preocupărilor actuale ale tinerilor încercarea de circumscriere a complexității și în același timp a dificultăților acțiunii educative de formare a competenței de lectură este justă și chiar necesară în condițiile postmodernității. Această convingere ne-am construit-o pornind de la propria experiență corelată cu aceea a generației din care facem parte, lipsită de orice libertăți în a afirma opinii personale cu privire la avantajele și limitele interpretării. Ca elevi sau studenți intuim doar, mai întâi, pentru ca mai târziu să conștientizăm limpede că în condițiile Răsăritului european socializat, expansiunea liberă a **vieții ca text și a textului ca viață** este înlocuită, la nevoie brutal, cu o "administrare" seacă, implacabilă a unicului sens-text, care tindea să suprima *in nuce* până și gândul unei alternative de căutare a sensurilor posibile.

Ca profesor, după 1990, tema "administrării" sensului vieții ca text, ca un scop în sine, străin de criterii valorice - precum creația de sine, consacrarea unor scopuri, libertatea interioară, eficiența, utilitatea și, mai ales, centrarea pe nevoile umane - a fost un veritabil laitmotiv al maturizării generației noastre. Vedeam cum, pe porțiuni mai mult sau mai puțin restrânse, unele raționalizări în urma reflecțiilor personale reușiseră să treacă dincolo de barierele interpretărilor impuse, simțeam cum sentimentul de entuziasm, eliberare, bucurie a lecturii după fiecare efort de a atinge ținte în fond mărunte pentru a crede în propriile noastre sensuri create pe marginea lecturilor ne încurajau să trecem mai departe, să căutăm mai în

profunzimea textului și a eului nostru profund, adevărul vieții. Sentimentul de trezire ivit prea târziu, certitudinile creșterii prin interpretarea textelor conștientizate de unul singur, pas cu pas, treaptă cu treaptă, sens cu sens - creștere mai autentică ce e drept, dar mai întârziată cu siguranță decât a celor care au fost sau ar fi putut fi inițiați în acest proces de comprehensiune a textelor - este argumentul personal pentru care ne-am apucat cu osârdie de această încercare grea. Grea prin însuși faptul că **înțelegem competența de lectură drept subspecie a competenței semiotice**: a explica limbajul din și prin limbaj, semnele din și prin semne, lumea din și prin lume.

Or, aceasta presupune intrarea în **cercul hermeneutic**, fiind nevoie de o inițiere a lectorului-elev pentru a-l depăși, aceasta implicând direcționarea spre valoare, ordine și sens, astfel încât premisele să fie corelate concluziilor orientate spre **valorile vizate în permanență prin acțiunea noastră – libertatea, judecata, gândirea critică, creația de sine**.

Este vorba până la urmă despre experiența personalității libere și creative, ca scop final al acțiunii pedagogice, în general, și al nostru cu deosebire, despre **creația de sine** ca vârf al spiralei valorilor implicate în **actul lecturii ca dialog**, argumentul ultim fiind **simultaneitatea construcției sinelui** prin acțiunea semnelor din texte.

## 2. De la hermeneutica textelor la mediologie – negociere de sens prin teoria acțiunii comunicative

Failibilismul, caracterul social al concepției despre sine, contingenta radicală a vieților și a investigațiilor noastre și pluralitatea inevitabilă a tradițiilor, perspectivelor și a orientărilor pe care le îmbrățișăm sunt teme esențiale în discursul filosofic contemporan aparținând ethosului pragmatic.

Credem că pragmatismul ca filosofie își poate aroga dreptul de a media între două tipuri de filosofie pe care se bazează interpretarea de text – în noile teorii ale receptării, filosofii personificate de Hans-Georg Gadamer – **hermeneutica** – și de J. Habermas – **teoria acțiunii comunicative** – nu pentru că le-ar încorpora într-o narațiune care să le “clarifice” pe amândouă dintr-o perspectivă diferită, mai “înalță”, mai “adevărată”, ci pentru că ne arată că putem îmbrățișa cele două atitudini în același timp, “neprogramatic”, ca alternative, fără a fi contradictorii.

Pragmatismul - atât în versiunea sa clasică prin Peirce, James, Dewey sau Mead, cât și în formele sale mai noi datorate unor autori dintre care noi vom reține numele lui Richard Rorty întrucât multe dintre aserțiunile sale sunt legate de literatură - oferă un spațiu favorabil intervenției critice la adresa repudierii sistemelor filosofice de inspirație epistemologică și a pretenției acestora de a întemeia obiectiv proiectele de educație morală și de emancipare socială a modernității în condițiile *anxietății carteziene*. Această sintagmă desemnează varietatea angoasei noastre existențiale generată de insuficiența autorității rațiunii de a fundamenta cunoașterea și judecata, exprimând trăsătura sa principală, incertitudinea cu privire la legitimitatea convingerilor noastre și, eventual speranța că întemeierea cunoașterii potrivit unor principii incontestabile poate vindeca o angoasă existențială.

Pe linia unor gânditori moderni precum Nietzsche, Freud sau Wittgenstein care au dat societății umane posibilitatea de a se privi pe sine ca fiind mai degrabă rezultatul unor contingente istorice decât ca expresie a unei naturi umane fundamentale, Richard Rorty în lucrarea sa *Contingență, ironie și solidaritate* propune o perspectivă “ironică” asupra condiției umane, a *celui care știe că nu știe mai nimic* perspectivă care, deși nu poate ajuta scopurile sociale sau politice ale liberalismului, are totuși importanță la nivelul privat, al individului. De fapt, R.

Rorty crede că literatura și nu filosofia este aceea care promovează sensul și naturațea solidarității umane, prin gustul pentru deconstrucție în numele imaginației (4).

Asemenea lui R. Rorty care decidea în rivalitatea dintre filosofii “serioase”, “științifice” și “raționale” pe de o parte, și filosofii “frivole”, “literare” și “relativiste” – existențialiste, hermeneutice sau poststructuraliste – în favoarea celor din urmă, optăm și noi pentru ele din mai multe rațiuni care se leagă de premisele anterior formulate legate de **comunicare** în viziunea teoriei sociale, fundament al demersului pedagogic contemporan, centrat pe modelul comunicativ-funcțional:

- strategia de interpretare se împlinește retoric prin scenarii și narațiuni secundare, argumentarea filosofică bazându-se pe practici lingvistice recunoscute social;
- problemele fundamentale ale filosofiei iau naștere în urma unor procese de evoluție intelectuală aflate în legătură cu metafora și imagini la fel de contingente;
- întoarce spatele unor forme de discurs și imagini de sine care nu ne mai trezesc interesul introducând teme de discuție mai interesante și împropătând vocabularul conversației intelectuale cu metafore noi;
- abandonarea tipului de discurs al cunoașterii ca reprezentare și al filosofiei ca epistemologie ar duce nu la idealul obiectivității, ci la acela al edificării estetice și al cultivării individuale.

Un exemplu posibil este chiar *hermeneutica gadameriană, în care Rorty vede un înlocuitor apt al gândirii metafizice* (5). Prin dimensiunea ei autorefectivă și refuzul de a se constitui în raport cu norme derivate din relații stabilite între minte și entități externe de validare, chiar și în interpretarea rortiană, hermeneutica oferă o manieră mai interesantă de a ne exprima “filosofic” și de “a face față” lumii înconjurătoare decât aceea care uzează de vocabularul teoriei cunoașterii. Pentru concepția hermeneutică pledăm și noi, deoarece în centrul acesteia se află imaginea romantică a individului care:

- se autocrează prin relații de dialog cu membrii comunității de proveniență;
- își asumă responsabilitatea personală față de alegerile pe care le face responsabilitate mai importantă decât elucidarea pretenției de adevăr a reprezentărilor sau propozițiilor sale despre realitate;
- se edifică pe măsură ce adoptă vocabulare mai adecvate de interacțiune interpersonală și forme mai reflective de intervenție socială;
- *nu face distincția dintre fapt și valoare, în sensul în care înțelege descoperirea faptelor ca pe un proiect de edificare alături de multe altele* (6).

Edificarea subiectivității ca activitate autocreatoare a persoanei, concepută pe modelul metaforizării și al invenției lingvistice poate indica terapii existențiale și ne sugerează consolări filosofice, dar problema e că nu poate pretinde că îndeplinește “mai adecvat” funcția reprezentării. *Una dintre căile de a înțelege filosofia edificării ca iubire de înțelepciune este de a o vedea ca pe o încercare de a împiedica transformarea conversației edificatoare într-un program de cercetare /.../. Miza metafilosofică a pragmatismului rortian ca terapie are drept finalitate nu identificarea adevărului obiectiv, ci **continuarea conversației între partenerii de dialog. Conversația** reprezintă, dacă nu fundația spre care aspiră tradiția filosofică modernă, atunci, cel puțin **contextul ultim în care poate fi înțeleasă cunoașterea**, în general, idee pe care o vom adapta tipului de cunoaștere a textului, receptarea.*

Opinii convergente asupra unei problematice asemănătoare au Hans-Georg Gadamer și J. Habermas, în ciuda faptului că provin din tradiții culturale diferite, la fel ca și R. Rorty ei propun abandonarea teoriei cunoașterii ca reprezentare și acceptă ideea că **înțelegerea emerge din practică socială mediată lingvistic și recunoscută reciproc prin consens și**

**solidaritate comunitară**, efectul fiind adoptarea unei filosofii practice cu funcții implicit terapeutice.

Dincolo de unele diferențe notabile între preocupările, aspirațiile și interesele filosofice întreținute de acești autori, *toți trei încearcă să ne arate ceea ce este vital pentru proiectul uman și să ne ofere o înțelegere a ceea ce înseamnă dialogul, conversația, interogația, solidaritatea și comunitatea* (Richard J. Bernstein, cf. Neculau, p. 17).

Nevoii de fundații absolute pentru cunoaștere, aceștia îi contrapun aspirația spre responsabilitate individuală în orizontul inevitabil contingent al existenței noastre sociale. Hermeneutica gadameriană și teoria habermasiană a acțiunii comunicative confirmă fiecare importanța momentului dialogic al socializării în constituirea sensului, doar prin dialog, dezbateri și reflecție ajungându-se la un adevăr con-sensual. Acesta este sensul pe care-l găsim la întâlnirea dintre înțelegerea interpretativă individuală și dependența de interesele specifice comunității, prin toate formele comunicative de interacțiune comprehensivă.

**Concluziile** noastre raportate la tema articolului de față sunt:

- complementaritatea dintre abordarea hermeneutică a sensului ca interogație, dialog și aceea a teoriei critice a lui J. Habermas pentru care esențială în stabilirea raportărilor noastre la lume este **acțiunea comunicativă**;
- prin cele trei filosofii, **căutarea sensului** ne apare ca una dintre funcțiile limbajului, luând forma unei culturi estetice a “edificării” și a “terapii” prin actul lecturii;
- posibilitatea reunirii contingente în discursul filosofilor a celor două dimensiuni umane - publică și privată – creează supoziția că și noi putem să o susținem în orele de **interpretare de text**;
- **dimensiunea formativă** a practicilor interpretative individuale (Gadamer) se completează cu practicile sociale emancipatoare (Habermas) într-un discurs în care “terapia” împrumută ascutișul teoriei critice; în aceeași măsură credem că le putem conjuga și noi în cadrul unui discurs științific / didactic de educare a competenței de lectură;
- noțiunea rortiană de adevăr ca acceptare socială își află complementul în înțelegerea adevărului ca experiență hermeneutică, ca “dezvăluire” a lumii în baza transformării lingvistice, ne conduce la ideea că este necesar să educăm interpretarea prin formarea **competenței lingvistice**;
- transformarea noțiunilor de adevăr și raționalitate duce la ideea că legitimitatea este garantată de acceptarea enunțurilor “adevărate” de comunitatea care le recepționează, fapt care face ca interpretările posibile să fie supuse **criticii**;
- practicile interpretative sunt circumscrise de tradițiile culturale interpretate, ca atare este necesar să creăm aceste forme socio-culturale de justificare în cadrul activităților de interpretare de text prin formarea **competenței culturale** ca o componentă a competenței de lectură;
- teoria habermasiană a adevărului afirmă că justificarea socială este dominată de solicitarea, de realizare a unui **consens (rațional)** între participanții la comunicarea liberă, iar noi afirmăm că sensurile plurale ale textelor trebuie **dezbatute public**, printr-o tehnică a dialogului și a conversației atât pe verticală (profesor-elev) cât și pe orizontală (elev-elev).

Conceptul de **spațiu public** a fost creat de Habermas pentru a justifica apariția, în secolul al XVIII-lea, în Franța și în Anglia, a unei sfere intermediare între viața privată și statul monarhic întemeiat pe secret. În acest spațiu, oamenii întrebunțau deschis rațiunea, fondată pe *publicitatea* dezbaterilor, luând naștere un model de bună înțelegere / conviețuire, în opoziție cu arbitrariul alegerilor celor puternici / autorizați. Implicația pedagogică care

decurge de aici, conform principiului **educației pentru democrație** (J. Dewey) este transformarea clasei de elevi într-un spațiu al dezbaterii, al negocierii, ceea ce noi vom numi **mediologie**, știința de a media această **negociere de sens** pe care o facilitează profesorul prin diverse tehnici și mijloace pentru “crearea opiniei” personale, un element al actului medierii educaționale fiind limbajul.

Conceptul de mediere *impune transmiterea indirectă a influențelor educative, accentuează latura organizatorică a mediului educativ, schimbă rolul profesorului și al elevului, flexibilizează și naturalizează interrelațiile* (7).

Un fel de păstrare a individualității în oceanul de globalizare care ne înconjoară pe toate planurile, acest lucru întâmplându-se, construindu-se pe metafora *societății deschise*, după cum a caracterizat-o Karl Popper, adică o lume sensibilă la informație și la schimbare, opusă, spre exemplu, unei societăți monastice sau diverselor forme de totalitarism, pentru care istoria pare scrisă dinainte și unde indivizii se limitează la a-i psalmodia Marea Poveste.

### **3. Impactul pragmatismului și modelul comunicativ-funcțional sau către o didactică a comunicării**

Reconstrucția pragmatică a filosofiei pedagogice și a fenomenului educațional înțeles ca **acțiune eficientă** este axul în jurul căruia ne vom roti. Creația de sine, având la bază încrederea în sine și afirmarea individualității este o temă constantă a postmodernității, în plan educațional principiul centrării pe nevoile elevului nefiind altceva decât racordarea la conceptul central al mișcării transcendentaliste și democratice din care își va trage sevele apoi pragmatismul american. Atât transcendentalistul cât și democratul (8) au împărtășit credința vie în integritatea și perfectibilitatea omului, ambii au proclamat încrederea în sine și ambilor le-a plăcut să planteze individul direct în instinctele sale, responsabil numai față de sine și de Dumnezeu. Și unul și altul au exprimat nevoia libertății necondiționate ca o necesitate a democrației. Opera lui Emerson, poet care filosofează în eseuri pline de intuiții surprinzătoare exprimând un moment în care “americanismul” spiritual a luat un contur durabil, pe fondul asimilării a noi curente din gândirea europeană, are drept concept central “încrederea în sine”, luarea de sine ca reper al evaluărilor și acțiunilor. În timp ce Locke a considerat “reflecția”, alături de “senzații”, ca o sursă de obținere de cunoștințe, Emerson face din reflecția de sine principala sursă a cunoașterii. El identifică conștiința de sine cu spiritul divin, ceea ce răstoarnă ideea clasică a divinității: Dumnezeu este de găsit în fiecare om, nu separat de el. Astfel, atingerea spiritului divin nu este o pliere simplă la un mod de a percepe, de a gândi lumea și de a acționa, ci o activitate spirituală intensă. Prin ideea de activitate, Emerson se apropie de orientarea practică a gândirii americane susținută de Franklin făcând din acest moment unul hotărâtor de direcție a “americanismului”, moment care face o joncțiune originală între **ideal** și **practic** în convingerile și acțiunile umane.

Iată de ce am evocat aceste detalii: le socotim revelatoare pentru substanța și impactul pragmatismului în lumea întreagă, și, mai cu seamă, la noi în țară în ultimul deceniu, un motiv în plus pentru contestarea accepțiunii reduse a termenului de pragmatism – care va apărea de mai multe ori în conturarea cadrului și a țintelor acțiunii noastre educative racordate la nevoile momentului și la politicile educaționale actuale – drept “atitudine a celui care ia în considerare (numai) eficacitatea, utilitatea practică” (DEX).

Credem că revirimentul pragmatismului ca filosofie se datorează faptului că acesta poate fi, în mai mare măsură decât alte filosofii, baza pentru o reconstrucție filosofică aptă să absoarbă experiențele de cunoaștere și de viață ale timpului nostru. Socotim că direcția



pragmatică este deja o constantă în teoriile receptării textelor prin expresia plină a spiritului timpului, a aceluși *Zeitgeist* pe care îl evidențiază Umberto Eco atunci când vorbește despre *insistența, devenită aproape obsesivă, asupra momentului lecturii, al interpretării, al colaborării sau cooperării receptorului* (9).

Se conturează astfel direcțiile unei didactici a receptării în viziunea comunicativă a textului-comunicare, în dialog cu cititorul și lumea, didactică ce are în centru modelul comunicativ-funcțional, extins la nivelul tuturor disciplinelor, ca urmare a impactului deosebit al pragmatismului insistând pe socializare și crearea de legături. Evident acest lucru nu este posibil fără comunicare, fapt care reiese chiar din etimologia cuvântului, legată de noțiunile de “**comunitate**” și “**obligație**”. La origine, comunicarea înseamnă a face ca un lucru să fie împărțit / împărtășit, dând și primind.

Comunicarea are ca **obiective**:

- descoperirea personală – în actul comunicării ne interogăm în permanență pe noi înșine, dar aflăm și multe lucruri noi despre partener, eficiența descoperirii personale crescând prin compararea abilităților, a realizărilor, a atitudinilor, opiniilor, nereușitelor proprii cu ale celor cu care comunicăm, această comparație socială fiind o motivație în plus pentru a dobândi competențe noi;
- mai bună înțelegere a lumii exterioare;
- stabilirea și menținerea relațiilor sociale;
- schimbarea atitudinilor și a comportamentelor celorlalți;
- amuzarea altora și atragerea atenției asupra noastră.

Meditând asupra acestor obiective comunicaționale, nu trebuie să uităm că nici un act de comunicare nu este motivat de un singur factor, ci mai degrabă de o combinație de scopuri care pot motiva fiecare individ în moduri și grade diferite depinzând de natura celor implicați – trebuințe, dorințe, experiență – și de contextul în care are loc comunicarea.

Roy M Berko, Andrew D. Wolvin și Darlyn R. Wolvin (10) propun următoarea schemă a comportamentelor comunicării:

- comunicatorul-sursă este stimulat de un eveniment, obiect sau de o idee;
- apoi, această nevoie de a comunica este translatată în memoria de căutare cu scopul de a găsi limbajul potrivit (verbal / nonverbal) cu care să se codifice mesajul;
- percepțiile sale, modul în care vede lumea, experiența îi vor afecta interpretarea stimulului de comunicare;
- procesul de comunicare poate fi influențat și de așteptările emițătorului sau de atitudinile sursei.

A descifra un mesaj sau a înțelege un comportament presupune deci cunoașterea cadrului în care se plasează, cu alte cuvinte cunoașterea tipului de relație în care ele se înscriu. Se consideră că *recunoașterea cadrului este condiția elementară în receptarea unui mesaj, două clarificări fiind necesare asupra cuplului conținut – relație*;

1. semantica relației sau a cadrului precede conținuturile reprezentărilor noastre în general și le dirijează așa încât putem să vorbim pe de o parte despre (11):

- mesaje de conținut sau de informație propriu-zisă - **enunțul** organizat în unități logice – sunt cele care conturează relațiile semantice (**sintaxa și semantica discursului**);
- mesaje-cadru, însoțite de semnale suprasedimentale care indică **modul** cum trebuie înțelese sau interpretate cuvintele sau frazele -

plecând de la **enuț** desemnează și gestionează **enuțarea (pragmatica discursului / metacomunicarea)**.

2. O a doua clarificare asupra cuplului conținut – relație este dată de interpretarea metaforei orchestrei propusă de școala de la Palo Alto face din comunicare un tot integrat, un proces social permanent în care diverse sisteme de comportament concură la producerea sensului. Cu alte cuvinte, nu vom reuși să comunicăm dacă ne aflăm în disonanță sau dacă muzica noastră nu se armonizează cu partiturile celorlalți și cu codurile în vigoare. A intra în orchestră înseamnă a face jocul unui anumit cod, a te înscrie într-o rețea compatibilă cu mijloacele de comunicare, canalele și rețelele disponibile. Or, această rețea este, prin definiție, anterioară nouă, de cele mai multe ori o găsim deja construită și nu trebuie să o creăm (codul lingvistic).

Deci, cercetarea interpretării de text ca fenomen de comunicare trebuie concepută în termeni de niveluri de complexitate, de contexte multiple și de sisteme circulare. În acest sens, se vrea ieșirea dintr-un model al unei comunicări în care ceea ce se realizează este o transmitere de informație, acceptându-se necesitatea repunerii problemei având în vedere ansamblul parametrilor pe care îi presupune procesul de comunicare: cei care comunică, cauzele / condițiile care fac posibil actul comunicării, modul de comunicare și funcțiile sale, instrumentele acestei comunicări. Se prefigurează ideea că forma plină a comunicării este de fapt **discursul**, implicând raportarea simultană nu numai la contextul lingvistic / enuț, dependent de relația dintre cuvinte și sensuri, ci și la contextul extralingvistic / enuțarea, dependentă de relația dintre interlocutori. Ca atare, schema lui Shannon devine neîncăpătoare, fiind astfel preferată de noi viziunea psihosociologică a comunicării, **comunicarea** fiind definită ca *ansamblul proceselor prin care se efectuează schimburi de informații și semnificații între persoane aflate într-o situație socială dată* (12).

Schimbul de informații și semnificații, procesele de comunicare sunt așadar esențialmente sociale, ele se întemeiază pe fenomene de interacțiune și sunt determinate de acestea. Orice comunicare este o interacțiune și fiind o interacțiune ea se prezintă ca un fenomen dinamic, care implică o transformare, cu alte cuvinte ea este subsumată unui proces de influență reciprocă. Prin urmare, nu avem de a face cu un emițător și un receptor, ci cu doi locutori aflați în interacțiune, adică doi **interlocutori**.

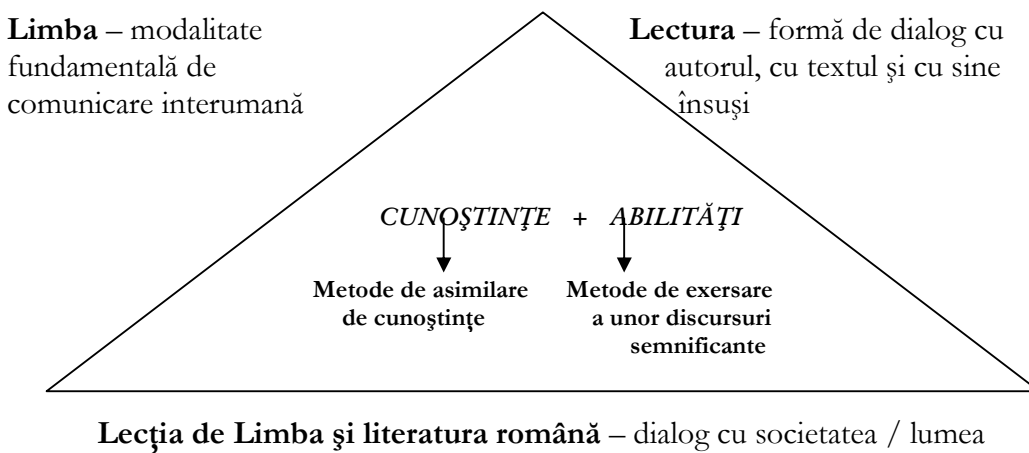
Ca urmare a faptelor constatate și enunțate mai sus, socotim că autenticitatea receptării este cea care asigură până la urmă autenticitatea unui text și, ca atare, didactica receptării textului literar trebuie să se înscrie în sfera mai largă a didacticii comunicării și centrată asupra problematicii comunicării prin două categorii de metode:

1. metode de dobândire de cunoștințe, înspre acel “a ști” al competenței, în cadrul lor înscriindu-se majoritatea strategiilor didactice tradiționale, reunite sub denumirea de **activități de asimilare de cunoștințe** sau **activități de structurare** (în didactica franceză) vizând formarea conceptelor gramaticale și a noțiunilor de teorie literară, dar și multe din metodele de interpretare de text;
2. metode de punere în practică a cunoștințelor, acel “a face” al competenței, aici înscriindu-se tehnicile de natură aplicativă numite în Canada *exersare de discursuri semnificante*, în Elveția *activități – cadru* sau în Franța *activități de eliberare* (13), aici înscriindu-se marea majoritate a strategiilor orale de tipul interviului, al dezbaterilor, al jocului de rol sau al prezentărilor de carte, dar și marea majoritate a strategiilor orientate înspre realizarea comprehensiunii în lectură și înspre producerea de text scris.

Aceste două categorii de metode vor sta în centrul interesului nostru abia pe parcursul următoarelor două referate privind interacțiunea text – context – cititor și efectele acesteia în formarea personalității libere și creative a lectorului și didactica lecturii. Punerea lor în practică presupune deci asumarea de către profesor a unui rol specific, cel de mediator al receptării, precum și distribuirea de roluri variate elevilor așa încât să se pună în valoare competența comunicativă a elevilor.

Conceptele de *competență de comunicare* și *comunitate de comunicare* (14) sunt două concepte-cheie pe care antropologul și lingvistul Dell Hymes despre care aminteam și mai sus le-a introdus pentru descrierea resurselor comunicative ale comunităților, bazându-se pe schema funcțiilor limbajului aparținând lui Jakobson, pe care însă a deschis-o imediat spre nonverbal, dezvoltându-i elementele. Denumită *schema speaking* (15), aceasta dezvoltă jocul complex al componentelor comunicării, urmând ordinea mnemotehnică a termenilor în engleză: *cadrul fizic* (timp și loc) și *psihologic* (atmosfera, ambianța); *participanții* (toți cei prezenți); *finalitățile* (scop, intenție, rezultatul activității de comunicare), *actele de limbaj* (conținutul și forma lor); *tonalitatea*; *mijloacele de comunicare* (canale, coduri pertinente); *norme de interacțiune și de interpretare* (ordine, obișnuințe, deprinderi); *tipul de activitate de limbaj* (familiar, serios, științific).

Viziunea sintetică a acestor idei aplicate lecției de Limba și literatura română, o redăm prin schema următoare:



#### 4. Competențele – dimensiune fundamentală a formării

Ce sunt competențele și care sunt avantajele unui model de proiectare centrat pe competențe?

Ca în oricare domeniu de activitate, **competența** reprezintă **condiția care asigură performanța și eficiența**, fiind susținută, în linie directă, de factori extrinseci și intrinseci determinative pentru conduita umană. Cu atât mai mult, în relația profesor – elev în cadrul procesului de învățământ înțeles ca act de comunicare interpersonală conduita didactică, este o modalitate specifică de manifestare, deopotrivă consumptivă și cathartică, angajând definitiv atât competența profesorului, cât și pe cea a elevului. Întotdeauna când se lucrează asupra competenței celor doi cu scopul măsurării, al predicției, al ameliorării, se pune problema unui **criteriu de eficacitate**. În literatura de specialitate se cunosc diferite încercări de definire a conceptului de competență, unele dintre acestea ilustrând viziuni unilaterale, care iau în considerare fie numai normele pedagogice, fie numai structura de personalitate a

individului, fie numai interacțiunea dintre însușirile acestora și cerințele de rol. De aceea se impune o clarificare conceptuală.

Definirea conceptului de competență presupune luarea în considerare a unei corespondențe organice între latura social-obiectivă, determinată de natura și complexitatea sarcinilor care alcătuiesc conținutul diferitelor sfere de activitate socială și al diferitelor funcții pe de o parte, și planul subiectiv-psihologic care este rezultanta cunoștințelor, a deprinderilor, a aptitudinilor și a trăsăturilor temperamental-caracterologice de care individul dispune în vederea îndeplinirii funcției sociale cu care este investit. Așadar, se utilizează pentru demonstrarea competenței elevului și / sau a profesorului variabile:

- **proximale** - situația socială (valori, credințe), mediul, personalitatea (motivație, cunoștințe, afecte), precum și
- **distale** - explicând comportamentul: experiența, clasa socială, vârsta, educația, comportamentul interlocutorului, răspunsul comunității.

Conform unei paradigme aparținând lui Getzels, modificată în structură, detalii și parțial în perspectivă de Dan Potolea, clasa de elevi apare ca un sistem social sub formă instituționalizată, având ca termeni centrali noțiunile de status și rol, care constituie dimensiunea normativă, sociologică a activității sistemului social al clasei. Conceptul de **competență** și nivelul ei de performanță sau criteriu de eficacitate implică valori sociale și educative și prin eficacitatea elevului / profesorului se înțelege uzual **realizarea unei valori care ia forma unui obiectiv educativ** definit în termeni de comportamente dorite, aptitudini, obișnuințe sau caracteristici devenite constante.

În acest context, Paul Popescu – Neveanu considera că aptitudinile alcătuiesc un complex al cărui element esențial îl constituie **comunicativitatea** de natură să transmită cunoștințe, să structureze operații intelectuale și să genereze motive. Este vorba despre o comunicativitate care caracterizează integral personalitatea individului și este astfel focalizată și instrumentalizată încât operează constructiv, generând cunoștințe, dar mai ales **scheme de acțiune**, modele de interacțiune..

Prin urmare, vom îmbrățișa ideea modelelor personologice deschise și alternative ale competenței în general, și ale competenței de lectură în special, întrucât personalitatea individului este o structură deschisă de trăsături compensatorii care permite confruntarea continuă a condițiilor interne cu invarianți externi. Numai așa se va dezvolta o personalitate unică și originală, asigurând premisa favorizantă pentru formarea unei competențe de lectură cu adevărat personală în cadrul căreia planul social normativ al rolului (profesor / elev) se intersectează eficient cu planul emergent al persoanei.

**Competențele** se definesc ca ansambluri structurate de cunoștințe (**a ști**) și abilități (**a face**) dobândite prin învățare. Ele permit identificarea și rezolvarea unor probleme specifice în contexte diverse, definindu-se pe obiecte de studiu (generale) și cicluri de învățământ sau ani de studiu (specifice). Un curriculum bazat pe competențe poate răspunde mai bine cerințelor actuale ale vieții sociale și profesionale, ale pieței muncii, centrând demersul didactic pe achizițiile concrete ale elevului.

În această perspectivă, filosofia educației îmbină integrator mai multe puncte de vedere, accentuând latura pragmatică a aplicării curriculum-ului, înțelegând prin aceasta conceperea procesului didactic ca act de comunicare, actorii, agenții, emițătorul / receptorul, actanții, fac permanent legătura directă între ce se învață și de ce se învață. Aceste puncte de vedere sunt:

- **social** - anumite competențe sunt determinate istoric, ca răspuns la nevoile concrete ale comunității, contribuind la diminuarea distanțelor școală-viață, prin creșterea transparenței actului didactic;
- **politica educațională** - se stimulează dezbaterile pentru identificarea acelor valori și atitudini sociale dezirabile, pe care ar trebui să le promoveze școala pentru a asigura accesul la plenitudinea ființei absolvenților săi, ca oameni liberi;
- **psihologic** - se integrează ultimele progrese înregistrate de științele cognitive, potrivit cărora manifestarea competenței înseamnă mobilizarea cunoștințelor corespunzătoare și a unor scheme de acțiune exersate și validate anterior.

Acțiunea competentă a individului într-o situație dată, înseamnă capacitatea:

1. de a mobiliza resurse mentale adecvate (cunoștințe, deprinderi, scheme de acțiune etc.);
  2. de a face transferuri de la unele contexte pedagogice la alte situații similare sau relevante;
  3. de a aplica, a pune “în act” toate aceste resurse selectate la locul și la timpul potrivit în cadrul unui exercițiu permanent de adaptare.
- **predarea** - profesorul emițător devine doar un organizator al unor experiențe de învățare relevante pentru elevi și poate spori această relevanță printr-o mediere culturală prin utilizarea unui larg evantai de instrumente și resurse didactice. Problematizarea, descoperirea, lucrul pe proiecte / portofolii, negocierea de sens prin intermediul dezbaterii, a discuției-rețea, devin punctele de reper ale predării ca act de comunicare având ca finalitate crearea de competențe.

În concluzie, învățarea devine un proces clar orientat care sporește motivația pentru (inter) acțiune; competențele angajează achizițiile anterioare ale elevului – a ști, iar posibilitatea concretă de a face anumite lucruri, acțiuni sau comportamente observabile ca urmare a formării competenței, va crește motivația pentru lectură, învățare.

## Note bibliografice

1. Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1990, p. 12.
2. Ioan Pânzaru, *Practici ale interpretării de text*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 8 (formularea tinde să indice că text este și o secvență de semnificații și de interpretații, fiind limpede că orice comunicare necesită interpretare. Prin urmare socotim competența de lectură în relație de interdependență față de competența de comunicare, ambele fiind subordonate competenței semiotice.)
3. \*\*\*, Programe școlare – aria curriculară Limbă și comunicare, Limba și literatura română, clasele a V-a – a XII-a, MEC, Consiliul Național pentru Curriculum, București, 2002.
4. Richard Rorty, *Contingență, ironie și solidaritate*, Editura ALL, București, 1998, p. 158.
5. Radu Neculau, *Filosofii terapeutice ale modernității târzii*, Polirom, Iași, 2001, p. 15
6. *Ibidem*, p. 298
7. Viorel Ionel, *Pedagogia situațiilor educative*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 125.
8. Andrei Marga, *Reconstrucția pragmatică a filosofiei*, Iași, Polirom, 1998, pp. 118-119.
9. Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996, p. 20.
10. Cf. Doina –Ștefana Săucan, *Specificitatea comunicării didactice în contextul comunicării interumane, în Competența didactică – perspectivă psihologică* (coord. Stroe Marcus), Editura ALL, București, 1999, p. 95.
11. Daniel Bougnoux, *Introducere în științele comunicării*, Editura Polirom, Iași, 2000, p.104.
12. Jean Claude Abric, *Psihologia comunicării. Teorii și metode*, Polirom, Iași, 2000, p. 14.
13. Alina Pamfil, *Didactica limbii și literaturii române – gimnaziu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 25.
14. Jean Lohisse, *op. cit.*, pp. 161-162.
15. *Ibidem*, p. 159.

## PROLEGOMENE LA O RETORICĂ A FACTICITĂȚII

Dorin ȘTEFĂNESCU

*Abstract*

We want to enter upon the hermeneutics of a myth whose ambiguous connotations make its integration into a symbolical horizon easy and this gives you something to think of. It is about Don Juan, a symbol of the necrophily (*l'amour de la mort*). This is due to the fact that this symbol does not confess itself in speech but in an action that builds itself in a factual discourse. It is the reverse of of an act of language, because not that it is said makes something to be, but the fact of being utters itself continually.

Vom încerca în cele ce urmează să întreprindem hermeneutica unui mit ale cărui conotații ambigue înlesnesc încadrarea lui într-un orizont simbolic ce dă de gândit. Este vorba de Don Juan (și de tot ce înseamnă donjuanism în general) pe care îl vom interpreta ca simbol grăitor al venusității ori al necrofiliei (*l'amour de la mort*). Și aceasta cu atât mai mult cu cât simbolul amintit nu se mărturisește într-o vorbire, ci într-o acțiune care se construiește ca discurs factual (într-un fel de realitate kerygmatică non-lingvistică). Este, dacă vrem, inversul unui act de limbaj, căci nu ceea ce se spune face ca ceva să fie, ci fapta ființării se rostește neîncetat pe sine. *Quand faire, c'est dire*. Simbolul în cauză ilustrează, *en biais*, afirmația lui Jean-Luc Marion: "Iubirea nu se rostește, în cele din urmă, ea se face". (1) Doar că în cazul nostru, absența elocventă a rostirii dezvoltă, prin inversiune, o *retorică a facticității* și a voluptății ca profanare, despre care vorbește E. Lévinas, ca violare a limbajului în care se manifestă echivocul "între cuvânt și renunțarea la cuvânt", "echivocul tăcerii; cuvânt care nu spune un sens, ci o exhibiție". (2) Astfel încât nu ceea ce *este* iubirea va putea face ceva, ci ceea ce *nu este*, adică Răul care, în cele din urmă, nu înseamnă a fi ci a face. Anticipând concluzia interpretării, putem afirma că în această situație mărturisirea nu se rostește ci, uzând de o întregă strategie persuasivă a seducției, se camuflează într-un *a face altfel* decât a spune, ceea ce înseamnă *mai bine* decât ar putea spune. Prin urmare, este în joc nu o artă a cuvântului făptuitor, ci o artă a faptei cuvântătoare.

Textul-sursă îl constituie câteva pagini din lucrarea lui S. Kierkegaard *Ori-ori*, partea I (*Sfera esteticii*). (3)

Gânditorul danez postulează o sursă medievală a discordiei dintre trup și spirit. Don Juan ar fi astfel întruchiparea cărnii, o reprezentare a trupului desprins de spirit, viețuitor prin sine și pentru sine: "încarnarea simțurilor aflate într-un război pe viață și pe moarte cu spiritul". Am putea distinge aici locul intermediar pe care acest tip uman îl ocupă între concepția grecească asupra erosului și iubirea cavalească. Dacă ambele atitudini au în comun o aceeași slăvire (puterea sufletului), ele diferă, după Kierkegaard, în ceea ce privește finalitatea. Totuși, trebuie spus că atât erosul antic cât și cel medieval reprezintă dorința transcenderii de sine.

Sufletul este "iubitor de înțelepciune sau de frumusețe, închinător la Muze și îndrăgît de Eros", aflăm în platonul *Phaidros* (248 d). Pentru Platon, iubirea daimonică este a patra formă a nebuniei divine, înțeleasă ca "zeiască împătımire": "e limpede că tocmai împărțșirea din acest soi de nebunie face ca cel iubitor de frumuseți să fie numit îndrăgostit" (249 e), și, mai

presus de toate, “îndrăgostit de frumusețea firii” (*Banchetul*, 183 e). Este de asemenea vorba de funcția mijlocitoare a iubirii care stabilește un raport între două lumi aparent distincte, lumea “de aici” și cea “de dincolo”. În *Banchetul*, Diotima identifică în Eros un agent intermediar, “ceva între muritor și ființă fără de moarte” (202 d). Fiind un mare daimon, “aflându-se între cele două lumi, Eros umple golul dintre ele și le leagă într-un singur Tot, unindu-l pe sine cu sine” (202 e). Potrivit lui Heidegger, “această înălțare-dincolo-de-sine și această atragere de către Ființa însăși este *eros*-ul”. (4)

În același fel, slujirea iubitoare a cavalerilor curteni se codifică într-un număr de reguli ce au drept scop venerarea perfecțiunii feminine. Ideal care dobândește forme extreme în *Tristan și Isolda*, în *Lancelot* sau în lirica provençală. Se știe că ceea ce hrănește acest ideal este un deziderat de sorginte gnostică. Femeia este identificată cu Fecioara Maria, “simbol al Luminii curate și mântuitoare”. (5) Această mare Mamă divină este *Anima*, adică “partea *spirituală* din om, aceea pe care sufletul încătușat în trup o cheamă cu o iubire nostalgică”. (6) Nu e de mirare că așa-numita Biserică a Iubirii (cum era cunoscută religia cathară) a ridicat idealul *corteziei* la rangul de conduită existențială exemplară. Toate virtuțile care concură la împlinirea acestui ideal (printre care măsura, slujirea, îndurarea etc.) “duc la Bucuria care este semnul și garanția unui *Vray Amor*”. (7) Iubirea e înțeleasă astfel ca putere de natură spirituală în stare să exorcizeze implicațiile nefaste ale morții (așa cum apare de exemplu în *Tristan și Isolda* și, în mod sintetic, în interpretarea pe care catharul Jacques de Baisieux o dă cuvântului *amor*: “*A* înseamnă « fără » și *mor* înseamnă « moarte »; dacă le punem la un loc, vom obține « fără moarte », *a-mor*”).

După cum se poate observa din această succintă prezentare, ambele ipoteze de lucru, pe care le-am ales datorită încărcăturii lor paradigmatică (e vorba de *eros*-ul platonician și de *amor*-ul cathar), exemplifică perfect afirmația heideggeriană citată mai sus. În esență, amândouă sunt expresii ale năzuinței de *transcendere* (înțeleasă ca sublimare a condiției umane prin potențarea asemănării sale ideale cu divinul). Este de fapt o supremă valorizare a sufletului și, implicit, a vocației spirituale, conjugată cu credința în iubirea *nemuritoare*.

Se pare că atitudinea opusă (să-i zicem donjuanescă) derivă tot din platonism. În *Phaidros*, în primul discurs al lui Socrate, cel “acoperit”, Platon distinge două principii ale iubirii: “în fiecare dintre noi există principii care mână și ne stăpânesc și pe care le urmăm oriîncotro ne ar duce; unul din ele e sădit în noi din naștere, și anume dorința de plăceri; celălalt e o încredințare dobândită, și anume gândul că trebuie să tindem spre tot ce e mai bun” (237 d). Se înțelege de la sine că primul principiu – dorința de plăceri – este echivalent iubirii trupesti, pe când al doilea principiu – gândul spre mai bine – ar corespunde iubirii spirituale. Platon atribuie celui dintâi “desfrânarea”, iar celui de-al doilea “cumpătarea” (238 a), revenind la semnificația “frâului” și a “înfrânării” în episodul atelajului înaripat (254 c – e). Friedlander comentează: “erosul înaripat devenea model pentru sufletul (*psychê*) înaripat”, căci “sufletul este pe de-a întregul suflet numai atunci când este capabil de iubire”. (8) O bipartiție asemănătoare aflăm în *Banchetul*, unde Pausanias distinge doi Eros: unul obștesc și unul ceresc (180 d – e), cel “care iubește mai mult cu trupul decât cu sufletul” (183 e) și “acel Eros care ne îndeamnă către iubirea cea bună” (181 a). Distincția e reluată apoi de Eriximah, între “cele două feluri de Eros”: Erosul cel bun și Erosul cel rău. Concluzia este că trebuie “să-i slujim Erosului cumpătat” (188 c).

Este, credem, evident că donjuanismul reprezintă expresia acestui Eros rău, desfrânat, supus dorinței și materiei. Iată, după Kierkegaard, momentul în care opoziția spirit – materie devine absolută: “Spiritul pur și simplu conceput ca atare simte nu numai că lumea nu e patria sa, ci încă și mai puțin câmpul său de acțiune; el renunță la ea și se retrage pentru a se înălța în regiunile superioare (...). Spiritul desprinzându-se astfel de pământ, senzualitatea se arată în

toată puterea ei”. Învins de Erosul cel rău, spiritul se autoexilează, împreună cu iubirea de cele divine. Iar ascetica creștină nu a făcut decât să întărească această separație, lăsând lumea pradă bucuriei senzuale. Nu Bucuria împlinirii prin iubirea cumpătată, nu Bucuria aceluia Vray Amor, ci bucuria degradată a plăcerii și a voluptății, a senzualității și a dorinței (*libitum*).

Evul Mediu, ne încredințează Kierkegaard, localizează izvorul senzualității într-un munte imaginar, căruia îi dă numele Venus. “Acolo nu se cunoaște decât tumultul fără sfârșit al plăcerii. Don Juan este primul născut al acestui tărâm”. Venus era considerată zeița deliciilor dragostei (*venos*), idol demonic, însoțitoare, mamă ori anima vegetativă a Sulfului, în tratatele alchimice, un alt nume al ei fiind Veneris, desfrânata (sau chiar androgyna), corupătoarea diabolică (“argintul viu corupt, care este amestecat cu ea”, citim într-o descriere alchimică citată de C. G. Jung). (9) Caracterul venusian (sau veneric) este reprezentat de “flamura” iubirii lubrice, de jugul păcatului și al frivolității. E limpede că tot ce este legat de ascendența venusiană este sortit voluptății mundane ( “bucuriile Venerei, spune G. Camerarius, nu sunt niciodată lipsite de fiere”, 10), deci suferinței și morții. Este Erosul decrepit care “îl târâște după sine pe fratele său Thanatos”, remarcă M. Bonaparte (11); “venusitatea, adaugă G. Durand, e soră bună cu zeița chthoniană; în jurul morții și al căderii, al destinului temporal, s-a format treptat o constelație feminină, apoi sexuală și erotică”. (12)

Revenind acum la Kierkegaard, să subliniem că descendența donjuanescă din venusitate, și tot complexul *inversiunii* pe care îl inaugurează această rebeliune luciferică a cărnii, nu e decât “sfidarea disperării care dă glas protestului”. Interesant de observat e că cel care protestează și sfidează nu este trupul care a alungat spiritul, ci trupul care, desprins de spirit, își strigă disperarea. De aceea, spune Kierkegaard, “Don Juan exprimă demoniacul din punctul de vedere al senzualității”. El e mereu suspendat între idee și individ, pendulând continuu între paradoxala aspirație spre ceea ce neagă și condiția desfrânatei sale bucurii. Niciodată mulțumit de ceea ce are și de ceea ce este, el întruchipează paradoxul însuși al seducătorului. Existența sa în plină mișcare este de fapt o necurmată creație a seducției. Dar destinul seducției este de a nu se putea bucura pe deplin de rodul acțiunii sale. Obiectul sedus (și când spunem “obiect” ne gândim la faptul că orice persoană sedusă este într-un fel obiectivată) nu e decât un obiect părăsit, abandonat în jocul crud al infidelității.

Iubirea fidelă este una în care lucrător e sufletul (precum în eros-ul cel bun la greci ori în amor-ul medieval). Infidelitatea nu poate fi generată decât de tumultul simțurilor, de deznădejdea trupului care, părăsit de spirit, lasă în părăsire tot ceea ce “creează”. “Doar iubirea senzuală este prin definiție esențial infidelă. Dar această infidelitate care îi este proprie se manifestă și într-alt fel: ea nu este decât o repetiție”. Iubirea sufletească nu e totdeauna sigură pe sine căci, necunoscând arta seducției, ea se îndoiește și se neliniștește. Fără să deznădăjduiască, se întrebă și speră, crede în propria ei fidelitate. De aici și bogăția diversității formelor și trăirilor individuale pe care ea le implică. Iubirea senzuală nu crede decât în rapiditatea victoriei; sigură pe armele seducției pe care le aruncă în joc, ea nu urmărește decât condițiile unei capitulări, termenul unei execuții.

Trebuie spus însă că infidelitatea este totodată indisponibilitate. Cel infidel, cu toate că pare mereu deschis într-un evantai de posibilități inepuizabile, nu se dovedește disponibil față de nici una dintre ele. A fi disponibil înseamnă și a crea în domeniul posibilului, a sădi în pământul fiecărei clipe sămânța iubirii. Or sămânța aceasta are nevoie de timp pentru a rodi; clipa durează încărcându-se de sens, zăbovește în odihna unui răgaz îmbelșugat. Dimpotrivă, infidelitatea iubirii senzuale nu are timp; ea nu trece prin clipe decât pentru a afla, mereu nemulțumită în chiar toiul plăcerii, izvorul unei noi cuceriri, obiectul unei alte abdicări. Ceea ce o pune în mișcare – și pe goană, am spune – nu este diversitatea care se împlinește în unitate, ci sărăcia trăirii, indigența condiției sale nomade.”Voluptatea, adaugă Lévinas, începe deja în



dorința erotică și rămâne în fiecare clipă dorință (...).De aceea voluptatea nu este doar nerăbdătoare, ci este nerăbdarea însăși, respiră nerăbdarea și se sufocă din pricina ei”. (13) Este și motivul pentru care Kierkegaard afirmă că “iubirea care ține de suflet este durată în timp, pe când iubirea senzuală, dispare în timp”. Iar ceea ce dispare este chiar disponibilitatea rămânerii, bucuria adâncă a zăbovirii.

“Noțiunea de seducător aplicată lui Don Juan, subliniază gânditorul danez, suferă o modificare esențială întrucât libidoul său nu vizează decât senzualul”. Observația este importantă pentru a arăta “caracterul muzical al lui Don Juan”. Alunecarea – nesatisfăcută – de la un obiect al seducției la altul are ceva din ritmul vibrației muzicale (iar Kierkegaard a studiat în *Don Juan* al lui Mozart felul în care muzica este mediul în care se exprimă cel mai bine iubirea senzuală ca dispare în timp). Arta seducției este o artă muzicală; partitura ei e încărcată cu notele amăgirii. Plăcerea satisfacerii libidinale este cântarea mereu reînnoită a unei neobosite căutări a morții. Nimic nu e pre-meditat aici, ci totul e pus în seama senzualității, în puterea atracției exercitate de simțuri. Venus se însoțește cu Nemesis, căci cel care se dedă plăcerii senzuale acționează dintr-un fel de răzbunare căreia nu i se poate sustrage. Nu cuvântul mincinos e resortul seducției donjuanești, ci “forța proprie libidoului, energia libidoului senzual”. Don Juan este o forță a naturii care, în virtutea unei idealizări senzuale, nu poate înceta să seducă. În fiecare femeie el caută feminitatea, principiul abstract al melos-ului feminin, acel cânt funebru prin care moartea se slăvește pe sine. Dacă el poate fi definit ca simbol reprezentativ al unui tip uman, aceasta doar în sensul “geniului propriu al senzualității a cărui încarnare este”. Prin el, trupul își ia o tristă revanșă asupra spiritului, dar ea nu e decât reflexul van al unei imaginații degenerate. Venusitatea condiției donjuanești nu e doar abatere și rățacire de la adevărata iubire a celor sublime, ci fascinația rece pe care o exaltă moartea strecurată în natura ce respinge spiritul, fantasma letală a disperării care, sub numele falsei iubiri, bântuie oameni și timpuri deopotrivă.

### Referințe bibliografice

1. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'etre*, Communio-Fayard, Paris, 1982, p.154.
2. Cf. *Fenomenologia erosului*, în Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit*, Ed. Polirom, Iași, 1999..
3. Kierkegaard, *L'existence*, Textes choisis, P.U.F., Paris, 1982, pp.97-106.
4. În Platon, *Opere IV*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1983, p.390.
5. Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, Ed. Univers, București, 1981, p.81.
6. *Op.cit.*, p.95.
7. *Op.cit.*, p.131.
8. În Platon, *Opere IV*, ed.cit., note la *Phaidros*, p.511.
9. C.G.Jung, *Mysterium coniunctionis*, II, Ed. Teora, București, 2000, p.46.
10. *Apud* C.G.Jung, *op. cit.*, II, p.48.
11. Marie Bonaparte, *Eros, Chronos et Thanatos*, P.U.F., Paris, 1952, p.120.
12. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, 1977, p.241.
13. Emmanuel Lévinas, *op.cit.*, p.232.

# RITM ȘI ONDULAȚIE ÎN FILOSOFIA ROMÂNEASCĂ PREBLAGIANĂ

Eugeniu NISTOR

## *Abstract*

Before the publication in 1936 of Blaga's volume *Spațiul mioritic* that represents a climax in the history of Romanian culture together with *Orizont și stil*, searching through (yet) early traditions of the native thinking, we see some aspects that seem to announce, in symbolical forms, that sinuous movement specific of our ethnical soul. These forms, combined into more or less united theories, will be comprised in a synthesis, in his beautiful links, raised on concepts with 'cupolas', marking our daring effort of synchronising with the 20<sup>th</sup> century European spirituality.

Înainte de apariția volumului *Spațiul mioritic* al lui Lucian Blaga (1936) care reprezintă – indiscutabil – alături de *Orizont și stil*, un moment de vârf în filosofia culturii românești, sondând și cercetând prin tradițiile (încă) fragede ale gândirii autohtone, vom întâlni unele aspecte ce par a anunța, în forme mai mult simbolice, acea mișcare sinuoasă, onduliformă, specifică sufletului nostru etnic. Aceste forme, îmbinate în teorii mai mult sau mai puțin închegate, vor fi cuprinse apoi în sinteza blagiană, în articulațiile ei măiestre, înălțate pe concepte cu "cupole", marcând încercarea noastră temerară de sincronizare – și pe calea "filosofării" – cu spiritualitatea europeană a primei jumătăți a veacului XX.

Mai întâi să remarcăm în scrierile lui Dimitrie Cantemir ideea unei unități ritmice a spațiilor, o anumită viziune crono-spațială chiar, prin care un fenomen "crește" sau "descrește", potrivit "ordinii neîntrerupte a naturii", care își urmează propriul ei ciclu natural-istoric, adică: naștere, creștere, îmbătrânire și dispariție. E adevărat că savantul nostru enciclopedist se referă în special la "creșterea și descreșterea curții otomane", propunând-o ca "lege universală", însă această mișcare sinusoidală, împletită cu o anumită ciclicitate, reprezintă – e drept, formulată altfel și în alte scrieri, precum în *Moharchiarum Physica Examinațio* (o mică lucrare de filosofia istoriei) – concluzia asupra unor legi generale de geneză și dispariție, la care se supun toate lucrurile particulare, căci "din decompunerea unuia urmează nașterea altuia" (*Istoria filosofiei românești, vol I – p. 92*). Acest fraged sâmbure al ideii de cauzalitate, nu este chiar atât de inedit în scrierile românești din epocă. Căci, ceva mai devreme, și stolnicul Constantin Cantacuzino apreciasse că statele ar trece prin câteva etape succesive în devenirea lor istorică, și anume: "urcare", "stare" și "pogorâre", conturându-se astfel și în gândirea acestuia o oarecare ritmicitate și o anumită mișcare onduliformă.

Dar cel care a sistematizat și a expus metafizic legile constituirii, dezvoltării și pieirii formelor materiale (cu aplicație însă și în chestiuni biologice și de sociologie), a fost Vasile Conta în a sa *Teorie a undulațiunii universale*, publicată inițial în *Convorbiri literare* (1876–1877) și abia postum în volum (Librăria Școalelor, Iași, vol. I – 1884, vol. II – 1895). Să remarcăm că numai "formele evolutive", esențiale și universale, ale materiei (plantele, animalele, planetele), se supun acestei legi, căci "formele neevolutive" (vibrațiile muzicale, mișcările valurilor, erupțiile vulcanice), deși sunt "trebuincioase", funcționează după alte reguli, dar, subliniază Conta, "...toate forțele universului, de la cele care însuflețesc un animal, până la cele care pun în mișcare stelele cele mai îndepărtate, sunt în contact unele cu altele. Toate se modifică și se

înrauresc reciproc" (*Teoria fatalismului. Teoria undulațiunii universale* – p. 212). Din cauza numărului mare de forțe din univers care sunt în interacțiune continuă ("o pietricică de pe steaua Sirius se află în legătură de atracțiune reciprocă cu un bold de pe planeta noastră" – *Ibidem*), este cu neputință ca vreodată să se "ajungă la un echilibru universal și absolut" (*Op. cit.* – p. 213), modificările de formă fiind cotate drept "metamorfoze", ele reprezentând chiar "esența materiei". Revenind la "formele evolutive", acestea, spune Conta, parcurg – de la naștere și până la moarte – un traseu comparat cu un semicerc, numit *undă*, care, pe o porțiune a ei se află în ascensiune și constituie o "curbă suitoare", iar pe cealaltă parte a "punctului culminant", se află în cădere, fiind o "curbă coborâtoare". Dar fiecare *undă* conține alte unde mai mici, secundare, care și ele reflectă structura celei mari, pe traseele lor suitoare, și, respectiv, coborâtoare. Viața terestră a apărut din materia anorganică, ca și diversele specii de plante și animale – prin "generațiune spontanee" – subordonându-se aceluiași reguli ale ascensiunii și declinului. Acestei legi onduloforme i se supune întreaga viață organică, și chiar și omul, care se află acum pe curba lui suitoare și, după ce va fi atins punctul culminant, va intra în decadentă, până la stingerea sa completă. Dar marea undă a omenirii cuprinde, ca unde secundare, rasele umane, acestea, la rândul lor – națiunile ș.a.m.d. Dar și unda vieții organice constituie, la rândul ei, un "moment" din unda Terrei, cum e și ea un alt "moment" din istoria sistemului nostru solar, și așa mai departe. Nici o undă însă nu se aseamănă cu cealaltă, precum nici curba suitoare a unei unde nu este similară celei coborâtoare a acesteia. De precizat că, în afara undelor principale și secundare, care formează o "succesiune de acțiuni și reacțiuni", mai există și unde intermediare. După ce descrie aventura vieții organice care, pe o secvență a curbei sale suitoare "dă naștere principiului psihologic", dotat, la început, doar cu instinct, apoi cu forme primare de "sociabilitate" și, pe măsura evoluției conștiinței de sine, cu sentimente sau "motive de acțiune... pe care le-am putea cuprinde sub denumirea comună de altruism" (*Op. cit.* – p. 263), Conta conchide că va veni o vreme pentru om, când omenia și iubirea de aproapele său va reprezenta punctul culminant al acțiunilor sale, și aceasta, fiindcă "omenirea se află încă pe curba suitoare a unei sale" (*Op. cit.* – p. 264). El precizează că în transformările suferite de viața organică intervine un element care ține de fixitate – ereditatea – și un altul, care încurajează mobilitatea, mișcarea: adaptarea la un habitat nou, care implică procese ale "înnoirii" și evoluției doar prin încrucișări sau emigrări. Legat de această din urmă problemă, filosoful mizează că o bună parte din ființele organice au emigrat, în răstimpuri, dinspre răsărit către apus, în această direcție intuindu-se mișcarea aparentă a soarelui, a lunii și a stelelor, Pământul fiind considerat un "enorm electromagnet", cu un spectru pe măsură. Formulând concis, Conta susține că "Trebuie să fie dar o corelație strânsă între aceste fenomene fizice, de o parte, și între emigrațiunile ființelor organice, de altă parte" (*Op. cit.* – p. 350). Vom observa, deci, cum concepția lui Conta diferă de cea a lui H. Spencer și Ch. Darwin. Căci, în timp ce în teoria spenceriană mișcările materiei sunt ritmice, realizând un salt înainte – prin *evoluție*, și unul înapoi – prin *disoluție*, materia fiind limitată cantitativ, în legea undulațiunii materia este nemărginită și nu se poate manifesta de două ori în aceeași formă. În ce privește comparația cu evoluționismul lui Darwin, am arătat deja că, în viziunea filosofului român, nu selecția naturală stă la baza originii, multiplicității, energiei și "generării spontanee" a speciilor, ci "înraurirea mediului". Iar, în aspectele ei antropologice, teoria lui Conta propune, cum am explicat anterior, cele două soluții de revigorare a "ființelor organice superioare": încrucișarea și emigrarea, care vor avea rezultate cu atât mai vitale "cu cât rasele-mame din care vin emigranții ce se încrucișează, sunt mai aproape de punctele culminante ale undelor lor în momentul emigrațiunii, și, în sfârșit, cu cât curentul emigrațiunii va merge mai direct de la răsărit la apus" (*Op. cit.* – p. 355). Mai departe Conta vine cu o precizare, motivată tot

de configurația mediului: "Curențele de emigrațiune merg câteodată de la nord la sud, după cum sunt conduse în aceste direcțiuni de cursurile fluviilor, de direcția văilor și a vărsăturilor etc.; dar cu toate acestea, tendința constantă și direcțiunea finală ale acestor curențe de emigrațiune sunt totdeauna de la răsărit la apus, și niciodată de la apus la răsărit" (*Op. cit.* – p. 349). Dar, dacă "altruismul" și iubirea aproapelui, prognozată de Conta, ca însușiri ale ființei umane în *devenire*, ar putea reprezenta și anumite niveluri de cultură și civilizație – atunci e limpede că acest "transfer" de "energie" spirituală se va întâmpla dinspre Orient înspre Occident, și nu ca în morfologia culturală a lui O. Spengler – acesta fiind convins că fiecare cultură "se dezvoltă independent una de cealaltă și într-o succesiune care merge de la sud spre nord" (*Omnia și filosofia vieții* – p. 67) – ci într-o mișcare dinamică ondulatorie, care exprimă evoluția și spiritul fecund, tocami prin părăsirea mediului-albie în care, lângă grelele pietroaie ale tradițiilor, stau zăgăzuite atâtea forțe înnoitoare!

Acum este destul de limpede că, în ceea ce privește viziunea asupra "unduirii" sufletului omenesc, între Conta și Blaga sunt diferențe capitale.

Considerând că, în ceea ce privește "emigrațiunea oamenilor, se pare că nu este altă excepțiune bine constituită, decât formarea rasei românești, în urma colonizării Daciei cu romani, lăsând a zice că și această rasă este formată în parte din emigranți slavi, veniți de la răsărit la apus, peste coloniștii romani" și că "rasa românească a avut și are relativ puțină coeziune și vigoare", aceasta fiind rezultată din "multele și variatele încrucișări ce au avut loc cu un mare număr de rase străine, dacă, în sfârșit, vom considera că toți coloniștii trimiși în părțile orientale de către fenicieni, de romanii vechi și de alte popoare, au fost absorbiți cu totul de către indigeni; dacă, zic, vom considera toate acestea, ne vom convinge că *emigrațiunile de la apus la răsărit* (sublinierea noastră), nu par a fi fecunde, ca și cum le-ar lipsi o *condiție necesară* pentru emigrațiune" (*Teoria fatalismului. Teoria undulațiunii universale* – p. 349-350). Iar "condiția necesară" la care se referă Conta, o constituie chiar o "lege a emigrațiunii", cu precizări referitoare la *sensul* acesteia – pentru ca efectul să fie pozitiv pentru emigranți, cu toate "zig-zagurile" și abaterile lor către nord sau sud, ea certificând "o tendință de direcțiune finală de la răsărit la apus", fiindcă aceea reprezintă direcția undei cosmice a sistemului nostru solar, care antrenează în curbele ei "curențele electrice ale pământului" (*Ibidem*).

De prisos să mai subliniem că prin Conta sufletul românesc se regăsește cu toate cele ale sale în vasta sinteză ondulatorie universală, filosoful privindu-l și studiindu-l mai mult ca efect al întregului asupra lui, decât ca specificitate și energie spirituală distinctă, ca insulă în ansamblul întregului – cum îl descoperim în filosofia lui Lucian Blaga.

Cumva, joncțiunea între cele două filosofii o face istoricul Vasile Pârvan și aceasta mai cu seamă în volumul său de proze poetice *Ideii și forme istorice*, reunind patru lecții de deschidere ținute (între 1919-1920) la Universitățile din București și Cluj, între care cea mai "aplicabilă" temei noastre este cea din 4 februarie 1920, intitulată "Despre ritmul istoric", în care constată că "energia universală este unică" și oamenii sunt de fapt "expresii terestre ale unor energii vibratorii universale" (*Scrieri* – p. 422), din nevoia racordării la cosmos ei sintetizând realitatea în conceptele-cheie de: *spațiu* – pentru dimensional; *timp* – pentru vital și *ritm* – pentru vibrație. Dar "ritmul istoric nu există ca atare", fiind doar, spune Pârvan, "o linie specific ondulatorie", creată de mintea noastră individuală, pentru a ne putea ordona la viața socială și la cosmosul în care viețuim; el este deci, în fapt, un *ritm spiritual*, decurgând, în chip firesc, din creația umană, care se regăsește "solidificat în fapte de cultură". Și Pârvan vorbește despre "unde ritmice", pe care le categorisește ca fiind "închise" (unele), înmagazinând un "ritm static" (în artă, filosofie, știință etc.) și "deschise" (altele), cu un ritm dinamic când spectrul lor se revărsă în mediul social, politic, religios etc. Deși legat de terestru și cu miez poetic în multe metafore sugestive în care așează ipostaze ale ființei

umane, Pârvan este totuși un gânditor care l-a citit pe Conta și îl anticipă pe Blaga în unele aprecieri și corelații exprimate în fermecătoare concepte, precum și în această ingenioasă convergență: "Ritmul inimei Cosmosului dă pulsații identice până în cel de pe urmă vas capilar al Universului". Și, mai departe, apropiind macrocosmosul de microcosmos: "Această energie e activă în râmă și în om, în imbecili și în geniu: vibrațiile și ritmul materiei agitate de energie, variază doar numai ca forme evolutive ale dezinteresării materiei" (*Op. cit.* – p. 442).

Să mai constatăm că același Pârvan, de această dată departe de ceea ce ar trebui să numim *spiritul* viitoareii filosofii mioritice a lui Blaga, observă că "sufletul țaranului daco-roman, dincolo de carapacea pietroasă și inertă", în inconștientul lui, nu este bântuit nici pe departe de "fatalismul cosmic" sau conservatorismul patriarhal, căci echilibrul ființei lui este asigurat de "splendida etică optimistă păgâno-creștină, care dă celui nedreptățit siguranța că răutatea nu va rămâne nepedepsită și că deci el poate aștepta cu resignare filosofică această pedeapsă imanentă a nedreptății" (*Op. cit.* – p. 381). Deci, nu fatalitate și pasivitate, în care sălășluiește și binele și maleficul, în proporții egale, singurul care poate așeza totul în cumpănă dreaptă și, de aici, o altă uriașă convingere formulată de Pârvan, că "omul e singurul animal cosmic" care, ca și Dumnezeu, creează din "lutul inform", bucurându-se când opera sa de artă reface lumea cu toate cele ale ei și simte "mișcarea ritmică a sufletului biruitor" (*Op. cit.* – p. 387).

Înainte ca simbolurile culturale spațiale ale lui Frobenius și Spengler să conceptualizeze, prin Cantemir, Conta și Pârvan, cultura românească a încercat (chiar dacă la modul naiv) să-și descopere "dimensiunile ei existențiale", esența și valoarea ei, și – după cum am văzut anterior – nu s-a sfiit, uneori, să-și plaseze *ființarea* și *devenirea* în universalitate, integrând-o și asociind-o, în chipul cel mai firesc, fie unor fenomene naturale (sau sociale) de creștere și descreștere, fie unor "mișcări", "vibrații" sau "emigrări", fie unor ample undulațiuni crono-spațiale.

Preocupările gânditorilor occidentali pentru filosofii etnice, în pragul veacului XX și în deceniile care au urmat, aveau să declanșeze, la noi, nu numai sfâșietoare căutări, ci și reușite, printre care cele mai de seamă rămân cele ale lui C. Rădulescu-Motru (din "Etnicul românesc" și "Vocația"), culminând cu volumele *Trilogiei culturii* ale lui Lucian Blaga și, îndeosebi, cu *Spațiul mioritic* al acestuia – stârnitor de mari polemici în epocă –, fără a neglija însă eforturile "gândiriștilor" duse, câteodată, până la extrem și forțând nota doar pentru a așeza neapărat ritmurile sinuoase ale sufletului valah sub o unică și "sublimă" cupolă ortodoxistă.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

1. Lucian Blaga – *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994.
2. Lucian Blaga – *Orizont și stil*, București, Ed. Humanitas, 1994.
3. xxx, *Istoria filosofiei românești*, vol.I, București, Ed. Academiei, 1972
4. Vasile Conta – *Teoria fatalismului. Teoria undulațiunii universale*, Iași, Ed. Junimea, 1995.
5. Oswald Spengler – *Omul și filosofia vieții*, Oradea, Ed. Aion, 1996.
6. Vasile Pârvan – *Scrieri*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981.
7. C. Rădulescu-Motru – *Personalismul energetic și alte scrieri*. București, Ed. Eminescu, 1984.
8. Dumitru Micu – *"Gândirea" și gândirismul*, București, Ed. Minerva, 1975.

# LES LETTRES BELGES AU TOURNANT DU SIECLE

Eugenia ENACHE

## *Rezumat*

Lucrarea își propune să descrie și să interpreteze aspecte ale literaturii belgiene de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Epoca "fin de siècle" a fost resimțită de artiști ca o epocă a crepusculului, a decadenței ce se reflectă în creațiile literare ale sfârșitului de secol XIX de o manieră mai mult sau mai puțin evidentă, îmbrăcând forme artistice diverse. Pentru literatura belgiană, în schimb, perioada "fin de siècle" e departe de a fi asociată conceptului de declin, de decadență. Dimpotrivă, este o perioadă de efervescență creatoare, de ebuliție a formelor și manifestărilor artistice și literare. Din acest punct de vedere, termenul cel mai adecvat pentru a defini această perioadă a literaturii belgiene de expresie franceză pare a fi cel de "tournant de siècle", întrebuițat de Paul Gorceix. Modernitatea scriitorilor belgieni constă în primul rând în reconcilierea valorilor tradiționale și a ideilor novatoare, de certă relevanță estetică.

Les vingt dernières années du XIXe siècle sont connues dans l'histoire littéraire sous l'appellation « fin-de-siècle ». C'est une époque ressentie par les artistes comme un crépuscule, comme une décadence qui se reflète dans leurs créations d'une manière plus ou moins évidente et revêt des aspects divers.

Mais pour la littérature belge la « fin-de-siècle » est bien loin du concept de déclin, de décadence. Pour les lettres belges c'est une période d'effervescence intense de la création littéraire; c'est pourquoi le terme de tournant de siècle, employé par Paul Gorceix, nous semble plus adéquat pour la littérature belge d'expression française.

L'appellation tournant de siècle suppose de nouvelles valeurs esthétiques, un changement de vision à l'égard de la création littéraire et artistique, une exigence qu'on nomme « modernité », et que Baudelaire définissait comme « [...] le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » (1). Cette modernité traduit une rupture entre un art soumis aux règles, tributaire d'une tradition artistique consacrée et un art vivant en accord avec l'époque contemporaine.

En quoi consiste cette modernité pour les écrivains belges? D'une part, ils réussissent à réconcilier les valeurs traditionnelles et les idées nouvelles, et d'autre part les écrivains de sensibilité littéraire différente - wallons ou flamands - cohabitent et créent un imaginaire artistique originel. La modernité belge suppose aussi une implication sociale de l'artiste plus ou moins active et une ambition de prouver son nationalisme littéraire et l'autonomie envers la France.

C'est l'époque où les tendances littéraires se manifestent pleinement, les rivalités sont plus marquées dans le but de définir une conception de l'art pour la renaissance des lettres belges; c'est l'époque où les correspondances entre les arts sont devenues une caractéristique définitoire.

## 1.1. Dilemmes littéraires

Il est difficile de parler de tendances totalement opposées dans le système de la littérature belge, car avant d'être rivaux les artistes des années 1880-1890 ont été complices dans le but de promouvoir une littérature nationale.

L'art pour l'art, l'art social et le symbolisme sont des termes véhiculés dans les programmes esthétiques des revues *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne* et *La Wallonie*, parce que les écrivains et les collaborateurs ont défendu, tour à tour, une esthétique de la perfection formelle et de la virtuosité technique et aussi une esthétique de l'art utile, d'un art pour tous, d'un art en accord avec le temps qu'ils vivaient. Tout cet environnement culturel et artistique se caractérise par son éclectisme. En l'espace de quelques années, l'art pour l'art, l'art social et le symbolisme se sont relayés au sommet de la hiérarchie esthétique, pour faire de la littérature et de l'art.

Fidèles à l'idée que l'art vit, premièrement, de la beauté de la forme, les adeptes de l'art pour l'art, particulièrement les membres de *La Jeune Belgique*, ont milité pour un esthétisme rigoureux, pour un purisme dogmatique, dans leur culte pour le beau. La seule exigence étant de donner l'illusion du parfait, le mouvement de *La Jeune Belgique* était ouvert à tous, pourvu qu'ils soient dévoués à l'art. Pour eux, l'art devait transcender la morale et le conflit politique pour se résorber dans le culte commun de la beauté, comme l'avait remarqué Paul Aron. Mais, il paraît qu'ils oubliaient que tant de rigueur et de perfection pouvait vider de sens leur art, pouvait nuire à leurs créations.

*La Jeune Belgique* représente les premiers pas dans le monde d'une littérature en train de se définir. "Soyons nous" clamaient-ils, ce qui signifiait être nationalistes, c'est-à-dire avoir une littérature nationale et atteindre une expression artistique personnelle et originale.

Mais l'esthétisme intransigeant et manifeste ne pouvait pas contenter les esprits créateurs qui ne voulaient pas rester éloignés des problèmes de leur société. Et alors leur militantisme pour une littérature nationale engagée les regroupe autour de *L'Art moderne* d'Edmond Picard, qui affirmait que « [l']art destiné à distraire ne doit venir qu'après celui qui a pour mission d'améliorer, de combattre, d'ennoblir. » (2).

Quant au symbolisme, il met en jeu une nouvelle philosophie, une vision du monde et un ensemble de références qui tranchent avec les traditions. En réaction directe contre le naturalisme, le symbolisme voulait restaurer la subjectivité. Et dans ses *Confessions de poète* Verhaeren écrit:

« Je voudrait que l'art ginçât et criât la vie entre chaque deux vers d'un poème et non pas la vie de tous, - comme l'entendent les naturalistes - mais le vie subjective, personnelle, spéciale - cri de joie ou de haine, qu'importe - mais cri toujours venu du fond de l'être [...]. » (3)

La vision du réel passe par la sensation, par l'impression que l'artiste va traduire par des « mystérieuses et irrécusables analogies », pour citer les mots de Lemonnier.

Le symbolisme, ce courant du vague, de l'indicible, de la sensation va recevoir une teinte sociale dans l'œuvre de Verhaeren. Ce mouvement ne va plus être considéré comme un pur jeu d'esthètes; il va traduire l'âme contemporaine:

« nous y mettons [...] nos doutes, nos affres, nos ennuis, nos vices nos désespoirs et probablement nos agonies »(4).

Comment justifier cette prise de position des adeptes d'un art pur? La classe moyenne, dont les symbolistes faisaient partie, avait l'espoir de conquérir une place dans la société civile, c'était l'espoir des artistes qui avaient rompu avec la bourgeoisie et qui voulaient être le porte-parole de toute une génération.

## 1.2. Arts sans frontières

« Un tableau doit raconter quelque chose, donner à penser au spectateur comme une poésie et lui laisser une impression comme un morceau de musique », écrivait le peintre Arnold Böcklin, comme synthèse des aspirations des artistes de son temps. Si un tableau est, en même temps, poésie et musique, on pourrait se demander si un texte peut être, à la fois, tableau et musique. La réponse affirmative vient de la part des écrivains «fin-de-siècle » qui ont essayé de réunir dans leurs œuvres les caractéristiques de la peinture -image, couleur, sensation - et de la musique - son, harmonie, musicalité. La critique littéraire s'accorde à dire que les écrivains belges sont des peintres dont l'intention est de transcrire la perception visuelle, de faire voir par des mots, par leur écriture qui associe les concepts de suggestion et d'expressivité. Ce sont des particularités qui correspondent à l'ethnotype de l'homme du Nord, « l'homme des sensations et des images », selon l'affirmation de Laurence Brogniez.

Et par leur soin de trouver le mot parfait pour sa sonorité et pour le sens, sans oublier la musicalité de la phrase, ils sont rangés également du côté des musiciens. Quant à la musique, ils vont retrouver Richard Wagner dont ils admirent le chromatisme des sonorités, la libération des forces orchestrales, l'ambiguïté tonale, la langue harmonique, une esthétique de l'exaspération et de l'évasion. La musique qu'ils veulent traduire par des mots, découle d'une certaine inclination intérieure du créateur, d'une instabilité qui se reflète dans l'harmonie et le rythme, dans la souple sinuosité mélodique des vers.

Et si, quant à la littérature, les Belges sont fascinés par la France et ses manifestations artistiques et littéraires, pour les arts ils sont redevables à la peinture des primitifs qui leur offrent un idéal de pureté et de jeunesse, mais aussi un mélange de médiévalisme et de ferveur religieuse, dans un monde senti voué à la corruption. Ce qui les intéresse c'est de sentir ce passé de leur propre manière, à leurs idées, à leurs goûts, mais avec une sympathie pour le vague et l'effacé. Le retour à l'art des préraphaélites ( avec ses deux pôles: l'amour et le respect pour la nature et l'expression d'une subjectivité exacerbée qui se définit en terme d'émotion ou de sensation ) semble correspondre au goût de l'époque pour une spiritualité vague, inquiète. Dans la peinture on parle de la concentration de l'expression, de l'harmonie délicate des tons, du fondu des formes qui vont trouver dans l'art verbal des écrivains un équivalent pour fixer sur la page certaines qualités de la vision.

Il est intéressant d'observer que les écrivains ne se limitent pas à utiliser, à s'exercer à cette écriture picturale, mais ils s'appliquent également à exprimer leur opinion en tant qu'« écrivains de l'art », syntagme employé par Claudette Sarlet; il s'agit de Verhaeren, de Rodenbach, de Lemonnier dont les productions sur l'art nous offrent une image de l'actualité artistique de leur temps.

Mais dans la musique, comme dans la peinture, et même dans la parole écrite il y a toujours une lacune complétée par l'imagination du public. Peintres, architectes, poètes et



musiciens, tous tentent d'élaborer un commun univers surhumain qu'ils attendent de l'art, dans leur refus de se contenter de tout ce qui existe. Tous les arts, - architecture, peinture, musique -, et littérature contribuent à l'épanouissement du symbolisme ces deux dernières décennies.

L'art instaure une communion entre le créateur et ses fidèles, mais il apporte aussi, aux uns et aux autres, une communion de l'homme avec tout ce qui le dépasse, une communion cosmique, dont parlait André Malraux. L'art n'est plus seulement l'expression d'une pensée lucide et réfléchie, il se relie aux profondeurs les plus secrètes de l'être et les exprime, se nourrissant de sa sensibilité. Et Marc Chagall avait raison quand il disait que l'art semble être, surtout un état d'âme. L'âme devient le mot du moment et elle va servir de catalyseur aux aspirations de la sensibilité « fin-de-siècle »: soit spirituelle et besoin de transcendance.

Selon René Huyghe, l'art est une « tierce réalité », entre l'homme et l'univers, le subjectif et l'objectif, le rationnel et l'affectif, la durée intérieure et le temps cosmique, l'unité et la multiplicité. Née du pouvoir démiurgique de l'artiste l'œuvre d'art n'appartient pas au temps comme y appartiennent les objets ou les événements, elle a un temps à elle.

### Note

- 1.Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, édition de H.Lemaitre, coll. "Classiques Garnier", 1962, p. 467.
- 2.*La Belgique artistique et littéraire*, textes réunis et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. "Bibliothèque Complexe", 1997, p. 415.
- 3.*La Belgique artistique et littéraire*, éd. cit., p. 462.
- 4.*Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, édition établie et précédée d'une étude par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. "Bibliothèque Complexe", 1998, p. 74.

### Bibliografie

- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, édition de H. Lemaitre, coll. "Classiques Garnier", 1962;
- BIRON, Michel, *La modernité belge*, Éditions Labor et Les Presses de l'Université de Montréal, coll. "Archives du futur", 1994;
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *Les théories de l'art*, Paris, Librairie Vuibert, coll. "Idées et références", 1994;
- Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Edition établie et précédée d'une étude par Paul Gorceix, Bruxelles, Editions Complexe, coll."Bibliothèque Complexe", 1998;
- HUYGHE, René, *De l'art à la philosophie*, Flammarion, 1980;
- HUYGHE, René, *L'Art et l'Âme*, Flammarion, 1960;
- La Belgique artistique et littéraire*, textes réunis et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. "Bibliothèque Complexe", 1997;
- SARLET, Claudette, *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Éditions Labor, coll. "Un livre une œuvre", 1992.

# STRUCTURE AND THEME IN HAWTHORNE'S *THE SCARLET LETTER*

Anda ȘTEFANOVICI

## *Rezumat*

Lucrarea este o incursiune în tiparele structurale folosite de Hawthorne în *The Scarlet Letter*. Relevând particularitățile stilului lui Hawthorne (american, sec. IX), autorul analizează narativul ca modalitate de construcție a discursului practicat în proza scurtă și lungă. Simplitatea structurilor, economia strict naratologică, de expresie și limbaj au dus la crearea unei structuri solide, care, prin armonia și simetria tiparelor, concură la expunerea nuanțată, alegorică, dar simultan și la coerența temei.

The following paper has in view an incursion into some of the structural patterns and devices Hawthorne used in his romance, *The Scarlet Letter*. The incursion starts from his two short stories, “The Hollow of the Three Hills” and “Rappaccini’s Daughter”. They remind us of the same patterns and devices used in his long romances and contribute to bring into relief the themes Hawthorne approached in both his short stories and romances.

When reading Hawthorne, we are struck from the very beginning by the remarkable skill of his narrative exposition. He used simple structural principles that, paradoxically, realized power and symmetry, and reinforced the theme by the structure, such as:

- two separate threads interweave (e.g. in “The Rappaccini’s Daughter”, where major parts intermingle with minor parts)
- same images that provide a pleasing symmetry appear at the beginning and at the end (e.g. the window in “The Rappaccini’s Daughter” and the scaffold in *The Scarlet Letter*)
- symmetrical designs are built around pivotal scenes (the three scenes of guilt from the past of the young woman that the old crone invokes in “The Hollow of the Three Hills”, the three scenes on the scaffold of the pillory in *The Scarlet Letter*)

Everything reveals a persistent feature of Hawthorne’s art of the novel, his **strict economy**. This is most perfectly shown by the relation between theme and structural devices. This complex relation Hawthorne achieves:

- by the circle motif (most perfectly showing the relation between theme and structure)
- between outer and inner world
- between things (e.g. the scaffold, the forest) and inner experience
- between physical and metaphorical appearance
- between setting and characters’ personality types
- by the perfect number three (Pythagoras calls it the *perfect number*, expressive of beginning, middle and end; also a symbol of deity). This is also seen, according to

*The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable* in Trinity (Christian creed), man is threefold (body, mind and spirit), the world is threefold (earth, sea, and air), the enemies of men are threefold (the world, the flesh, and the devil), the Christian graces are threefold (Faith, Hope, and Charity), the Kingdoms of Nature are threefold (animal, vegetable, and mineral), and the Cardinal colours are three in number (red, yellow, and blue).

In “The Hollow of the Three Hills” the old crone invokes three scenes of guilt from the past of the young woman. Hawthorne’s full-length romances have the same structure. One needs only remind oneself of the three pivotal scenes on the scaffold at the beginning, middle, and end of *The Scarlet Letter* to realize what power and symmetry Hawthorne achieved with this simple structural principle.

The structure of “Rappaccini’s Daughter” is made up of seven parts. The first, third, fifth, and seventh are major sections and carry the main action of the story. The second, fourth, and sixth are minor parts, and here the action tends to stand still. The major parts show the increasing influence of Rappaccini’s garden and narrate the details, which keep the story rolling along to its outcome. The minor parts deal with Giovanni’s relationship to Signor Baglioni. They also gradually draw Baglioni into the principal stream of the story. Beatrice’s death is the direct result of Baglioni’s antidote and is his means of destroying Rappaccini’s scientific experiment. Baglioni’s appearance at the end of the story and his question, which is the final line, “and is *the* upshot of their experiment?” completes the interweaving of the two separate threads. The **central theme** of the story can be stated simply enough. The inner world of human experience is a complex and ambiguous mixture of good and evil - the evil here taking shape in the two extremes of intellectual pride (in the person of Rappaccini) and gross materialism (in the person of Baglioni). They are static figures, designed to provide a framework for the two central and developing characters of Beatrice and her lover Giovanni. The structure of the story reinforces our statement of its theme. There is a house and a garden, an outer and an inner world. In the beginning we see Giovanni’s fair head framed by the window. He is somewhat homesick but not yet bewildered by the ambiguities and intricacies of the inner world. The masterly ending does more than provide a pleasing symmetry. We see the window again; but the face of Giovanni has been supplanted - obliterated, one might say - by the triumphant countenance of Baglioni, who has never entered the inner world. His loud voice confirms the triumph of the external, the superficial, the mediocre.

A number of critics, among whom **Leland Schubert**, advanced the idea that Hawthorne’s ability to realize well-thought plots deteriorated after he had written his best composition, *The Scarlet Letter*. Schubert even ranked Hawthorne’s novels according to his skill in handling form in art: *The Scarlet Letter*, *The House of the Seven Gables*, *The Blithedale Romance*, and the least achieved thematically and structurally, *The Marble Faun*.

**Leland Schubert** has nothing but praise for the structural excellence of *The Scarlet Letter*. He sees the “*pattern of the story*” as “*clear and beautiful. It is built around the scaffold. At the beginning, in the middle, and at the end of the story the scaffold is the dominating point. Just as it literally rises above the market-place, so does it structurally rise out of the novel’s plan and attribute pattern to it*” (Hawthorne, *the Artist: Fine-art Devices in Fiction*: 1963: 138). In chapter two, Hester is taken up on the scaffold where she endures her public shaming. In chapter twelve, midway through the book, Dimmesdale, who has been driven almost crazy by his guilt but has lacked the resolution to confess it, mounts the scaffold one midnight for self-torture, and is joined by Hester, on her way home from watching at a deathbed, and there they are overseen by

Chillingworth. In chapter twenty-three, Dimmesdale takes Hester and Pearl up there with him; there, also, at the end, just after his own knowledge of suffering has endowed his tongue with eloquence in his great election sermon, the exhausted and death-stricken minister staggers to confess his sin at last to the incredulous and only half-comprehending crowd, and to die in Hester's arms. These three incidents are, in every sense, the high points of the novel.

**F. O. Matthiessen** has arrived at a somewhat similar conclusion. He accounts for the superiority of *The Scarlet Letter* on the grounds that: "*Here Hawthorne has developed his most coherent plot. Its symmetrical design is built around the three scenes on the scaffold of the pillory*" (*American Renaissance*: 1941: 275)

**John C. Gerber** sees that the "form of The Scarlet Letter is actually a four-part division, in each of which parts one character is central: in part one (Chapters I-VIII) the Puritan community; in part two (Chapters IX-XII) Chillingworth; in part three (Chapters XIII-XX) Hester; and in part four (Chapters XXI-XXIV) Dimmesdale." ("Form and Content in *The Scarlet Letter*": 1944: 25).

**Malcolm Cowley** has gone even farther, and described it as "*a tragic drama divided into five big acts or tableaux that Hawthorne concentrated his talent as a stage designer and his mastery of lighting effect, not to mention his insight into the guilty heart.*" According to him, these five acts take place (1) in the market-place at Boston, when Hester Prynne is exposed to the populace, (2) in Dimmesdale's chamber, when Chillingworth is probing him in order to discover the cause of his mysterious illness, (3) in the market-place again, this time on the scaffold at midnight, (4) in the forest, and (5) again in the market-place, the final climactic scene where the meaning of the letter is revealed. ("100 Years Ago: Hawthorne Set a Great New Pattern": 1950: 1, 13). This five-act structure is actually not so different from the three-act structure discussed previously as it might first appear, since three of the five acts, as **Cowley** sees them, are the pivotal scenes around the scaffold in the market-place.

Actually, what is really important to consider when speaking about *The Scarlet Letter* is the remarkable skill of Hawthorne's narrative exposition. Everything that he tells us contributes to our understanding and visualization of highly charged scenes, starting from the very first scene when Hester mounts the scaffold for the first time, the moment coinciding with the recognition of her husband, Chillingworth who is watching her inquisitively and blamingly. Everything reveals a persistent feature of Hawthorne's art of the novel, his **strict economy**. A consideration of the first chapter of the book will highlight the appropriateness of the opening scene as a suggestive introduction to the novel's major concerns and, implicitly, his mastery of his new craft.

The first scene of the romance involves the punishment of the convicted adulteress, Hester Prynne, by public exposure on the scaffold in the Boston marketplace. The scene unfolds at a slow and deliberate pace. Before he allows Hester to appear, Hawthorne focuses our attention on the prison door, meditating on it in such a way as both to localize it in a specific time and place and to see in it a "*black flower of civilized society*" (*The Scarlet Letter*: 77). Then, he allows the point of view to pass over to other observers of this scene, a group of Puritan women. In their comments - ranging from a legalistic, punitive desire to brand or execute the adulteress to a softer voice that recognizes the anguish of the victim of punishment - Hawthorne affords us a series of vantage points by which to frame our own initial response to Hester. But in offering possible attitudes in this way, the women do not cease to be participants in a specific scene. They are part of the audience before which Hester is to be exposed, and, by surrounding Hester's emergence with their reactions Hawthorne makes us see the experience of his main characters from the first as being bounded by, as well as, the affair of a larger society. His own commentary emphasizes the nature of the

community the women represent. He contrasts them with the paler women of his own day, he sees their coarseness of body and speech in relation to a specific moment in a historical evolution. In their concern with the rigid administration of punishment to a criminal and sinner they exhibit the special outlook of “*a people amongst whom religion and law were almost identical*” (78). Through them we recognize the values by which their society defines itself and also the quality of private feeling that upholds those values, “*the general sentiment which gives law its vitality*” (78)

By choosing the punishment of Hester as his first scene Hawthorne is able to reveal the Puritan community in what seems to him its most essential aspect, enacting its deepest social and religious values. Unlike the tendency of the Puritan community toward restriction, and fixity, Hester’s attitude is presented as one of free expression, willing to be recognized as an individual person with her own needs, desires and powers. This is the moment when Hawthorne changes his perspective from the community to Hester. As Hester mounts the scaffold Hawthorne adopts her point of view, measuring the nature of the assembled crowd now by registering its presence to her consciousness. As he notes her urge to reckless defiance, her anguished shame, and her peculiar defenselessness against the solemnity of the occasion, he qualifies her initial assertion of freedom, enabling us to see the power the community holds over her emotional life. The freedom she does attain here comes through the reveries of her past life that intervene between her and the crowd’s awful gaze. At the same time, her daydream finally destroys its own value as a means of escape; as she watches her life unfold she is led back inexorably to the present moment and the present scene. Hester’s reverie illustrates Hawthorne’s talent as a psychological analyst and as a storyteller. *The Scarlet Letter* emphatically opens in the middle of an action, and through Hawthorne’s vision he is able to sketch in two paragraphs the past that has led up to this action. Further, Hester’s momentary recollection of her husband, “*a man well stricken in years, a pale, thin, scholar-like visage ... with the left shoulder a trifle higher than the right,*” (87) serves to prepare us for the immediate future. Exactly as Hester’s reverie comes to a close we look back out at the scene and recognize, at the edge of the crowd, the figure whom Hester has just seen.

As Hester recognizes her husband, her relation to the crowd changes. Their gaze now becomes a “*shelter*” from Chillingworth’s even more intense gaze and from the more specific shame and guilt that she feels before him. The appearance of Chillingworth marks a subtle shift in the action of the scene. The dramatic conflict between Hester and the Puritans gives way to a more private drama involving the characters most intimately connected with the fact of adultery. This is the moment when Hawthorne introduces Dimmesdale who is urging Hester to reveal the real name of Pearl’s father.

The characters who belong together are now assembled, placed in the suggestive grouping around the scaffold that they will form again in “The Minister’s Vigil” and once again when the true relations that that grouping embodies are revealed in the book’s final scene. And, as it gathers together the characters of this private drama, so, too, this scene engenders the energies of that drama. Dimmesdale, poised with his hand upon his heart, is seen protecting his secret; Chillingworth’s resolution - “*He will be known!*” (90) - already incarnates his fierce purpose to expose that secret.

Another aspect is the complex relation Hawthorne achieves here between **things and inner experience**. **The scaffold** is not only a physical object, it is also seen as a social creation; but our sense of its meaning is also shaped by its appearance in Hawthorne’s figurative language. He says of Dimmesdale:

“It would always be essential to his peace to feel the pressure of a faith about him, supporting, while it confined him within its iron framework” (174).

He uses a related image to describe Hester’s emotions on the scaffold:

“The very law that condemned her - a giant of stern features, but with vigor to support, as well as to annihilate, in its iron arm - had held her up, through the terrible ordeal of her ignominy.” (103)

**The forest** too, is both a physical presence and an image of the moral wilderness in which Hester had been so long wandering; the sunshine that brightens and fades in strict accordance with their emotions of joy and despair makes the forest appear both as a natural place and as an externalization of their mental states.

Hawthorne’s is a **scenic art** whose power often lies in its manipulation of what might be called its atmospheric effects, e.g. forest scenes. The setting is in accordance with the characters’ personality types. Hawthorne uses a **descriptive language**, with images of darkness and contrasting lights.

The almost perfect relation between theme and structural devices to highlight it is obvious in the **circle motif** he used. Hawthorne tells us in “The Prison-Door” that every community contains a prison and a graveyard. The novel begins outside an actual prison and ends in contemplation of an actual grave. But between these points we see them in other forms: Dimmesdale who keeps the truth of his life secret is called a “prisoner” in the “dudgeon of his own heart” (77); when Hester allows her continuing love for Dimmesdale to surface into her conscious mind she hastens “to bar it in its dungeon”. Both the town and the mind contain dungeons, and both the Puritans and the main characters are jailers. Thus, it is all but impossible to isolate an item in *The Scarlet Letter* that does not make both physical and metaphorical appearances.

## Bibliography

- [1] **Bell, Millicent.** *New Essays on Hawthorne’s Major Tales.* Cambridge: CUP, 1993.
- [2] **Cowley, M.** “100 Years Ago: Hawthorne Set a Great New Pattern,” NYHTBR (August 6, 1950), 1-13.
- [3] *The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable*, revised by Ivor H. Evans, London: Wordsworth Editions Limited, 1994.
- [4] **Gerber, John C.** “Form and Content in *The Scarlet Letter*,” NEQ, 17 (1944), 25-55.
- [5] **Hawthorne, N.** *The Old Manse and a Few Mosses.* Chicago: The Riverside Press, 1894.
- [6] ----- . *The Scarlet Letter. A Romance.* Ohio State University Press, Penguin Books, 1986.
- [7] ----- . *Twice-Told Tales and Other Short Stories.* New York: Washington Sq., London: Frederick Warne and Co., 1960.
- [8] **Matthiessen, F.O.** *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman.* New York: O.U.P., 1941.
- [9] **Schubert, Leland.** *Hawthorne: The Artist - Fine Art Devices in Fiction.* New York: Russell & Russell Inc., 1963.



## WAYS OF TEACHING PHRASAL VERBS

Tatiana IAȚCU

### Rezumat

Verbele frazale prezintă un capitol dificil în procesul de predare-învățare a limbii engleze, deoarece au o sintaxă aparte și complexă pe de o parte, iar pe de alta nu au o regulă de formare sau interpretare. De asemenea nu au o formațiune echivalentă în limba română, și în general în celelalte limbi de circulație mondială. Prima parte a lucrării prezintă structura și contextul sintactic al verbelor frazale. A doua parte a lucrării se axează pe tipuri de exerciții și numește câteva tehnici folosite în studierea și predarea verbelor frazale.

Phrasal verbs are idiomatic combinations of a verb and adverb (*get by*), or a verb and a preposition (*call for*), or a verb and an adverb and a preposition (*call down on*).

Most of these combinations also have a lexical meaning that can be understood from the component parts: *breathe out*, as a non-idiomatic construction means 'to let out air through the nose or mouth', e.g.

*The doctor asked me to breathe in, then to breathe out fully.*

As an idiomatic construction it means 'to express something', e.g.

*He stood with his arms raised to the sky, breathing out curses.*

Phrasal verbs raise problems for the foreign students not only because of their meanings, which cannot be predicted from the meaning of the verb and its following particles, but also because of their grammar. Sometimes the parts of the phrasal verbs can be separated:

*Try to **blow it up**.*

Some phrasal verbs are always used without being split:

*He **left off** working.*

Others must always be used separated:

*She **kept** the door **open**.*

The grammar of phrasal verbs is quite complex and it is usually shown in dictionaries (see Courtney 1994). Thus phrasal verbs can consist of:

1. A transitive verb with two objects - a direct noun object and a noun indirect object, e.g. **help to** (v + p), 'to serve (sm. or oneself) with (sth.):

*Those thieves helped themselves to my whiskey.*

v     obj.     p     obj.

2. A transitive verb with two objects: a direct object, which is a *that*-clause and a noun indirect object, e.g. **represent to** (v + p), 'to express (an idea) to (sm.):'

*I represented to her that she had better have an ID.*



v + p      obj. *that*-clause →

3. A transitive verb with two objects: a direct object, which is a clause that begins with a *wh*-word, *how* or *as if*, and a noun indirect object, e.g. **dictate to** (v + p), 'to enforce (sth. over which one has power) on (sm.)':

*No one is going to dictate to me what to say.*

v + p      obj. *wh*-clause

4. An intransitive verb, which is not followed by anything, e.g. **get in** (v + adv.), 'to take part in (sth.)':

*It's a good idea to get in at the start, whatever you're doing.*

v + adv.

5. An intransitive verb followed by a verb in the *to*-infinitive, e.g. **set out** (v + adv.), 'to intend (to do sth.)':

*I set out to write an essay on Shakespeare.*

v + adv. *to*-v

6. An intransitive verb followed by the *-ing* form of a verb, e.g. **go on** (v + adv.), 'to continue doing the same thing or action':

*They went on climbing the steep slope of the mountain.*

v + adv. *-ing*-form

7. An intransitive verb followed by a *that*-clause, e.g. **look out** (v + adv.), 'be watchful, to take care':

*Look out that you don't lose your papers at the airport.*

v + adv. *that*-clause →

8. An intransitive verb followed by a clause beginning with a *wh*-word, e.g. **mind out** (v + adv.) 'to take care, move out of':

*Mind out where you're crossing the street, as the traffic is very busy here.*

v + adv. *wh*-clause →

9. A linking verb with a complement (an *-ing* form) that refers to the subject, e.g. **end up** (v + adv.) 'to finish by (doing sth.)':

*She ended up getting married to that horrible Jackson guy.*

v + adv. *-ing*-form

10. A linking verb with a complement (an adjective) that refers to the subject, e.g. **come in** (v + adv.), 'to serve a purpose':

*These warm clothes will come in very useful in the mountains.*

v + adv.    adj.

11. A linking verb with a complement (an adverbial) that refers to the subject, e.g. **end up** (v + adv.), 'to arrive at or in (a place) after time or events':

*She will end up in hospital if she will drive so fast.*

v + adv. adverbial

12. A transitive verb followed by either an adverb, preposition or adverb and preposition with a noun direct object, e.g. a) **flood out** (v + adv.) 'to make sm.

homeless by flooding'; b) **fly at** (v + prep.) 'to attack (sm. or an animal) with blows or words'; c) **get abreast of** (v + adv. + prep.) 'to reach a position of being well-informed about (sth. in advance).

a) *The angry river flooded out half of the village.*

v + adv. dir. obj

b) *Jane flew at Margaret when she realized her betrayal.*

v + p dir. obj.

c) *Helen always tries hard to get abreast of the latest gossip.*

v + adv. + p dir. obj.

13. A transitive verb followed by a direct object and its particle (adverb or adjective) always separated from it, e.g. **get off** (v + adv.) 'to learn sth.'

*I've got this poem off by heart already.*

v dir. obj. adv.

14. A transitive verb with a direct object (a verb in *-ing* form), e.g. **get near to** (v + adv. + p.) 'to be very near or like, reach';

*I never seem to get near to writing a good essay.*

v + adv. + p *-ing* form

15. A transitive verb and an adverb or adjective followed by a *that*-clause as the direct object, e.g. **make certain/sure**, 'to feel sure';

*Make certain that you answer all the questions.*

v adj. *that*-clause →

16. A transitive verb followed by a direct object clause beginning with a *wh*-word, e.g. **make certain/sure**, 'to be sure of the truth of sth.';

*Make sure what you'll say about the accident.*

v + adj. *wh*-clause →

17. A transitive verb with a noun direct object and verb in the *to*-form, e.g. **lead on** (v + adv.) 'to influence sm. to do sth.';

*The thief denied that he had been led on to steal the painting by his best friend.*

v + adv. *to*-inf.

18. A transitive verb with a noun direct object and a verb in the *-ing* form, with the preposition coming after the verb or being separated from it, e.g. **result in** (v + prep.) 'to have sth. as a result, end in';

*The snowfall resulted in his house being covered up to the eaves.*

V + prep. dir. obj. *-ing* form

Phrasal verbs are now part of the discourse, and many of them are no longer considered as belonging to slang. They are used in everyday speech, in radio and television programs, to make the speech more vivid and colourful. As they are based mainly on words of Anglo-Saxon origin, they do not have a counterpart in languages whose vernaculars are based on Latin and Greek words. Romanian being a Romance language, the student will often resort to

the word he knows better, that is a Latin-based one, than to an Anglo-Saxon one, who he can easily misinterpret due to the many-folded meanings. Thus, if we want our students to use as many phrasal verbs as the natives do, the only thing to do is to teach them phrasal verbs before their Latin-based synonyms.

Teaching phrasal verbs can imply at least three criteria: one syntactic, one semantic and the third methodological. The syntactic criteria are applied to the word order, that is by what especially are the verbs from the combinations followed, either an adverb, a preposition, an adverb and a preposition, an *-ing* form, an infinitive or a *that*-clause. This is difficult enough as not to form the base for many exercises. Usually, they are mingled through the other types of exercises and criteria. Most exercises are based on semantics and teaching methods.

An example of exercise based on syntactic criteria is the following:

- Match each phrasal verb in column A with a word or phrase in column B to give a common phrase. Then find a verb in column C which defines each phrasal verb:

1. *come in for* - a. *a lot of criticism* - vii. *receive*.

From a semantic point of view, phrasal verbs can be learned taking into account their three components: the verb, the preposition, the adverb, or adverb and preposition. Thus verbs can be grouped according to their surface structure, the exercises being conceived either around the verb or around the particles.

I. Some types of exercises that take into account the whole combination:

**A.**

1. Explanations of phrasal verbs are given from a-j, and they have to be matched with sentences containing phrasal verbs from 1-10:

a. *to be rejected or disapproved* matches with no. 7 *"Whether you like it or not, passing the death sentence on an internationally known writer is a bit extreme, if not absolutely out."*

2. Matching up the beginnings of sentences in the left hand column with suitable endings in the right hand column:

1. *He broke it down* → b. *when he heard the scream from inside.*

3. Matching up the split exchanges in Section A and B:

a. *"He's brought about a bloodless revolution in Eastern Europe"* → 4. *"You mean Gorbachev?"*

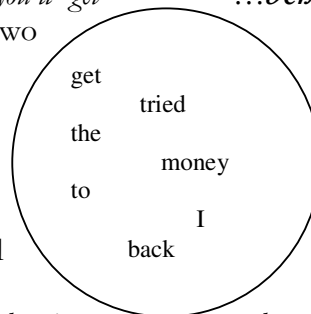
4. Replacing one word with a phrasal verb and observing the right tense:

*"You'll never believe this!"* ~ *"Believe what? No, don't tell me, interest rates are falling."* (**coming down**)

5. Filling in the gaps with suitable prepositions/adverbs after a certain verb (e.g. **get**):

*Unless you attend the course regularly, you'll get* ...**behind**...*with your studies.*

6. Ordering the words in a circle to make two separable and unseparable phrasal verb:



sentences with a

a. *I tried to get the money back.*

b. *I tried to get back the money.*

7. Rewriting sentences and replacing phrasal and phrases which are similar in meaning:

*When the bomb went off, the ship started going* *down.*

*When the bomb exploded, the ship started sinking.*

verbs with verbs

8. Trying to work out the connection between phrasal verbs in the left hand column and the people in the right hand column:

a. *put across* → *a scientist/a politician*.

9. Headlines - based on incorrect spelling, where one letter was replaced with another:

MINISTERS PROMISES TO ROOF OUT CORRUPTION IN THE HOUSE OF COMMONS. (ROOT)

10. Word square - words are to be found in the letters that form a square:

S H O W D O W N N A E S  
E F F O E D A R T U Y W  
-----

11. Filling the gaps with a suitable passive verb in such a way that the new sentence is as similar in meaning as possible to the sentence above it:

*The two sides came to an agreement after hours of negotiations.*

*Agreement was reached after hours of negotiations.*

12. Finishing each of sentences in such a way that it is as similar as possible to the sentence before it.

*I grew up in a village on the Scottish border. I was ...brought up in a little village on the Scottish border.*

13. Writing a new sentence as similar as possible in meaning to the original sentence, using the word given:

*Many of us were shocked when a former actor took the oath as President of the United States.*

*Many of us were shocked when a former actor was sworn in as President of the United States.*

14. Choosing the most suitable words underlined:

*I really should get down to my homework/ the weather.*

## B.

Exercises with synonyms and antonyms:

1. Form synonyms for the phrasal verbs in the left hand column by filling in the spaces in the right hand column with suitable verbs, prepositions, or adverbs:

*make out = take in*

2. Replace the phrasal verbs in the sentences with a suitable phrasal verb from the box:

*I'm feeling rather tired, so I can't take in half of what you're saying. (make out)*

3. Provide the missing phrasal verbs which are antonyms of the phrasal verbs given:

*bring forward ≠ put off*

4. Complete each sentence by providing a suitable phrasal verb antonym for the phrasal verb underlined:

*He rang her up, but before he could apologise she ...rang off...*

5. Exercises based on synonyms opposed to one odd item:

call on - drop by - get round - look up. Three phrasal verbs are synonyms, meaning 'visit' and the fourth doesn't match.

6. Crosswords;

7. Quizzes: based on answering questions using phrasal verbs formed with the verbs in capital letters:  
*What can you say about the engine of your car when it stops working in the middle of the street?*  
(BREAK)

8. Puns with homonyms: based on at least two interpretations for one phrasal verb:

*"What about this patient, nurse?" ~ "Run down, doctor."*

*"Vitamin deficiency?" ~ "No, doctor, a bus."*

a. run down = hit by a vehicle; b. run down = unhealthy because of tiredness

## II. Exercises that centre upon the verb of the combination:

1. Complete the sentences by adding the correct particle from the list (*about, after, away, from* etc.). The verb here is *to be*.

*"Haven't you finished yet?" ~ "Don't worry, I'm nearly ..."* (*Through*)

2. Error correction - when a verb is used instead of another:

*Can you make up my dress, please?* (Correct verb: *do*)

3. Match the phrasal verbs (all formed with *call*: *call at, call back, call for* etc.) with one of the definitions given:

*I'll call at the travel agency to collect our tickets.* (To visit briefly)

4. Fill in the blanks with a suitable verb. A list of verbs can be given or the students rely only on the context and the particle:

*Sitting in the bar afterwards, they all felt pleased that they hadn't been hurt. 'It's lucky,' Philippa said, 'that we were ...up in a corner, where no one noticed us.'* (*Huddled*)

5. Underline the word that best fits the sentence.

*I was completely ...over by their warm reception.*

**a** pushed   **b** run   **c** bowled   **d** thrown

## III. Exercises that focus on the particles and their meanings.

These are the most numerous as particles combine with practically all the verbs. When the stress is placed on the particle and its meaning, usually the verb of the combination loses its meaning, and becomes a semantically empty verb. For example, if we take *get* (main meaning = 'come into possession') and its combinations with adverbial particles and prepositions we have: *get by* = 'survive'; *get down to* = 'begin'; *get in on* = 'share'; *get off* = 'fall asleep'; *get round* = 'spread (of news)'; *get through* = 'finish' etc. Many of the times the particle preserves its meaning(s), but there are instances where they change their meanings completely and fuse with the verb, forming together one semantic unit, quite different from the original meanings.

Some authors, such as Britten and Dellar, or Goodale, base their exercises mainly on the distinction made among the meanings of particles. Each chapter focuses either on a certain semantic domain, as in Britten's *Using Phrasal Verbs*, or on a certain particle, as in Goodale's *Phrasal Verbs Workbook*. The first principle of dealing with phrasal verbs is also applied in Acklam's *Help with Phrasal Verbs* and in Workman's *Phrasal Verbs and Idioms*. In these books exercises are centred round a certain subject, such as in Britten's book: departure (*off, out*) or arrival (*in*); construction (*up*) or demolition (*down*). In Acklam's book: "Picking Up - Learning a new language"; "Cracking Down - The problem of violence at football matches". In Workman's book: "Looking round a flat" or "Family relationships". Most of the chapters base

their introduction of phrasal verbs and their study on contexts. Some types of exercises included in this way of approaching the study of phrasal verbs are<sup>1</sup>:

- True or false, where a text contains phrasal verbs and is followed by questions that have their one-word counterpart.

- Putting the sentences containing phrasal verbs in the right order, the first being already in the correct position, e.g.

1. *Marie was in Anna's room to borrow a cardigan. She had been cold in the conference room. 'I think they've been messing about with the air-conditioning.'*

2. *'No, keep it on. The afternoon session starts in a minute.'*

3. *'It looks much too big for me. Do you remember that time you lent me a pair of jeans, when we cut down a tree in your garden?'*

4. *'I'd forgotten about helping to fix up your sauna. What ages ago that was! Gosh, I'm hot in this cardigan. Let me take it off again.'*

5. *'Here, take this heavy one. You won't be cold with that on.'*

6. *'Yes, when we were putting up our new sauna. Well, be quick. Try it on. You see? It fits perfectly. I'm not so enormous.'* (Britten 1991: 24)

- What should they have done? Use a suitable verb and *on/off/up/around/about*;

*Some dresses were stolen from Madame Olivier's boutique because she left it open all night. She should have locked it up.*

- Give your opinion on each of these questions. The questions are given first and have to be answered. The text follows and the student checks up his responses.

- What would you say to a friend who... Use *up/off/on* and the se verbs or others: *break, cut, come, go, mess.*

*...was being very slow or timid? ~ 'Come on!'*

- A part of the conversation is given and the student has to provide one speaker's questions using a suitable verb and a particle (*up/in/out/over/through*):

*L.: ...? (Possible question: Did you get through your wife?)*

*G. Yes, in the end, but I had to go through the operator.*

- Compositions: write a paragraph on the topic of student's choice (or given, according to the title of the unit or chapter), including at least one example of each of the phrasal verbs just studied.

- One way of consolidating phrasal verbs is made with the help of filling in the letters missing:

**W..ith..dr..au..ing and S...p...ating** (Separating): b..rea..k away

- Some sentences are grammatically correct and others are not. Correct the wrong ones:

*I've been trying to get you through for ages but the line's always engaged! (Not correct)*

*I've been trying to get through to you for ages but the line's always engaged!*

#### IV. Some ways of teaching phrasal verbs.

Using patterns of exercises mentioned above a teacher can construct his/her lesson on phrasal verbs using different techniques, according to the topic of the lesson, the age of the

---

<sup>1</sup> Types of exercise already mentioned (like replacing, matching, fill in etc.) are not included.

pupils, their knowledge of English and their interest in the matter. Lately teaching English has centred upon the student and not on the teacher. So work can be done individually, with exercises or tests, usually used for a checking up. A better way, in my opinion, is working in pairs, groups or teams. The students are encouraged to talk, to improvise conversations based on a certain topic and making use of phrasal verbs related to it, and already explained to them. A model of such a lesson can be taken either from Workman or from Acklam. Both books are based on group work and use audio-cassettes.

In Unit 1, "Getting down to work", pairs have first to discuss some problems given in a box, connected with students' performance at school and outside it. Then there comes a text with the same topic, which uses phrasal verbs related semantically. The students have to underline the phrasal verbs and then find out their meanings. After this introductory part, there are exercises, like matching, completing sentences with the help of pictures. All units have listening exercises: a sentence is uttered and students have to replace the one-word verb with a phrasal verb just studied. Exercises also comprise dialogues, which use the topic of the unit but is adapted to the students' personal experience. Then phrasal verbs are shown in different idioms and expressions, where the case appears, and students are asked either to do exercises with them or to write compositions of their own. Grammar of phrasal verbs is given in a nut-shell, and at approximately half of the unit, many times unstressed from a teaching viewpoint, as we all know that grammar is considered somewhat boring. Units also make use of pictures and jokes.

Another way of studying phrasal verbs is accessing the Internet where you can find up to 36800 entries (February 2003). An interesting fact noticed about these entries is that scores of dictionaries for phrasal verbs are provided by British and American printing houses, while exercises are mainly provided by people from non-English-speaking countries. Thus we have translations of phrasal verbs in Russian, Spanish, Italian, French, Greek, Polish, German etc. Many exercises are of the types already mentioned, especially matching games, quizzes and tests. Phrasal verbs can be found grouped by topic, theme and semantic field, or centred upon one verb or a certain adverb or preposition. An example is given from the following entry:

*"Phrasal Verbs Through Lexis* focuses on high frequency use, presenting the phrasal verbs as they would occur in a Lexicon. The 14 practice texts provide memorable contexts for learning Phrasal Verbs since they each relate to distinct themes. The verb components introduced in the worksheets are deliberately limited to the 19 most common ones - *BRING CARRY COME CUT DO FALL GET GIVE GO HOLD KEEP LAY LOOK MAKE PASS PULL TAKE and TURN*. All these verb components combine with particles to form meanings, which are difficult for ESL learners to guess, yet very important for them to know. The *thematic approach* illustrates the appropriate use of Phrasal Verbs and non-use (in favour of Latinate verbs) with sensitivity to degrees of formality in spoken discourse or written prose. After using the "A" and "B" texts for practice, learners should be encouraged to write a "C" text with the right mix of verbs.

## 10A. Cause and Effect

Rewrite the text using PHRASAL VERBS to replace the underlined words:

**Failing schools**

Greater scrutiny of schools that are failing their pupils is expected to result from the league tables that have now been published for some years. Once the news spreads that the local Comprehensive School is near the bottom of the tables, rumours are set in circulation relating to poor teaching, failure to maintain discipline and bad management. Whether or not these rumours prove to be true, this is what arises from comparing the nation's children without reference to the social problems which schools have to deal with. In extreme cases, a government inquiry follows and some staffing changes are often caused to happen. An experienced official may act as substitute for the school's head-teacher, who may have to undergo retraining to avoid taking early retirement.

The new manager may ask staff and parents to make a concerted effort to stamp out truancy, to clamp down on bad behaviour and to see that homework is completed on time. Close monitoring behaviour and performance may continue for some time until the new manager is convinced that pupils are giving serious attention to the core components of the national curriculum. If all goes well, the next set of league tables will show improvements, which will have been caused by the new policy of targeting schools which are under-performing.

Cause, cause to arise:	bring on	Be the result of:	arise from
Cause to happen:	bring about	Result from:	come out of
Happen, take place, continue:	go on	Spread:	get about
Happen, follow:	come about	Set in circulation:	put about
Prove:	turn out	Give serious attention to:	get down to
Avoid doing something:	get out of	Make a concerted effort:	pull together
Act as substitute for:	stand in for."		

These exercises are provided mostly because phrasal verbs have proved to be very difficult to master by foreign learners of English. Their number has increased as they are frequently used by native speakers of English and knowing them makes the understanding of the discourse easier and the foreign speaker closer to the colloquial register used in everyday speech.

### List of abbreviations

adj. = adjective

adv. = adverb

dir. obj. = direct object

ESL = English as a Second Language

obj. = object

p = preposition

sm. = someone



sth. = something

v = verb

## **Bibliography**

- Acklam, Richard (1992) *Help with Phrasal Verbs*. Great Britain: Heinemann
- Allsop, Jake (1990) *Test Your Phrasal Verbs*. England: Penguin Books
- Blackman, Daniel (1999) *Test Your Phrasal Verbs*. Romania: Teora
- Britten, Donard & Dellar, Gwendolyn (1991) *Using Phrasal Verbs*. Cambridge: Cambridge University Press
- Courtney, Rosemary (1994) *Longman Dictionary of Phrasal Verbs*. England: Longman Group UK Ltd.
- Evans, Virginia (2000) *CPE: Use of English*. England: Express Publishing
- Goodale, Malcolm (1995) *Phrasal Verbs Workbook*. Birmingham: HarperCollins Publishers
- Side, Richard & Wellman, Guy (2001) *Grammar and Vocabulary for Cambridge Advanced and Proficiency*. England: Longman
- Vince, Michael (1994) *Advanced Language Practice*. Great Britain: Heinemann
- Workman, Graham (1993) *Phrasal Verbs and Idioms*. Oxford: Oxford University Press
- \*\*\**Collins Paperback English Dictionary* (1999). Great Britain: HarperCollins Publishers

## THE QUESTION OF RACE IN *MOBY-DICK*

Iustin SFÂRIAC

### *Rezumat*

În *Moby Dick* Melville prezintă problema modalității de realizare a echilibrului psihic în relația cu universul. În final, introspectivul și reflexivul Ishmael sprijinit de instinctul lui Queequeg realizează un balans delicat între sentimente și judecată. În mod inconștient, el învață lecțiile tatuajelor, conținând "o teorie completă a cerului și pământului, o tratare mistică asupra artei de a descoperi adevărul". Queequeg, în mod inconștient, îl învață pe Ishmael modalitatea de atingere a acestui adevăr, precum și evaluarea experienței, totodată arătându-I locul individului în univers. Un om de suflet, Queequeg în mod instinctiv, dramatizează lecția acestor tatuaje. Relația dintre cei doi este relevantă pentru atitudinea lui Melville față de alte rase decât cea albă.

The question of race in *Moby-Dick* used to be a controversial one. The dispute began in the early 1960s, when Charles H. Foster first "reinterpreted" the text as an indictment of the Fugitive Slave Law and the Compromise of 1850. Ever since Carolyn Karcher's *Shadow over the Promised Land* (1980), critics have agreed upon the fact that Melville, though occasionally expressing culturally ingrained racist stereotyping (Stone 355; E. Simpson 32), created in *Moby-Dick* a radically antiracist text (Morrison 18; Karcher 27). Ishmael's discourse often undercuts certain aspects of the myth of white supremacy; it claims that values may also be found outside western culture and that society's very survival may ultimately depend on how well the lesson of tolerance and fellowship has been learned.

Most readers have focused on the social/political aspects of race in *Moby-Dick*; no one has sufficiently linked the theme to the cetological natural history Melville offers in the book. To make such a connection is to demonstrate how thoroughly Melville undercuts two traditional hierarchies—the supremacy of white over non-white, and of human over animal.

In 1850, while Melville was writing *Moby-Dick*, one noted Swiss scientist, Louis Agassiz, wrote an article in the *Christian Examiner*, "The Diversity of Origin of Human Races," which purports to demonstrate with empirical evidence and inductive logic that black and other "colored" people are not Sons and Daughters of Adam and Eve (Agassiz 138)—that, indeed, they may even be different species than whites (140-41); cf. Gould, *Mismeasure* 46). Although he leaves it up to the reader to decide whether his findings have any connection with "the political condition of the negroes" (138), Agassiz in his disclaimer obviously implies that his "science" may be used to justify slavery (112).

Melville undermined such scientific rationalizations when he created the "colored" characters of the novel—especially Queequeg and Daggoo. Even if he did not read the article, he was certainly familiar with the school of thought Agassiz represented, which started from the assumption that "the white race" was superior to all others. Queequeg and Daggoo—even Pip and Fleece—all give eloquent testimony to refute Louis Agassiz and the whole school of scientific racism. In denying a hierarchic structure of races, Melville ironically comes closer to a worldview of modern natural history, which has supplanted the Scale of Nature, or

Ladder of Perfection, with the Tree of Life (Goudge 179; cf. Eisely 6-10; Gould, *Flamingo's* 281-90).

Agassiz (110-116) claimed not to deny the essential “unity of mankind”; he believed that it was possible for humanity to be “unified” even if the races had separate origins. His idea of unity is actually the Ladder of Perfection, with whites at the top rung of the human segment, just below the angels. He takes comfort in the observation that “men of the same nation” bond together in a recognition of “that higher relation arising from the intellectual constitution of man” (116-17). That he means to exclude blacks from this vision of brotherhood becomes obvious later when he puts them at the bottom of the ladder (143-44): “Are not these facts [that blacks are] submissive, obsequious, and inferior, suffering from a peculiar apathy, a peculiar indifference to the advantages afforded by civilized society...indications that the different races do not rank upon one level in nature?”

Queequeg represents all nonwhite races—he is presumably Polynesian; he has yellow tattoos; and he worships a black “Congo idol” (Eleanor Simpson even suggests that Melville conceived of Queequeg as “Negro”). So Melville has Ishmael become the bosom friend of Queequeg, refuting Agassiz in one way—by eliminating “rank”—and ironically demonstrating that the scientist’s comments about white brotherhood perfectly describe Ishmael’s relationship with dark Queequeg: “[W]ho would consider the difference in their physical features as an objection to their being more intimately connected than other men who in features resemble them more?” (Agassiz 117). Those who consider all other races inferior to whites “marvelled that two fellow-beings could be so companionable; as though a white man were anything more dignified than a whitewashed negro” (Melville 60). Ishmael’s subjunctive mood here suggests that white people are merely whitewashed black people; the assumption, then, is that all humans were originally black, and evolution from black to white was not progressive.

Melville is not content merely to assert the equal humanity of nonwhite races; he often inverts the Scale of Nature, savaging the white man (e.g., Stubb) and elevating the “savage.” One way he does this is by satirizing characters who treat “sons of darkness” like animals (to Captain Peleg, for example, Queequeg is no better than a quahog, or a clam [Melville 84]); another is to turn the tables by having the white man be the lower animal: Ishmael even imagines himself as a barnacle cleaving to the “noble savage” (61). It could of course be argued that Melville’s participation in the Noble Savage myth is just as racist, say, as his occasional indulgence in “romantic racialism” (Karcher 25, 85). He seems compelled, however, to undercut the myth by creating the character of Fedallah, an ignoble pagan. Moreover, by the end of the book, Melville has revealed the essential savagery of the entire human race, regardless of color. While it may be true, he implies, that for every noble savage there is an ignoble one, it is also true that for every great white man (Ahab), there is a mediocre one (Flask). And for every civilized white man (Starbuck), there is a savage one (Stubb). Ishmael is a pagan Christian who constantly destroys dichotomies between white and black, Christian and cannibal, human and animal.

Daggoo provides a vivid example of this pattern. Ishmael describes this “imperial negro” (Melville 108) as a “gigantic, coal-black negro-savage” (107). Ranked third on the *Pequod* among the harpooners (behind the Polynesian Queequeg and the American Indian Tashtego), Daggoo is already the victim of societal racism: the darker the color the lower the rank (cf. Agassiz 143-44). As he did with Queequeg, Ishmael deliberately nobilizes Daggoo to undercut this ranking, not simply to participate in romantic primitivism. At first, the African is described “with a lion-like tread... Daggoo retained all his barbaric virtues...erect as a giraffe” (Melville 107). These similes implying that the black man is bestial may seem racist

out of context, but in the context they are not; people of all colors are given animal characteristics in *Moby-Dick* (e.g., Stubb as shark). Moreover, having bonded with a savage, Ishmael is fully aware of the irony in his culture's view of the African as closer to the animals and therefore below even such a mediocre specimen of Caucasian as Mr. Flask, "who looked like a chess-man beside" Daggoo (108). Asserting Daggoo's imposing presence, Ishmael drops the animal similes and relates both white and black to inanimate objects: "a white man standing before him seemed a white flag come to beg truce of a fortress" (108).

Daggoo is later ("Forecastle.—Midnight") the victim of racist slurs from a Spanish sailor that lead to a fight, which is cut short by a squall. The Spaniard calls Daggoo "devilish dark" (153); then when another sailor thinks he sees lightning, the Spaniard says it is only "Daggoo showing his teeth" (154). The Spaniard equates the black man with a predator here, as do Melville's "stage directions": "Daggoo (springing)." But if the black is an animal, the white becomes a "mannikin" (154). This is more than "bottom dogs made pretty" (Olson 22); Melville suggests that all humans are animals, and all can be dehumanized. The sailors, moreover, equalize the fight by snatching the Spaniard's knife and forming a ring around the antagonists, now likened to Cain and Abel, brothers.

In *Moby-Dick*, black and white are not opposites but symbolically equivalent complements. Both can even signify death and nothingness (see chapter 42, "The Whiteness of the Whale"). As the "white squall" intensifies, Pip calls on the "big white God aloft there somewhere in yon darkness have mercy on this small black boy" (155). Like the Spaniard, Pip sees white as greater than black (though embedded therein). But Melville does not: later, when Pip is abandoned in the middle of the ocean, he comes face to face with God, like Ahab: "He saw God's foot on the treadle of the loom, and spoke it" (347). Pip is as great as Ahab, and as crazy. They are equals. Stone (351) suggests that Melville is racist when he has Ishmael relate black people to Tophet and "the blackness of darkness" (18). But when he later ascribes the same sentiment to the unsympathetic character of the Spanish sailor who crosses heroic Daggoo ("Aye, harpioneer, thy race is the undeniable dark side of mankind" [153]), Melville undercuts this racist conception. Black pigment does not make one devilishly allied to metaphysical darkness, to evil. It is white Ahab who uses "black magic" (Olson 53), and "swart Fedallah" (187) is the dark demon he has conjured from his own unconscious mind.

While Melville was writing *Moby-Dick* he also composed the famous essay "Hawthorne and his Mosses," in which a very civilized white writer, Nathaniel Hawthorne, epitomizes "blackness ten times black"—the same Calvinist gloom that fills the "negro church" called "the Trap" in *Moby-Dick*, where a black preacher seems (like white Hawthorne) "the Angel of Doom" (18), not the devil. Dark Fedallah is the devil (275), but he is merely Ahab's "forethrown shadow," a fantastic figure clearly dissociated from images of actual nonwhite crewmen—Daggoo, Queequeg, and Tashtego (439).

Melville associates black and white even more profoundly in "Squid" (chapter 59). It is Daggoo in the main masthead who first sights the great white mass. He and Ahab both mistake "the phantom" for Moby-Dick (236-37). The squid appears to represent for Melville the primordial stuff of life to which all colors resolve—"a vast pulpy mass...of a glancing cream-color," faceless and frontless, "an unearthly, formless, chance-like apparition of life" (237). From Ahab's supernaturalist point of view, it is a "ghost" boding ill; even Starbuck utters the sailors' superstition that "few whale-ships ever beheld [the giant squid] and returned to their ports to tell of it" (237). Ishmael, to cross this view, also provides the naturalist vision: this is a primitive life-form, appearing by chance, its great undulating arms "a nest of anacondas." The Squid is the principal food source of the sperm whale (237). Queequeg, too, acts as a naturalist; he knows what the squid really portends: "When you see him quid," said

the savage..., ‘then you quick see him parm whale’” (241). With the squid, Melville has Black lead into White (Daggoo first sees it). Next, the squid comes to represent the origin of all species in one pulpy leviathanic mass, one “primordial organic form” (a nineteenth-century definition of a species [Stanton 141]). Finally, Melville refutes the racist notion that “savages” are more superstitious than civilized people by having the ship’s most civilized man, Starbuck, mouth the supernaturalist omen, while Queequeg is the naturalist: “If to Starbuck the apparition of the Squid was a thing of portents, to Queequeg it was quite a different object” (241). It was, ironically, the object of empirical observation, accomplished not by Starbuck but by Queequeg.

The “savages” in *Moby-Dick*, including that white savage Ishmael, provide a link between human and animal. But they do so in a way that implicitly denies the notion of rank. Agassiz (143-44) had clearly placed American Indians higher up the ladder of races than blacks; Melville, in vivid contrast, equalizes the colors by creating a trinity of Queequeg, Tashtego, and Daggoo. Our last view of them is on the three mastheads of the sinking *Pequod* (Melville 465—with Tashtego at the mainmast not because he is superior to the others but because he represents the Vanishing American, as the name of the *Pequod* itself does). Earlier, when Tashtego falls into the “cistern” (the decapitated head of a slain sperm whale), Daggoo attempts to save him but fails. Why couldn’t Melville allow the “imperial negro” to save the Indian? Although it would have provided a perfect rebuttal to Agassiz, the symbolism would have been too race-specific. So Queequeg, epitome of all nonwhite races, comes to the rescue instead. In any event, all three harpooners are associated here with the inside of the whale’s head, which we later discover contains “genius.” Together they provide a link between human and whale.

But Melville relentlessly reminds white readers that they too are animals, sometimes no less bestial than the sharks. Indeed, to hunt the whale, as Captain Peleg reminds Ishmael, one must at least be able to “talk shark” (69) if not to be one, like Stubb, who is more of a shark than “Massa Shark himself” (254). The black cook Fleece is our authority here. He is perhaps the most controversial figure in the book: to many readers (e.g. Stone 356-58), he has too much of the blackface minstrel stereotype about him to be taken seriously as an anti-racist symbol. But his sermon, despite Melville’s lamentable attempt at Black English Vernacular, is indeed the black response to white Father Mapple’s sermon (cf. Vincent 234; Zoellner 222). Fleece presents a naturalist’s vision to cross the theological one.

In the dialogue between Stubb and Fleece before and after the latter’s admonishment to the sharks, Melville neatly turns the tables on “Massa Stubb.” Though he may bark orders to Fleece, Stubb is revealed as a savage, preferring his shark steak tough and rare (Melville 250). Then he pretends a genteel objection to Fleece’s swearing (251). Is Stubb savage or civilized? He’s both, like Fleece, like all humanity. Indeed, after Stubb requests whale meatballs for breakfast (254), Melville offers “The Whale as a Dish” (chapter 65) to the reader as proof positive that white carnivorous humans are no different from cannibals:

Go to the meat-market of a Saturday night and see the crowds of live bipeds staring up at the long rows of dead quadrupeds. Does not that sight take a tooth out of the cannibal's jaw? Cannibals? who is not a cannibal?

The first sentence vividly equates humans (“bipeds”) with the animals they eat (“quadrupeds”—fellow mammals, after all), and the ensuing rhetorical questions, reinforcing the cultural relativism already evinced repeatedly in the book, lead Ishmael into a declaration of a sort of naturalist eschatology: if there is indeed a Last Judgement, “the Fejee that salted

down a lean missionary...against a coming famine” would fare better than some “civilized and enlightened gourmand” who nails geese to the ground to bloat their livers for pâté de foie gras (256). For the Fejee here, cannibalism is a matter of survival; but the gourmand (like Stubb with the whale) considers the goose so low on the ladder of existence as not to merit any respect as a fellow creature.

Melville has Fleece address the sharks as “Belubed fellow critters” to reinforce his theme that humans (regardless of race) are no less bestial than other animals. Fleece’s exhortation to the sharks to be more civil in their devouring of the whale may seem to some readers comically absurd, a bit of blackface farce, but when it is juxtaposed with Ishmael’s comment about the civilized savagery of the gourmand, it becomes a serious discourse.

One of the images with great relevance as far as race is concerned is that of the Stubb’s whale and the monkey rope wedding . . .

The agent of the “wedding” is the so-called “monkey rope” tied round both their waists. Ishmael’s job is to stand on deck while harpooner Queequeg’s job is to stand half-submerged on the slippery, revolving whale to facilitate the blubber-hook and the cutting-spades in their mission of tearing and slicing off the blubber blanket. All the while, the ravenous sharks, in a feeding frenzy, threaten to dismember him. The monkey rope linking Queequeg on the whale to Ishmael on the deck serves as an insurance policy that lends a semblance of security—and a guarantee of faithfulness to the acrobat-on-the-whale. If Queequeg should slip between the whale and the ship, a yank on the monkey rope saves him from being crushed.

This perilous alliance gives introspective Ishmael good cause to ruminate on his situation. He might pay dearly for the missteps of another. Regreting this loss of “free will” (his words), philosophically he concedes that his situation is “the precise situation of every mortal that breathes”. We all are dependent on someone else to protect us from harm.

It is this strong confidence, actually the entire relationship between Ishmael and Queequeg that undercuts the racist conceptions of the nineteenth century

In *Moby-Dick* Melville presents the problem of how man may achieve psychic balance in his relationship with the universe. By the end of the novel the introspective and reflective Ishmael, with the aid of Queequeg’s instinct, achieves a delicate balance of feeling and judgement. He unconsciously learns the lessons of Queequeg’s tattoos, containing a “complete theory of the heavens and the earth, a mystical treatise on the art of attaining truth.” Queequeg unconsciously teaches Ishmael how to attain the truth and evaluate experience, and showing him where to place himself in the universe. A man of feeling, Queequeg instinctively dramatizes the lesson of his tattoos. Ahab represents the Old Testament negative morality of “Thou shalt not.” The New Testament ethic is love, a positive attitude, but mankind has been reared on morals and cannot make the leap to the positive ethic of love. Ishmael evolves from a man lacking self-identity and suffering from a feeling of chaos and a lack of kinship with the universe to a man who learns to practice the Golden Rule and follow the truths of the heart. Queequeg teaches him to be tolerant, to live one’s religion, and to achieve the delicate balance between one’s individual identity and the identity resulting from kinship with all creatures of the universe. The implicit statement is that values can be found outside Western civilization and contact with other races can and should be a source of meaning, enriching one’s life.

## Bibliography

- Agassiz, Louis. "The Diversity of Origin of the Human Races." *Christian Examiner* 49 (1850): 110-45.
- Eiseley, Loren. *Darwin's Century: Evolution and the Men Who Discovered It*. New York: Doubleday Anchor, 1958.
- Foster, Charles H. "Something in Emblems: A Reinterpretation of *Moby-Dick*." *The New England Quarterly* 34 (March 1961): 3-35.
- Gouge, Thomas A. "Evolutionism." In *Dictionary of the History of Ideas*. 4 vols. New York: Charles Scribner's Sons, 1973. Vol. 2: 179-89.
- Gould, Stephen Jay. *Eight Little Piggies: Reflections in Natural History*. New York: Norton, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ever Since Darwin: Reflections in Natural History*. New York: Norton, 1977.
- \_\_\_\_\_. *The Flamingo's Smile: Reflections in Natural History*. New York: Norton, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Full House: The Spread of Excellence from Plato to Darwin*. New York: Harmony, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Mismeasure of Man*. New York: Norton, 1981.
- Karcher, Carolyn. *Shadow over the Promised Land: Slavery, Race and Violence in Melville's America*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. 1851. Eds. Harrison Hayford and Hershel Parker. New York: Norton, 1967.
- Olson, Charles. *Call me Ishmael*. New York: Grove Press, 1947.
- Simpson, Eleanor E. "Melville and the Negro: From *Typee* to 'Benito Cereno.'" *American Literature* 41 (March 1869): 19-38.
- Stanton, William. *The Leopard's Spots: Scientific Attitudes toward Race in America, 1815-59*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Stone, Edward. "The Whiteness of the Whale". *CLA Journal* 18 (March 1975): 348-63.
- Vincent, Howard P. *The Trying-Out of Moby-Dick*. Boston: Houghton Mifflin, 1949.
- Zoellner, Robert. *The Salt-Sea Mastodon: A Reading of Moby-Dick*. Berkeley: University of California Press, 1973.

## WILLIAM CARLOS WILLIAMS – CUBISM AND POETRY

Ramona HOSU

### *Rezumat*

Lucrarea de față exploatează mai mult sau mai puțin în detaliu două fenomene artistice avangardiste la început de secol XX în America. Pe de-o parte Cubismul, de origine franceză, avea să dobândească prin Marcel Duchamp, emigrat în Statele Unite, și prin discipolii săi, Charles Demuth și Charles Sheeler, evidente trăsături ale unei noi locații. Precizioniștii sau cubist-realiștii și poeții imagiști ai vremii au împărtășit „obsesia” pentru „obiectul în sine care este transcendent”. William Carlos Williams, imagist la începuturi, avea să preia din tehnica fotografierii geometrizeate a lucrurilor realității și să exploateze valența transpoziționării obiectului din real – fragmentar – abstract – mișcare – emoție – atitudine – ton – imagine. Rezultatul apare sub forma unei noi structuri, lingvistice sau iconice, poetice sau picturale, structură ce se constituie într-un artefact. Nu în ultimul rând, lucrarea analizează poezia lui Williams și pictura lui Demuth, ambele rezultatul unui proces simplu: „Există ochiul și există obiectul pe care îl privește, în timp ce relația care se stabilește între cele două este un poem” (Burke, apud. Fauchereau, 1974: 77-78) și mai apoi o pictură.

### ‘NO IDEAS BUT IN THINGS’

In 1913, an international exhibition held in New York at the Sixty - Ninth Regiment Armory, known as the “Armory Show”, revealed the gap between American artists and French avant-garde painting. With WW I, some of the European avant-gardists began to migrate to the USA and at least two names are suggestive: Francis Picabia and Marcel Duchamp. In 1917 Duchamp helped organize an exhibition of modern art following the European practice of independent exhibitions that showed the work of artists rejected by the state-supported academies. Any artist would be allowed to exhibit works. There was to be no jury to select the works and thus impose its taste upon the exhibition. Duchamp tested the principles of the organizing committee by submitting to the exhibition a porcelain urinal entitled *Fountain* and signed it “R. Mutt”, who was a famous Manhattan plumber at the time. The organizing committee rejected the entry and Duchamp resigned from the committee and issued a manifesto in defense of his gesture. An artist, having selected the artifact, made the urinal be art. He said: “the only works of art America has given are her plumbing and her bridges” (Williams, apud Tashjian in Luedtke, 1992: 155). He meant that Americans, with their commitment to technology, were creating art all along but did not know it. Duchamp’s *Fountain* called distinctions like *fine art & craft*, *high & low art* or *fine art & commercial art* into question. At the time, conservative American artists considered the selection of a urinal for an art exhibition scandalous. Yet Duchamp’s gesture suggested the possibility that *mass-produced objects, products of machine technology*, might possess an aesthetic dimension even though such objects had been overlooked as art. As a consequence, Duchamp’s observation about American bridges and plumbing might be a validation of some artifacts for their aesthetic qualities previously ignored.



Alfred Stieglitz, who even before the turn of the century had taken pictures of New York, anticipated Duchamp's ironic play with machines during his stay in New York. Charles Demuth, a friend of Duchamp, painted witty and ironic images of factories and machines. He tried to transpose them from concrete objects to geometries that totally lacked affection. Light effects and straight lines, metallic or gray outlines create detachment and no feeling. Such an art is the perfect intermingling of Duchamp's cubism and mechanics and Stieglitz's objective photograph. The object becomes geometrical rhythm. Demuth's art is not as impersonal as he would have wanted it to be. At first sight, similarities with Duchamp are obvious but Demuth's paintings do have something of the "American character." *My Egypt*, 1927, is a metaphorical allusion about the dry places and the gigantic buildings of America and not of ancient historical places. Charles Sheeler explored industrial scenes also. He suggested a more simplified vision of reality. The concrete is so precisely outlined that his reality is hallucinatingly clear (Grigorescu, 1997: 249).

Industrialization and the rise of the skyscraper were perceived as the quintessence of the modern everywhere in the world. The rise of modernism did not signal the emergence of a uniquely American art in the early 20<sup>th</sup> century. The American academies were simply versions of their European counterparts, as modern too had its roots in 19<sup>th</sup> century French painting. However, precisionist painters, as stated above, began to add something of their region. As Tashjian affirmed in *The Artlessness of American Culture*, "the most radical striping away of European artifice was achieved by Duchamp in his *presentation of the thing itself*, a *ready-made* artifact"; and then: "In declaring the artlessness of their culture [as "the only works of art America has given are her plumbing and her bridges"], Americans were ambiguously setting themselves apart from Europe" [...] "Finally, artlessness became a way of developing one's own art" [...] "These cultural attitudes would have a lasting imprint upon the creation of American art" (Tashjian apud. Luedtke, 1992: 162)

The language of painting as well as that of the American speech provided William Carlos Williams with a means of getting rid of the traditional conventions of poetry. The Armory Show of 1913 introduced modern modes of European painting to a shocked public in New York and Williams admired Duchamp and the "precisionists" Charles Demuth and Charles Sheeler. His poems are as clear and vivid as the analytic abstractions and the fragmentation of objects in Cubism. The lines follow the precise linear outlines of Demuth's watercolors of flowers. All in all, they resemble pictorial combination of objective realism with geometric abstraction.

*Men with picked voices chant the names  
of cities in a huge gallery: promises  
that pull through descending stairways  
to a deep rumbling.  
The rubbing feet  
of those coming to be carried quicken a  
grey pavement into soft light that rocks  
to and fro, under the domed ceiling,  
across and across from pale  
earthcolored walls of bare limestone.*

[...]

*A leaning pyramid of sunlight, narrowing  
out at a high window, moves by the clock;*

*discordant hands straining out from  
a center: inevitable postures infinitely  
repeated –  
two – twofour – twoeight!  
[...]  
Lights from the concrete  
ceiling hang crooked but –  
Poised horizontal  
on glittering parallels the dingy cylinders  
packed with a warm glow – inviting entry –*

*[...]  
--rivers are tunneled: trestles  
cross oozy swampland: wheels repeating  
the same gesture remain relatively  
stationary: rails forever parallel  
return on themselves infinitely.  
The dance is sure.  
(Overture to a Dance of Locomotives, 1921)  
(Williams, apud. Norton, 1979: 1436-1437)*

With *The Red Wheelbarrow* and all the poems written before 1930, Williams, as an imagist, includes himself in the category of the precisionists or Cubist-realists artists simply because of his belief, that it would be the *thing* itself that is *transcendent*. This equals the philosophy of cubism: the object is the very source of painting. The objectification of perception and feeling became more pronounced in Williams's poems of the 1930s, when his poetry became one of the models for the movement known as "Objectivism", which he helped to sponsor.

*so much depends  
upon  
  
a red wheel  
barrow  
  
glazed with rain  
water  
  
beside the white  
chickens*

*("The Red Wheelbarrow", 1923)  
(Williams, apud. Norton, 1979: 1443)*

*I have eaten  
the plums  
that were in  
the icebox  
and which  
you were probably  
saving  
for breakfast  
Forgive me  
they were delicious  
so sweet  
and so cold*

*(Williams, apud. Fauchereau, 1974: 83)*

William Carlos Williams' essay, "*The American Background*" (1937), discerned a culture split between what America had to offer and a reactive fear that sent Americans back to European culture. As an avant-garde poet, he preferred the new but he acknowledged that the new was not to be inevitably associated with America. He was aware of a more profound

impulse characterizing American artists. “Academic or avant-garde, what Williams called painting “*in the American grain*” would be generated by the same values that drove the colonies to declare themselves a new nation” (Tashjian in Luedtke, 1992: 163).

*Paterson* represents the American street, its ads, its drug stores, its traffic lights...all being rather collage that remind of cubism.

*“Seventy-five of the world’s leading scholars, poets and philosophers gathered at Princeton last week ...*

*Faitoute ground his heel  
Hard down on the stone*

*Sunny today, with the highest temperature near 80 degrees; moderate southerly winds. Partly cloudy and continued warm tomorrow, with moderate southerly winds.*

*Her belly       her belly is like  
                         a cloud       a cloud  
                         at evening*

*His mind would reawaken:*

*He*

*Me with my pants, coat and vest still on!*

*She*

*And me still in my galoshes!”*

(Williams apud. Norton, 1979: 1472-1473)

The poem is a challenge to the expatriates in combining a panoramic American scale with minute notation and direct or intimately personal statement. By means of its strategy of disjunction or discontinuity, the poem is a collage of actual letters and other prose documents along with verse, in its montage. The poem confronts directly the raw realities of modern urban America. The expatriates had fled from that “immediate contact with the world” on which original writing depends. Williams called for a confrontation with immediate reality. The “filth” and “ignorance” of the present gave sense to the “new locality” that was to “clear the GROUND” (Williams, apud. Norton, 1979: 1433). “No ideas but in things” recurs in Williams poetry and prose stating that actual things and elements of the locality construct meanings. In his essay *In the American Grain*, Williams emphasizes what figures of the American milieu had the nerve to do, i.e. touch the reality around them. To make this contact possible in poetry, to confront the crude, elemental realities and the primitive profundity of the personality, poets were to address their locality.

*“Words are the keys that unlock the mind. But is that all of poetry? Certainly not – no more so than the material of dreams was phantasy to Dr. Sigmund Freud.*

*There is something else. [...] The one thing that the poet has not wanted to change, the one thing he has clung to in his dream – unwilling to let go – the place where the time-lag is still adamant – is structure. Here we are unmovable. But here is precisely where we come into contact with reality. [...] The only reality we can know is MEASURE.*

[...] Now we come to the question of the origin of our discoveries. Where else can what we are seeking arise from but speech? From speech, from American speech as distinct from English speech [...]. In any case (since we have no body of poems comparable to the English) from what we hear in America.”

(Williams, apud. Norton, 1979: 1458; 1463)

The imagination's exposure to reality in each poem is contingent on the creation of a new, striking and flexible poetic form which Williams called a “structure”. Williams' poems avoid traditional rhyme or stanza and line patterns. They are structures made up of a mixture of attitudes or tones, of jumble images and allusions - all making the reader perceive unusually constructed images. Objects, figures, and emotions are vividly exposed through words and speech in all their facets. The effect comes through fragmentation that is “to induce the reader to focus with unusual intentness on concrete objects, phases of emotion and movement, specific aspects of the subject, and particulars of the poem's language and rhythm, while drawing attention at the same time to the discrete lines and the artifice of their sequence which articulate the structure of the poem” (Norton, 1979: 1434). This technique resembles analytic abstractions and reminds of the fragmentation of objects in Cubism. Thus many of Williams' poems, in presenting the things themselves, become *ready-made* artifacts. “The procedure is easy: There is the eye and there is the object that the eye sees, and the relationship between the two is a poem” (Burke, apud. Fauchereau, 1974: 77-78). The red wheelbarrow, the great figure five, the wrapping paper, the bed or the chair, the iron fence – all are objects whose significances make the foreground. Yet they appear to be something more than their own image. This new image, the ready-made, restores the reality of the image, by changing its perspective. Whether it is Duchamp's *Fountain*, a reversed urinal, or his *Wheel Bicycle*, a bike wheel on a chair, the artifact would become the new structure coming from the American speech, “from what we hear in America” (Williams, apud. Norton, 1979:1463). The procedure will support the apparition of Objectivism and Pop art, later on, as profoundly American cultural movements.

One of the most famous poems of William Carlos Williams, *The Great Figure*, was, at least according to what the poet himself stated in his *Autobiography*, the result of the objects clenched tightly in the seer's eyes:

“As I approached his number I heard a great clatter of bells and the roar of a fire engine passing the end of the street down Ninth Avenue. I turned just in time to see a golden 5 on a red background flash by. The impression was so sudden and forceful that I took a piece of paper out of my pocket and wrote a short poem about it.”

(Williams, apud. Barnett et.al, 1997: 1014)

Here is the poem:

“Among the rain  
and lights  
I saw the figure 5  
in gold  
on a red  
fire truck  
moving  
tense  
unheeded  
to gong clangs siren howls  
and wheels rumbling

*through the dark city”*  
(*The Great Figure*, 1920)  
(Williams, apud. Barnett et.al, 1997: 1014)

Eight years later, Charles Demuth, a friend of William Carlos Williams, painted *I Saw the Figure Five in Gold*. The striking similarities between the poem and the painting are evident, due to the likeness of the technique rather than to the mere figure 5. The poem is the radiography of 7 fragmented pieces of reality: rain, lights, figure 5, fire truck, siren, wheels, dark city. The clarity and vividness of the things perceived suggest ideas that directly superpose a new image over the objective realist one. The painting is a cubist-realist piece of art. The seven elements of the poem are significantly constructed through geometries of contours.

The first thing mentioned in the poem is the rain. Similarly, rain appears in the foreground of the painting by means of straight lines from top to bottom and from left to right – lines that crisscross.

The lights in the street are the four circles – 2 are top left and right cornered and two are smaller, yet following the 2 diagonals of the rectangle. These circles immediately create the idea of a three-dimensional perspective: a street in the foreground that directs to the background and the angle closes in the very center of the canvas.

The same impression of something that advances from fore- to background comes with the 3<sup>rd</sup> element of the poem and painting: the figure 5. The intensity of the sensation comes from the light ochre of the figure 5 that appears three times, in three different dimensions, from bigger to smaller. The fire truck, which is the 4<sup>th</sup> thing, is a combination of overlaid geometrical shapes, painted in nuances of red, from light to dark. The technique of superposition makes the image dynamic and it suggests movement. Elements 3 and 4 would make “the figure 5/ in gold/ on a red/ fire truck/ moving/ tense/ unheeded/ to gong clangs”.

The “siren howls”, says the poem, and the painting renders this by means of a pyramidal form. Further more, the sixth element, “and wheels rumbling”, misses in the painted image. The dynamism of the painting, in a three dimensional overlay, strongly encompasses the speed of the truck and this annihilates the wheels.

The last element of the composition, the dark city, makes the background. The preposition “through” positions the city behind and aside the red truck; light, dark, black or gray geometries of shapes constitute the buildings in the street. A building on the right has a neon sign, rendered by means of very small drops of white paint.

The red initials “*W.C.W*”, positioned down, center, and “*C.D.*”, down, left, as well as the red capital letters “*BILL*” enables the painter let his source of inspiration known. It also connects the two signs, the linguistic and the iconic one, closely together.

Things built up images. Their clarity was transposed in analytic abstractions and fragmentations. The object became geometrical rhythm. In the beginning, the object was the very source of the poem, as the poet himself affirmed. The effect of the objects’ fragmentation was to induce the reader to phases of emotion and movement, while drawing attention at the same time to the discrete lines and artifice of their sequence. The process built a linguistic structure and it initiated the painter’s descent into constructing the iconic one.

The eye and the object articulated both poems and paintings.

## **Bibliography:**

- Barnet, S. et. al, *Literature - Thinking, Reading, and Writing Critically*, Longman, Addison Wesley Longman, Inc, 1997
- Fauchereau, Serge, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, București, 1974
- Grigorescu, Dan, *Istoria artei americane*, Editura Saeculum I.O., București, 1997
- Luedtke, Luther S. et. al, *Making America*, United States Information Agency, Washington, D.C., 1992
- (The) *Norton Anthology of American Literature*, volume 2,, W.W. Norton & Company, Inc, 1979

## ANIMALS IN IDIOMS

ZOLTÁN Ildikó Gy.

### *Rezumat*

Lucrarea studiază interpretarea și posibila sau probabila origine a unor idiomuri și expresii idiomatice engleze cu animale, completat cu trasarea unor asemănări de structură și vocabular sau sens în limba română.

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.

Socio-linguistic studies have shown that the general tendencies of present-day English are towards more idiomatic usage. Thus, educated usage has recently 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. 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, but form an essential part of the vocabulary of English.

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.

Idioms are, in a very broad sense, metaphorical rather than literal: they are effectively metaphors that have become 'fixed' or 'fossilised'. 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, and so it is very difficult to see how or why the idioms have come to have their current meanings.

If we make an attempt to list some of the idioms related to the broad subject of animals, there certainly are more ways to group them. One of these could be according to semantic and structural characteristics. These groups are not intended to be exact, and a particular idiom may belong to more than one group.

1. Traditional idioms – the types of expressions, which people usually understand by the term idiom. Many of them are almost full sentences (*to seize the bull by the horns* – to face up to a difficult situation, take forceful action in a crisis), others function like particular parts of speech (*a white elephant* – a useless (possibly quite expensive) possession that gives more trouble than pleasure to its owner).
2. Idioms in which certain actions have a specific meaning in the English culture (*to draw a red herring across the trail* – something irrelevant used to disguise or divert attention from the main topic). It is important to note that these actions are not literal and that the meaning associated with them in one language may be different from the meaning associated with

that particular action in some other language or culture, or it may lack any significance. In these idioms the meaning is often highly specific and one should be especially careful with them, being also aware of the danger of translating such phrases word for word.

3. Pairs of words – idioms consisting of pairs of words joined by *and* or *or*, which usually cannot be reversed (*cock and bull story* – an improbable story, unlikely to be believed).
4. Sayings – usually complete sentences, certain parts of which have also become idiomatic expressions (*It is the last straw that breaks the camel's back*, *the last straw* – the final addition to an already difficult or hardly tolerable situation).
5. Similes – idioms which compare a quality, condition, action, etc., with a noun (*stubborn / obstinate as a mule* – very stubborn). These phrases emphasise 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 (*drink like a fish* – be accustomed to drinking a lot of alcohol). (after Longman 1979)

However, since this paper attempts a comparative study of idioms with animals in two languages, it was another kind of grouping that suggested itself as more practicable.

Quite a few sayings, phrases and idioms have the same or similar form in several different languages, since they can be traced back to a common source:

- a. Greek or Roman mythology; the Bible; widely known tales, fables or anecdotes;
- b. beliefs and superstitions;
- c. experiences of everyday life, practical common sense – horse sense! – or the

unwritten rules of elementary decency (which must have been pretty much the same everywhere).

In other cases the same idea, action or attitude is expressed in quite a different way in various languages, especially in those, which don't have a common origin, a shared cultural background or at least territorial contact. Any comparative study of languages has an additional beauty (or difficulty?) if the languages involved are of different origin: English is Germanic and Romanian is a Romance language.

The third group would be of those idioms which are so typical of a certain language (in our case, English) that they can be considered unique and matchless.

## I. IDENTICAL OR SIMILAR FORM - SAME IDEA

**(as) poor as a church-mouse** = genteel but hard up

*sărac ca șoarecele bisericii* (= poor as the mouse of the church).

The presumption was that a mouse living in a church had surroundings that were elegant enough but was unlikely to find much to eat, since churches usually have no pantry or larder and people neither store nor throw away food in a church.

**to show one's teeth** = to show or reveal one's true character or real intentions

*a-și arăta colții* (= to show one's fangs)

/ *a-și da arama pe față* (= to reveal its/ one's copper).



Besides the figurative meaning of these expressions, the concrete original picture is also still clear and suggestive: 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 attack and fight.

A parallel Romanian expression for this is *a-și da arama pe față* (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' gradually wore off in time, the underlying (hidden) copper began to show through and the coin could no longer pass as a piece of precious metal.

**the lion's share** = the greater part / the biggest share of an allotment

*partea leului*

In Aesop's fable it was the lion who went hunting with the swift-footed wild donkey; in Phaedrus's variant his companions were a heifer, a goat and a sheep. At the outset the two / four agreed to share the catch equally. They caught a stag. The lion divided it in four parts. Then, taking the best piece for himself, he said, 'This is mine of course, as I am the Lion, the King of the beasts'; taking another portion, he added, 'This too is mine by right – the right, if you must know, of the strongest.' Further, putting aside the third piece, 'That's for the most valiant,' said he; 'as for the remaining part, touch it if you dare.'

**swan song** = the last work produced by an artist, writer, etc., the farewell or final performance of an actor, singer, musician, etc.

*cântec(ul) de lebedă*

It derives from the belief – found in the writings of the ancient Greeks and the poetry of Shakespeare and Coleridge, for instance – that a swan sings a beautiful sweet song just before it dies. The belief is mistaken, but the expression lingers.

**an ugly duckling** = a dull unpromising child, project, idea, etc. that develops into a very beautiful, interesting or successful one

*rățușca urâtă*

From a story by Hans Christian Andersen about a cygnet (young swan) that was hatched and brought up with a brood of ducklings. It was thought to be just a particularly ungainly young duck and was much bullied and ridiculed for its clumsiness until it grew into a beautiful swan.

**crocodile tears** = false grief, feigned sorrow, insincere sympathy

*lacrimi de crocodil*

The phrase is a calque or loan translation that has its equivalent in Latin, German, French and several other languages.

The "natural scientific" superstition on which it is based was probably spread all over Europe by the widely read works of Erasmus. According to him, the crocodile waters the bank of rivers where animals come to drink, so that these should fall and be easy prey for him. He eats up their body and, while gnawing at their head or after having eaten them up, he weeps bitterly over them in false grief.

Other sources say that the sly crocodile weeps copiously, uttering loud sighs and moans in order to appear upset and so lure curious passers-by. When the victims come within reach, they are immediately taken hold of and devoured.

A notable recording of the same belief in English is Sir John Mandeville's description of his voyages in the 14<sup>th</sup> century, who, by the way, added so many questionable embellishments that for a time to be called "a Mandeville" was to be a teller of false tales. One of his tales was that in a certain country "ben gret plenty of Cokadrilles. ... Theise Serpentes slen (slay) men, and they eten hem wepyinge."

The legend itself, however, is much older than that. The belief that crocodiles lure their prey nearer by imitating a baby's cry was presumably transferred from the harpies, the monsters of Greek mythology and appeared in writing as early as the 9<sup>th</sup> century in Photius's bestiary entitled "Myriobiblon".

**Trojan horse** = something that is intended to subvert or defeat from within: a disguised way of introducing something dangerous or harmful

*cal troian*

The story of the Trojan horse is from Virgil's Aeneid. After having besieged Troy for a decade, the Greeks were advised by the shrewd Odysseus to indicate that they had had enough and would withdraw. Moreover, they offered the people of Troy a large wooden horse as a (parting) gift. Some of the wiser Trojans urged the people to reject it, saying, "Beware the Greeks, even when they bear gifts." But the horse was accepted and brought into the city. The Greek soldiers hidden in it emerged unexpectedly during the night, killed the guards and set fire to the city, thus victoriously completing their prolonged assault on Troy.

**Don't count your chickens before they are hatched.**

/ **Sell not the bear's skin before you have caught the bear.** = do not believe or expect that success, victory, etc., is certain until it actually happens; beware of regarding money, a benefit or a triumph as yours until you really have it

*Nu vinde pielea ursului din pădure.* (= Don't sell the skin of the bear in the woods.)

The first English variant of the saying is, in fact, the moral of Aesop's fable about a milkmaid and her pail. She is given a pail of milk by her employer for doing good work, and she knows the doctor will buy it for a shilling. On the way to his house she envisions buying eggs with the shilling; the eggs will hatch into chickens that she can sell for a guinea (21 shillings), with which she can buy a hat and ribbons. Then she spills the milk.

The source of the parallel sayings is a story included among the European tales by a certain Laurentius Abstemius in 1495, which has become an anecdote known world-wide.

Three friends agreed to kill the bear that has been on the rampage in the nearby woods. In order to take courage for the enterprise, they first went to an inn where they ate and drank their fill, promising the inn keeper to pay their debt after they sold the bearskin. But the hunting didn't quite come off. When they saw the bear they got so scared that one of them ran away, the other climbed up a tree and the third, who could neither run nor climb, lay down and pretended to be dead. The bear went to the latter, sniffed him, turned him this way and that and finally left him there. When the coast was clear the first two mockingly asked the third man what the bear had whispered in his ear. "Only that next time we shouldn't drink to his skin before we have caught him."

**(to make a) cat's paw of sy** = an agent employed or induced to perform a difficult or dangerous task for someone else

*a scoate castanele din foc cu mâna altuia* (= to get the chestnuts out of the fire with somebody else's hand)

Versions of the term appear in many languages and in various fables. The best known is perhaps Jean de la Fontaine's from the 17<sup>th</sup> century: "The Monkey and the Cat", but the even the French variant of the expression ('tirer les marrons du feu') is much older than that, it can be found in an Armenian fable from the 13<sup>th</sup> century.

The usual version is that a monkey, who wanted to get some chestnuts from the fire where they had been roasting, employed the paw of his friend the cat to pull them out. Whence also the expression 'to pull his chestnuts out of the fire (for him)'. However, in the early versions the paw usually belonged to a dog, and there is some suspicion that the cat got into the act by a mistranslation of the Latin 'catellus', meaning puppy or whelp.

**Don't look a gift horse in the mouth.** = take what is given to you (as a present/ for free) without examining it too critically

*Calul de dar nu se caută de dinți.* (= don't bother about the teeth of a gift horse)

As a horse gets older, its gums retract, making the teeth look longer. Since there's no possible way to conceal this, the handiest method to establish the approximate age of a horse is to take a look at its teeth: the longer the teeth, the older the horse.

## II. SAME IDEA – DIFFERENT PHRASING

**(take a) hair of the dog that bit you** = a small alcoholic drink of alcohol taken as a supposed cure by sy who is already suffering from the effects of drinking too much alcohol  
*cui pe cui scoate / cui cu cui se scoate* (= one nail takes/ drives out the other)

It is ancient folk wisdom that like cures like, so ancient that the idea was expressed in Latin "similia similibus curantur". Thus, a specific remedy for a dog bite was hair from the dog that bit you; the hair (often burned first) was applied to the wound. A similar remedy from way back, found in old books of remedies, was that if you drank too much of a certain liquor one night, you should have a small amount of the same stuff the next morning.

The Latin prototype "clavum clavo pellere" refers to the action described in the parallel Romanian variant, where the nails are not those of metal we know today but thick wooden ones beaten into wholes previously drilled or bored at the joints of wooden structures of buildings. Hammering in the new nail with a wooden hammer or pile driver, it drove out the probably weakened old one.

**(to be) long in the tooth** = old, ageing

*ți-ai mâncat mălaiul* (= you have eaten your hoecake)

Here is the first cousin of "Don't look a gift horse in the mouth" from the point of view of the horse.

From an anthropological point of view we have to consider the Romanian variant as the reflection of a pragmatic social sentence. The so-called "primitive" societies were characterised by the lack of elders and gerontocracy. The harsh conditions of existence

explain practices which might seem ruthless and cruel to modern man, such as infanticide and the suicide of old people who were, in fact, abandoned just like the crippled or the sick.

**to work like a beaver** = to work feverishly

*a lucra ca la cămașa ciurmei* (= to work as though at the shirt of the plague)

The beaver has stood as a symbol of hard work since at least the 18<sup>th</sup> century, as its prodigious feats of tree-felling, dam-building and den-building came to be understood.

In the same vein, an ‘eager beaver’ is someone who is earnest or overzealous in his work or in pursuit of an objective. The beaver’s bent for hard work and persistence is legendary, but can you imagine ‘industrious beaver’? No, it is the human mind’s fascination with rhyme (second only to its fascination with alliteration) that gave rise to and gives currency to this phrase.

The ‘shirt of the (bubonic) plague’ was meant to be offered as a gift or sacrifice at times when the pestilence was threatening, in order to protect the village against the danger. Why the haste? Whenever an epidemic haunted the surrounding regions, the women of the village got together and – within 24 hours – spun, wove and sewed a hempen shirt which they then burned in the middle of a yard, believing to have destroyed the plague itself together with it. Besides the significance of an act completed and done with, we have here the fire, the burning itself which was considered to have a prophylactic effect in such situations.

**(to buy) a pig in a poke** = to buy or accept something without having examined it or being sure what it is

*a cumpăra mîța în sac* (= to buy the cat in the sack)

If we take a closer look at *to buy a pig in a poke*, we discover a surprising closeness to the Romanian *a cumpăra mîța în sac*. 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*.

**to kill two birds with one stone** = achieve two objectives with a single effort, fulfil two purposes with one action

*a împușca doi iepuri dintr-un foc* (= shoot two hares with one shot)

It would be remarkable indeed if someone slinging a stone at a bird got one bird, let alone two. There was a similar expression in Latin nearly 2,000 years ago and there are related phrases in several other languages, with slight variations in the victims of the feat: birds, hares, flies, etc.

### III. TYPICALLY ENGLISH

**as mad as a March hare / as mad as a hatter** = zany, eccentric, demented; behaving in a strange, silly or irresponsible way

Both the Mad Hatter and the White Rabbit are memorable characters in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*, but the expressions are much older. Some authorities hold that it refers to an old belief that hatters often went mad. It is now known that by working with mercury (a metal formerly used in making felt hats), they may have developed a disease, a tendency toward severe twitching.

However, the expression may originally have been 'mad as an atter', atter meaning 'poison' being related to 'adder', the poisonous snake (viper) whose bite was formerly considered to cause insanity. It might be interesting to add that 'an adder' itself resulted from 'a nadder' by 'wrong shortening' (M.E.), just like 'a newt' is the result of the reverse procedure: it is a mistaken version of 'an ewt'.

Hares, on the other hand, can be seen leaping about wildly during March, behaving in a more unpredictable and playful way than at any other time of the year, as it is their mating time. Some authorities, however, consider that March hare is an alteration of 'marsh hare', a hare that is reputed to behave oddly because of the damp surroundings in which it lives.

**happy as a clam** = quite satisfied with one's situation; feeling carefree

Here is one of those expressions that are mystifying if you think about them instead of just saying them. Who is to know the state of mind of a clam? The picture is clearer when you come upon the old form of the saying: "Happy as a clam (dug) at high tide." Clams are dug at low tide, so the assumption was that any righ-thinking clam would be in the best frame of mind when the tide was high.

**a red herring** = something irrelevant used to disguise or divert attention from an event or the main subject, to throw searchers off the track; a diversionary issue

A herring cured by smoking or pickled in a certain way turns red and also acquires a strong smell. Hunting dogs were often trained to follow a scent by means of a red herring that had been dragged along the ground. However, people who opposed fox hunting sometimes drew a red herring across the path of the fox. As it left a much more powerful scent, the dogs would become confused, give up on the fox and go in the wrong direction, following the false trail

**a white elephant** = a possession that is more of a problem than a pleasure;

something (usually a gift) quite valuable but unwanted, cumbersome and useless that one cannot easily get rid of

Legend has it that in ancient Siam (Thailand) rare white (albino) elephants, whether born or caught, became the property of the king. He alone had the right to ride or use them. At least one such king had the custom of giving a white elephant to any courtier who had fallen out of favour. The courtier would soon be ruined: not only was its upkeep immensely expensive, but it also could not be put to work, being the country's sacred animal.

**a sacred cow**

A thing, idea, belief, tradition or event considered with such high respect that it is immune to criticism – for no better reason than that a person in authority forbids it or would be angered by it. The expression alludes to the veneration of the cow by Hindus: the sacred animal may not be killed for food.

**(the/a) rat race** = the competition for success, the struggle to stay ahead of one's rivals in business, one's job, etc., especially in a large town or city.

The rat race is not a common sporting event; indeed I suspect there's never been an organised one. Nevertheless, the rat has such a reputation for ferocity and assertively looking after its interest that the notion of a rat race as symbolic of fierce struggle is a natural one.

In any language – especially for those who endeavour to learn it as a foreign language - 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.

Learners of a foreign language often have difficulties deciding in which situation it is correct to use an idiom, i.e. the level of style (neutral, informal, slang, taboo, etc. idioms) or 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 – as in the ones from the first group – , but in most cases the result will be utterly bewildering or at least amusing to the native speaker.

At the same time, however, idioms are one of the most interesting and fascinating parts of the vocabulary. They are interesting because they are colourful and lively, and because they are linguistic curiosities. They tell us not only about 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 and shaped them.

## References:

- Courtney, Rosemary 1994, *Longman Dictionary of Phrasal Verbs*, Essex England: Longman Group UK Limited
- Dumistrăcel, Stelian 1997, *Expresii românești*, Iași: Institutul European
- Manser, Martin 1990, *Dictionary of Word and Phrase Origins*, London: Sphere Books Ltd.
- Rogers, James 1994, *The Dictionary of Clichés*, New Jersey: Wings Books
- Seidl, Jennifer 1988, *English Idioms*, Oxford: Oxford University Press
- Warren, Helen 1994, *Oxford Learner's Dictionary* Tăbăcaru, Octavian 1999, *Dicționar de expresii idiomatice al limbii engleze*, București: Editura Niculescu SRL
- of English Idioms*, Oxford: Oxford University Press
- The COBUILD Dictionary of Idioms* 1995, London: Harper Collins Publishers
- The Longman Dictionary of English Idioms* 1979, Longman Group UK Limited

## FEMINIST LENS OF SOME BRITISH CONTEMPORARY WOMEN WRITERS

Bianca PETRUȚ

### *Rezumat*

Așa cum arată și titlul, *Feminist Lens Of Some British Contemporary Women Writers (Perspective feministe ale unor scriitoare contemporane britanice)*, eseul aduce în discuție reprezentări ale Feminismului în literatura britanică contemporană așa cum sunt tratate acestea în romane ca *Noapți la circ* de Angela Carter, *Al cincelea copil* de Doris Lessing, *Drum strălucitor* și *O curiozitate normală* de Margaret Drabble, *Academia de schije* și *Viata și iubirile unei diavolițe* de Fay Weldon și *Moon Tiger* de Penelope Lively. Atât autoarele cât și personajele lor feminine sunt caractere puternice care prin acțiunile lor "spun" ceva: că sunt femei și sunt mândre de asta.

The period following the Second World War was characterised, among other important movements, by the controversial movement of feminism; it was interested in 'freeing' the woman from the rigid position society kept her tightly closed in. It was dealing with the emancipation of women in a society that viewed her only in strict roles: the wife, the housekeeper, the mother, the servant, and others as such. The feminist movement fought for the right to make woman's voice heard.

Just like any 'revolutionary' movement, the feminist movement felt like protesting against something or somewhat; interestingly enough, this led to the fact that, in the 70's feminism came to be perceived as simply anti-family, anti-marriage, anti-children, and perhaps even anti-religion, not to mention anti-men. Most early feminists, as especially detailed by Graglia, certainly regarded marriage and family as so burdensome as to approach slavery. Feminism presented the family as a kind of prison, with a working career on the outside as a kind of liberation. This did not take into account that for most people a family has always been the meaning of their life, the finding and creation of the closest relatives that a human being can have. Men did not go to work to enjoy the self-fulfilment of work. They went to work to support their families, often at jobs that they positively hated, or at least just tolerated for the sake of the income. Few men were so fortunate as to be doing something fulfilling or interesting that paid the bills at the same time. While feminists lamented that women often give up years, or all, of their careers in order to have children, even men with hopes of a fulfilling career traditionally have often had to give up those hopes if they suddenly were responsible for a family.

Feminist theory mostly still hates capitalism - 'patriarchy' is often simply equated with war, racism, and capitalism; feminism with pacifism, socialism, environmentalism, multiculturalism, and even vegetarianism - in short, any case that might be regarded as 'progressive' from a leftist point of view. Hence the ironic move of doctrinaire feminists dismissing with contempt Margaret Thatcher, one of the most successful, powerful, and historically important women, and the longest serving British Prime Minister, of the 20th century.

A fundamental move for early feminism was to distinguish between sex and gender, where sex, male or female, is about physical differences between the sexes, while gender, masculine or feminine, is about characteristics of behaviour, demeanour, or psychology which

feminism wished to claim are culturally constructed and conditioned and so ultimately arbitrary. Since the moral and political program of 'gender feminism' was essentially to abolish gender differences, so that men and women would end up living the same kinds of lives, doing the same kinds of things, and perhaps even looking pretty much the same in 'unisex' grooming and clothing, it was important to distinguish between the class of cultural and alterable items, matters of gender, and the class of physical and unalterable items, matters of physical sex differences.

The problem with the theory that personality and gender differences are entirely the result of environment, not heredity, is that it is indeed a prescription for just the kind of coercion and tyranny that most conspicuously tried to exploit its possibilities: if everything that we are is just socialisation, then the reasonable thing is to socialise us in the best way possible, and that would be through the agency of those who know best. The socialisation, in turn, would be a thorough indoctrination which, if done to adults, would have been called brain washing - but then the brain was supposed to have been blank in the first place.

Christina Hoff Sommers' *Who Stole Feminism?*, Camille Paglia's *Sexual Personae* and Warren Farrel's *The Myth of Male Power* believe in a certain form of feminism, what Sommers has dubbed 'equity feminism,' which is just the principle that there must be legal and political equality for women. Warren Farrel was actually on the national governing board of the National Organization for Women until he became disillusioned and decided that NOW was not fighting for the proper goals. The fourth book is the powerful recent *Domestic Tranquility, A Brief Against Feminism* by F. Carolyn Graglia. Graglia explicitly opposes feminism as such, except perhaps the 'social feminism' of the 19th century, on the principle that identical laws for men and women, which were opposed by the 'social feminism,' are harmful to women who chose a traditional domestic occupation.

Taking into discussion the representation of Feminism in British contemporary literature, this essay will focus on Angela Carters' *Nights At The Circus*, Doris Lessing's *The Fifth Child*, Margaret Drabble's *Radiant Way* and *A Natural Curiosity*, Fay Weldon's *The Shrapnel Academy* and *The Life And Loves of a She Devil* and Penelope Lively's *Moon Tiger*.

#### *Angela Olive Stalker Carter*

'Where you begin is up to you. Where you end will be a new mourning.' - John Clute on Angela Carter.

English short-story writer, novelist, journalist, dramatist and critic. Carter was a notable exponent of magic realism, who added into it Gothic themes, violence, and eroticism. Carter utilised throughout her career the language and characteristic motifs of the fantasy genre. 'A good writer can make you believe time stands still,' she once said. Her work represents a successful combination of postmodern literary theories and feminist politics. She wrote lush, dense prose in a variety of voices and is considered one of the major British writers of the last 20 years or so. Her work is imbued with a keen sense of the macabre and the wittily surreal and draws heavily on symbolism and themes derived from traditional fairy-tales and folk myths. Her novels developed further a characteristic neo-Gothic ambience, often underpinned by a strong, but never intrusive, feminist sensibility.

In 1970, having separated from her husband, Carter went to live in Japan for two years. During this period she working at many different jobs, among others as a bar hostess. The experience of a different culture had a strong influence on her work. In 1979 Carter published *The Sadetan Woman*, where she questioned culturally accepted views of sexuality, and sadistic and masochistic relations between men and women. Surprising some of her readers, Carter defended the Marquis de Sade's images of women. After the novel Carter's fiction was



described by some less enthusiastic critics as 'entertainment for boys and girls who like their De Sade mixed with Suchard chocolate.'

Her collection *The Bloody Chamber* (1979) is probably her most representative work: it is a collection of twisted, gothic, feminist fairy tales, redolent with adult themes, as only Carter would have told them. The early novels tend more to realism pushed to an edge, while the later novels are more fantastic and surreal. Her last novel is mostly burlesque realism. *Shadow Dance* is about a mad hedonist who has a severe negative effect on the lives of his friends and lovers, particularly when he becomes involved with a woman who may be even less sane than he is, and who he feels he must destroy. Somewhat dreary; startling ending. *Love* is about a cheerfully adulterous young teacher, his insane art-student teenage wife, and his equally insane brother as they try (and fail) to co-exist in a small flat in a British university town. *The Magic Toyshop* is about an upper-class teenage girl who feels obscurely responsible for her parents' untimely deaths; she and her siblings are forced to go live in poverty with their uncle, a sadistic and controlling toymaker who is obsessed with creating a life-sized puppet theater, his beautiful mute wife, and her two Irish brothers. More than most of her books, it's a coming-of-age tale. It is also one of my 3 favorites. *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* is about a scientist who creates an 'unreality atom' that causes the everyday occurrence of the extraordinary and surreal, and about the young man who becomes a national hero by defeating the Doctor. The fact that the young man is in love with the Doctor's daughter somewhat complicates matters. *Heroes and Villains* is about a young woman from an insular society of academics who is captured by the 'Barbarians' (outsiders) and forced to marry their leader, and how she comes to an uneasy peace with the situation. Because this book is borderline science fiction and has to do with social divisions in a post-apocalyptic future society, I find it hard to explain in a capsule review. If you're interested, look it up. *The Passion of New Eve* is purported to be the most rigidly 'feminist' of her novels. 'This story follows Evelyn, a young Englishman, along a journey through mythology and sexuality. It is a story of how he learns to be a woman, first in the brutal hands of Zero, the ragtime Nietzsche, then through the ancient Tristessa, the beautiful ghost of Hollywood past.' In the end, Eve, having transcended the various impersonations s/he has passed through metamorphosis, takes ship westward, en route maybe to Eden. In *Heroes and Villains* professors and scientist live in guarded cities. Outside live tribes of Barbarians. Marianne, escapes from the city to the wilds and is adopted by a Barbarian tribe. *Wise Children*, narrated by Dora Chance, an old dame, is marked by optimism and humor. It has more realism and humour, and is about twin music-hall stars who are the unacknowledged daughters of a famous Shakespearean's actor. There are also a number of short stories, most notably the *Bloody Chamber* stories, that are best purchased in a single volume: *Burning Your Boats: The Collected Short Stories*, published after Carter's 1992 death. Many of these are the fairy tale retellings and revisions for which Carter was noted; there are also some pleasant surprises (I like 'Reflections' and 'The Loves of Lady Purple', but the Victorian Slang pastiche is worth the price of the book itself).

She also edited a few anthologies: *The Old Wives' Fairy Tale Book* and its sequel, *Strange Things Sometimes Still Happen* (published posthumously and with a wonderful eulogy/obituary by Marina Warner as an introduction), which were collections of fairy tales and folklore in original to near-original form; and *Wayward Girls and Wicked Women*, stories about subversive and/or independent women, with some suprising choices - ghost stories, feminist stories, stories about female con artists and witchy maids. A posthumous anthology of Carter's nonfiction writings, *Shaking A Leg*, has also been published.

Angela Carter is generally seen to be (and has, indeed, designated herself) a *demythologiser*. 'I'm basically trying to find out what certain configurations of imagery in our

society, in our culture, really stand for, what they mean, underneath the kind of semireligious coating that makes people not particularly want to interfere with them', she tells Anna Katsavos in an interview. Demythologising of the structures of patriarchal society, of which literary structures are an important part, is achieved in her work mainly through self-conscious parody and inversion. A concern with this project serves as a backdrop to most critical discussions of *Nights at the Circus*. In the bibliography of Alison Easton's *Angela Carter*, criticism of Carter's *oeuvre* is systematised into different categories, which may also apply specifically to the work done on *Nights at the Circus*. Slightly revised, these headings may read: feminist strategies of (re)writing and reading, intertextualities, formal/generic questions, Freudian psychoanalysis, French feminisms, questions on deconstruction, postmodernism and post-structuralism, gender as performance, carnival, spectacle and power. At first glance this list hardly seems to indicate uniformity. However, at a closer reading of the critical work done on *Nights at the Circus*, one finds, as indicated above, that these categories are merely different starting points which interconnect at a basic level in being motivated by and geared towards a treatment of Carter's demythologising project. As part of the demythologising project, the metafictional aspect of Carter's novel is important on two levels. *Nights at the Circus* is on the one hand a fiction about cultural fictions which through a rewriting of other narratives, theoretical as well as non-theoretical ones, emphasises its own intertextuality. On the other hand, it is also a fiction about how fiction and reader interact, that is an allegory of reading. *Nights at the Circus* is in other words a fiction about fiction(ing) as well as a fiction about reading. Concern with sexual politics was central to Carter's burlesque-picaresque novel *Nights At The Circus*, (1984), which first begins in a gaslight-romance version of London, moves for a period to Siberia, and returns home. *Nights at the Circus* is about a female 'aerialiste' born with wings (or so she says) and the young reporter who finds her fascinating enough to follow across turn-of-the-century Europe. The imagery and situations are dazzling. *Nights at the Circus* about a female Victorian circus performer called Fevvers who can fly, confirmed her as a gifted literary fabulist, while her ability to evoke and adapt the darker resonances of traditional forms of fantasy was brilliantly deployed in *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), which contains one of her best-known re-workings of traditional material, *The Company of Wolves* (based on the story of Little Red Riding Hood), filmed in 1984. Fevvers may symbolise the New Woman, but she is also a real woman of the time. Fevvers is out to earn a living. Everything she says in that direction is undercut by her mother, but the stuff that she says in the beginning about being hatched from an egg, that's what she says. We are talking about fiction here, therefore, it may be true or not. That's just what she says, a story that's being constructed. That's just the story of her life. Part of the point of the novel is that you are kept uncertain. The reader is more or less kept uncertain until quite a long way through. When she is talking about being a new woman and having invented herself, her foster mother keeps on saying it's not going to be as simple as that. Also, they have quite a long conversation about this when they are walking through the tundra.

One of the original ideas behind the creation of that character was a piece of writing by Guillaume Apollinaire, in which he talks about Sade's Juliette. He's talking about a woman in the early twentieth century, in a very French and rhetorical manner. He's talking about the new woman, and the very phrase he uses is, 'who will have wings and will renew the world.' And I read this, and like a lot of women, when you read this kind of thing, you get this real 'bulge' and think, 'How wonderful...How terrific,' and then I thought, 'Well no; it's not going to be as easy as that.' And I also thought, 'Really, how very, very inconvenient it would be for a person to have real wings, just how really difficult.' Fevvers is a very literal creation. She's

very literally a winged spirit. She's very literally the winged victory, but very, very literally so. How inconvenient to have wings, and by extension, how very, very difficult to be born so out of key with the world. Something that women know all about is how very difficult it is to enter an old game. What you have to do is to change the rules and make a new game, and that's really what she's about. That novel is set at exactly the moment in European history when things began to change. It's set at that time quite deliberately, and she's the new woman. All the women who have been in the first brothel with her end up doing these 'new women' jobs, like becoming hotel managers and running typing agencies, and so on, very much like characters in Shaw.

*Doris Lessing* is recognised as one of the pioneers of contemporary feminism, though this label might sometimes seem somehow hasty when applied to some of her works. She was born in Rhodesia (today Zimbabwe) in 1919 and, as such, she has always been a writer deeply interested in the problems of white African colonialism and master-servant relationships, just as in her first novel *The Grass is Singing* (1950). She was also influenced by Marxism, in whose spirit she wrote the Martha Quest trilogy, known as *The children of Violence*, which also reflects the aspirations of western women. *The golden notebook* (1962) became a core text for all those interested in modern women's studies. Doris Lessing also attacked the subject of science fiction in a series of novels mainly dealing with little-understood spiritual and extra-sensory side of human development. However, her field remains that of realism to which she returned with a number of short pieces about London and Zimbabwe, in general, about the conditions of modern life, the problems of old age and education of children. Among her creations are: *Briefing For A Descent Into Hell* (1971), *The Memoirs Of A Survivor* (1974), *The Making Of The Representative For Planet 8* (1982), *The Diaries Of Jane Sommers* (1984), *The Good Terrorist* (1985), *The Fifth Child* (1988), *London Observed* (1992), a book of short-stories.

Amy C. Rea considers that in Doris Lessing's *The Fifth Child*, there's something to chill every reader's bones. It doesn't matter if you prefer your nail biting to result from supernatural, political, societal, or cultural scares; you can find any or all of them in this book. *The Fifth Child* is the story of a couple in early 1970s Britain who decide to go against the conventions of the times and have a large family. The babies come sooner and faster than they expect, but not until the arrival of Ben, the fifth child, do they have serious reason to regret their decision. Lessing's book is a spare, frightening masterpiece. Harriet and David Lovatt want the same things - fidelity, love, family life and above all a permanent home. Stubbornly out of line with the fashions of the 1960s they decide to marry and lay down the foundations of their haven in a rambling Victorian house. At first, all is idyllic. Children fill their lives and reunited relatives crowd round the kitchen table at Christmas and Easter, greedily enjoying the warmth and solidity of the Lovatts home. It is with the fifth pregnancy that things begin to sour. The baby moves inside Harriet too early, too violently. After a difficult birth, he develops faster and grows much bigger than ordinary infants; he is unloving and instinctively disliked by his brothers and sisters. Inexorably, his alien presence wrecks the dream of their happy family. Harriet's fear grows as she struggles to love and care for the child, finding herself faced with a dark sub-continent of human nature, unable to cope. With *The Fifth Child* Doris Lessing triumphs in a realm of fiction new to her. She has written an ominously tangible novel, a powerfully simple contemporary horror story that makes compulsive reading to the last word.

In the unconstrained atmosphere of England in the late 1960's, Harriet and David Lovatt defy the 'greedy and selfish' spirit of the times with their version of tradition and normalcy: a large family, all the expected pleasures of a rich and responsible home life, children growing, Harriet tending, David providing. Even as the day's events take a dark turn

- an ominous surge in crime, unemployment, unrest - the Lovatts cling to their belief that an obstinately guarded contentedness will preserve them from the world outside. Until the birth of their fifth child. Harriet and David are stricken with astonishment at their new infant. Almost gruesome in appearance, insatiably hungry, abnormally strong, demanding and violent, Ben has nothing infant-like about him, nothing innocent or unsullied - nothing normal by society's standards. Harriet and David understand immediately that he will never be accepted in their world. And Harriet finds she cannot love him. David cannot bring himself to touch him. The four older children are quickly afraid of him. Family and friends who once gravitated to the Lovatts' begin to stay away. Now, in this house, where there had been nothing but kindness, warmth, and comfort, there is restraint, wariness, and anxiety. Harriet and David are torn - as they would never have believed possible - between their instincts as parents and their shocked reaction to this fierce and unlovable baby. Their vision of the world as a simple and benign place is desperately threatened by the mere existence of one of their own children. As the novel unfolds in spare and startling scenes, we are drawn deep into the life of the Lovatt family, and are witness to the terrifying confusion of emotion that becomes their daily fare as they cope with Ben - and with their own responses to him - through this childhood and adolescence... But Doris Lessing is giving us, as well, a larger picture. The story of the Lovatts' extraordinary circumstances becomes a vivid reflection of society's unwillingness to confront- and its eventually complicity in - its own most brutal aspects.

*Margaret Drabble* about Margaret Drabble: 'I sometimes ask myself whether I enjoy writing. The answer is yes, but a qualified yes. I only enjoy it when it's going well. Starting a new book is always hard work, and work that moreover for months feels pointless (why bother? why not do something else?) or ill-directed (why this subject? why not something more global, more domestic, less domestic?): I walk around, looking for plot, structure, characters, images, trying not to repeat or imitate or listen too much to the wrong voices. This is a dreary time, comfortless, irritable, unsatisfying. When the book begins to move, everything changes, and everything I see or hear or read seems to be part of, to contribute to the new pattern. This is exciting. It's the only time when I forget time. Past the half way mark, a novel almost writes itself. Events beget events, characters insist on seeing one another again, and I just sit and transcribe. I get quite cheerful and communicative.'

Novelist, biographer and critic Margaret Drabble was born in Sheffield in 1939. Her first novel, *A Summer Birdcage* (1963) tells the story of the relationship between two sisters. Her other novels include *The Garrick Year* (1964), set in the theatre world; *The Millstone* (1965), winner of the John Llewellyn Rhys Prize, presenting the story in which a young academic becomes pregnant after a casual relationship; *Jerusalem the Golden* (1967), winner of the James Tait Black Memorial Prize, about a young woman from the north of England at university in London; *The Waterfall* (1969), a formally experimental narrative; *The Needle's Eye* (1972), winner of the *Yorkshire Post* Book of the Year Award, the story of a young heiress who gives away her inheritance; and *The Realms of Gold* (1975), about a prominent archaeologist juggling the different aspects of her life. *The Ice Age* (1977) examines the social and economic plight of England in the mid-seventies while *The Middle Ground* (1980) is the story of a woman journalist forced to take-stock of her life.

*The Radiant Way* (1987), *A Natural Curiosity* (1989) and *The Gates of Ivory* (1991) form a trilogy of novels describing the experiences of three friends living through the 1980s. *The Witch of Exmoor* (1996) is a portrait of contemporary Britain. *The Peppered Moth* (2001) explores

four generations in one family beginning with Bessie Bawtry's childhood spent growing up in a South Yorkshire mining town at the beginning of the twentieth century. *A Natural Curiosity*, Margaret Drabble's eleventh novel, continues the story of Alix, Liz, and their university comrade Esther Breuer begun so brilliantly in *The Radiant Way*. In Margaret Drabble's words, it 'picks up some of the characters and stories, while adding others; and it presents them against the backdrop of a 'post-imperial, post-industrial' 1980s England that bears a striking resemblance to its American counterpart - a public landscape in which our questions about how we live our lives, and what has happened to us, take on a private intensity. The Dickensian sweep critics praised in *The Radiant Way* is illuminated here by Margaret Drabble's gifts for portraiture, her keen intelligence, and her wonderful sense of humor; the result is proof that Miss Drabble is one of the most extraordinary writers on either side of the Atlantic.

According to Lorna Sage, 'The trilogy is about loose ends, and is made of loose ends. The centre doesn't hold any longer; the fictional law of gravity that pulled her people into an orbit has been suspended. These books portray a wide world, a global village, where there's no such thing as society, only masses and numbers and uprooted individuals, where those who cling to the notion of community look like the odd ones out.'

What I do suffer from is curiosity,' remarks the successful psychotherapist Liz Headland to her friend the gossip columnist Ivan Warner. 'I want to know what really happened.' This insatiable passion to know drives virtually all the characters in Margaret Drabble's brilliant, engrossing, and wise new novel: there is Liz herself, divorced from her TV producer husband, Charles, but united with him in an effort to find out what has happened to their friend Dirk David, now a hostage in a Middle Eastern country. There is Liz's sister Shirley Harper, who, with Liz learns the truth about their mother's life and death but only after a mad escapade reveals parts of herself she never knew existed. There is Alix Bowen, Liz's friend from university days, now living in a small city in the north of England, where she visits regularly with an imprisoned murderer, bringing him books about the ancient Britons and trying to track down his long-vanished mother-Alix, who learns things she didn't want to know. Candida Wilton, the central character in her most recent novel *The Seven Sisters* (2002), begins a new life in London after the breakdown of her marriage. A surprise windfall gives her the opportunity to travel to Italy with friends and explore new experiences.

Margaret Drabble is also the author of biographies of Arnold Bennett (1974) and Angus Wilson (1995), and is editor of both the fifth (1985) and sixth (2000) editions of *The Oxford Companion to English Literature*. She is a former Chairman of the National Book League (1980-82), and was awarded the CBE in 1980. She received the E. M. Forster Award from the American Academy of Arts and Letters in 1973, and holds honorary doctorates from the universities of Sheffield (1976), Manchester (1987), Keele (1988), Bradford (1988), Hull (1992), East Anglia (1994) and York (1995).

*Fay Weldon* about Fay Weldon: 'Well, there's no time to waste. Life's short, the world's history is long and its societies diverse. If I am a prolific writer and turn my hand, with what seems to some as indecent haste, from novels to screenplays to stage and radio plays, it is because there is so much to be said, so few of us to say it, and time runs out. Readers crave explanations of their lives: the writers of fiction provide it, enlarging experience, giving meaning and significance where none was before. I see myself as someone who drops tiny crumbs of nourishment, in the form of comment and conversation, into the black enormous maw of the world's discontent. I will never fill it up or shut it up; but it seems my duty, not to mention my pleasure, to attempt to do so, however ineptly. See me as Sisyphus, but having a good time.'

Novelist, playwright and screenwriter Fay Weldon was born on 22 September 1931. She was brought up in New Zealand and returned to the United Kingdom when she was ten. She read Economics and Psychology at the University of St Andrews in Scotland, and worked briefly for the Foreign Office in London, then as a journalist, before beginning a successful career as an advertising copywriter. She gave up her career in advertising, and began to write full-time. Her first novel, *The Fat Woman's Joke*, was published in 1967. Fay Weldon is a former member of both the Arts Council literary panel and the film and video panel of Greater London Arts. She was Chair of the Judges for the Booker Prize for Fiction in 1983, and received an honorary doctorate from the University of St Andrews in 1990. She was awarded a CBE in 2001.

Fay Weldon's work includes over twenty novels, five collections of short stories, several children's books, non-fiction books, magazine articles and a number of plays written for television, radio and the stage, including the pilot episode for the television series *Upstairs Downstairs*. Much of her fiction explores issues surrounding women's relationships with men, children, parents and each other, including the novels *Down Among the Women* (1971), *Female Friends* (1975), *Praxis* (1978) (shortlisted for the Booker Prize for Fiction), *The Life and Loves of a She-Devil* (1983), *The Cloning of Joanna May* (1989), and *Wicked Women* (1995), which won the PEN/Macmillan Silver Pen Award. Her 1997 novel *Big Women* was based on the events surrounding the creation of the feminist publishing house Virago. Other novels include *Puffball* (1980), *The President's Child* (1982), *The Rules of Life* (1987), *The Hearts and Lives of Men* (1987) and *Rhode Island Blues* (2000), the story of a young woman and her grandmother, an 83-year-old with a strong appetite for life. Her most recent novel is *The Bulgari Connection* (2001). A new collection of short stories, *Nothing to Wear and Nowhere to Hide*, was published in September 2002.

In *The Life And Loves Of A She-Devil* we find the image of Ruth, who is, by her own admission, an unlucky woman. Ungainly, unattractive, unassertive, she trudges through life bowed under the weight of a loveless marriage to a brazen, cheating, indifferent man named Bobbo. Although she has patiently suffered through the small and not-so-small indignities occasioned by sharing a life with the uncaring Bobbo, as *The Life and Loves of a She-Devil* opens, Ruth's patience is wearing thin, and the pain and resentment she has been swallowing all these years are finally beginning to bubble over. This is a black comedy, but it is also-as black comedies tend to be-an exceedingly sad meditation on facing one's lot in life, and coming to grips with a capricious fate that lavishly rewards some while cruelly withholding from others. But more importantly, it is a scathing indictment of a society and a value system that reinforces, twenty times over, that basic, cosmic unfairness. Ruth's adversary is a petite blonde named Mary Fisher, a superficial and casually amoral woman whose chosen occupation is writing passionate, best-selling, romance novels about the nature of love. Mary has been born with everything-looks, proportions, hair, and an understanding of how best to negotiate with the world to get what she wants. Not only does the world pay constant tribute to her shallow attributes (her novels are best-sellers), but Ruth's own husband openly prefers her over his dutiful, but unglamorous wife. When Ruth finally snaps and embraces the hatred that has been welling up inside of her, she goes on a single-minded quest for the power, success and glamour that have been denied her all these years. While she's at it, she wreaks revenge on her wayward husband and his loathsome mistress. In doing so, in embracing the 'She-Devil' inside of her, Ruth exposes the contradictions and hypocrisies of the superficial culture in which we live. If our culture tends to heap further rewards on those already rewarded by fate, it also sells us the largely false notion that we can shape ourselves into

whatever we want to be. It is a pernicious system since it not only teaches a person to be perpetually dissatisfied with him or (especially) herself, it also suggests that the feeling of dissatisfaction is indicative of a failure of will, of morals, of money, of imagination. Ruth, grotesquely transforms herself utterly, burning down her house, overhauling her goals and her sense of purpose, and, most alarmingly, recreating the contours of her body and face through extensive plastic surgery. The result is monstrous and totally morally bankrupt, but may unfortunately be indicative of the monstrosity and bankruptcy of the image-obsessed value system in which we live.

Another interesting and worth mentioning novel is *The Shrapnel Academy*, 'a passionate, witty and important novel about men, women and war'. They thought they were attending a benign military lecture at the illustrious *Shrapnel Academy*, housed in one of England's grand manors and dedicated to the memory of Henry Shrapnel, genius inventor of the cannonball. But the weekend is not peaceful. Perhaps benign militarism is always a false conceit. Septuagenarian General Leo Makeshift, charged with delivering the annual Wellington lecture, arrives in a black Rolls-Royce. The knee under his hand belongs to his current mistress, Bella, who wears a tight black skirt and seamed stockings for the occasion. (Bella is considerably younger than the general.) Medusa, or 'Mew,' on the other hand, hitchhikes to Shrapnel after the gas runs out on her motorbike. Mew is the correspondent from *Woman's Times* and, yes, it was a mistake to allow a feminist reporter on the scene. On the greeting committee are Joan Lumb, the institute's dictatorial director, her lithesome secretary, Muffin, and Acorn the butler, a stunningly handsome South African whose army of Third World servants is primed to rebel against the ruling class. Fate provides a snowstorm, making escape impossible; lust, jealousy, bigotry, chauvinism, and pure greed provide the other essential ingredients for all-out war during the Wellington weekend - between Upstairs and Downstairs, between men and women, between First and Third Worlds, between the fiercest of sexual rivals. Speculation about the occupancy of a given bed or the espousal of a given cause is unlikely to prove correct, yet to attempt it is irresistible. As a chronicler, Fay Weldon has never been more brilliant or more ruthless about the folly of human relations. *The Shrapnel Academy* is a devastating update of the English country house novel, as savagely funny as it is topical.

Penelope Lively was born in Cairo in 1933 and educated at St Anne's College, Oxford. Her childhood in Egypt is vividly evoked in *Oleander, Jacaranda* (1994), an autobiography of her early years. Beginning with *Astercote* (1970), she has written over twenty well-received books for children. Penelope Lively wrote her first novel for adults, *The road to Lichfield* in 1977. Subsequent novels include *Treasures of time* (1979), *According to Mark* (1984), *Moon tiger* (1987; Booker Prize), *Passing on* (1989), *City of the mind* (1991), and *Cleopatra's sister* (1993). She has also written plays, screenplays, and several volumes of stories. Her non-fiction work include a work on landscape history, *The present and the past*.

Penelope Lively's *Moon Tiger* (1987), the central narrating character is herself a professional historian, a clever outspoken, uncomfortable person who, lying in hospital as an old woman, reviews her life in a shifting kaleidoscopic pattern on 'voices' - voices from her own past and present, who are allowed (through Penelope Lively's extraordinarily original but never pressingly 'experimental' range of techniques) to make their own presences felt, their own separate points of view clear. At the heart of the book is the central characters', Claudia's brief and passionate love affair during the 1941 western desert campaign with a young tank officer who is killed in action. The whole book is Claudia's reflection on the words 'unless I

am part of everything I am nothing', set against the other competing and conflicting voices: the story of a person, but also history itself.

Considering the war as the setting in *Moon Tiger*, one could state that it provides the ideological 'climate' in which characters define and interpret words, objects, and events; in which they converse and compete; and fundamentally, where they struggle for the power to make sense of their own lives. In *Moon Tiger*, Tom's diary gives us an account of front-line experience. It presents the various roles that other people take when war is occurring. Generals take charge, families worry about their sons and daughters, correspondents (like Claudia) zoom in on the scene. The involved peoples adjust their lives to the pro-war ideology. Even conscientious objectors participate in the 'climate' by taking the war situation to assert their beliefs, mobilising according to their viewpoints.

On a level far away from the front line stories, there is Claudia, equally affected by the war 'climate'. By accepting the ideological positions of the war correspondent and historian, Claudia participates in the (re)creation and perpetuation of certain discourse, or ways of making sense through language. She scorns those who 'capitalise' on war, because from one perspective it is disgusting to write about it, take it over, trivialise it, erase parts of it, and then make money at the expense of people who have died. At the same time, she finds history very important. It is vital to her existence. She finds that her writing history (and, presumably, her memoirs) helps her convey something that deserves to be told. The contradictory aspects of writing history cannot be extricated, rearranged, and the contradictions resolved.

In contemporary philosophical and literary circles, feminism typically invokes the condemnation of male attitudes towards women, charging that men have historically imposed their will on women in order to convince the female population of some inherent inferiority. In the most radical sense, opposition to phallocentrism revolves around the embitterment of a woman, seeking revenge for her predecessors' suffering and mental anguish.

This essay tried to present the feminist traces in some of the most important representatives of this current in British contemporary literature. It contains the feminist ideas filtered through the minds and works of some British women writers, who wanted to 'create' a New Woman (as Angela Carter would say). Even if one may consider Fevvers from *Nights At The Circus*, with her wings (the desire to set free), or Harriet from *The Fifth Child*, the unfortunate mother who tried to break the laws of the contemporary society, therefore, go against the conventions of the times when she decided to have a large family, or any of the three ladies Liz, Alix or Esther from *The Radiant Way*, whose lives become quite complex, maybe too complex, one might add, for some women, or Ruth, from *The Life And Loves Of A She-Devil*, the one that became the she-devil, when her unloving and unworthy husband called her like that, and who rearranged her life as power turned into her hands, or Claudia from *Moon Tiger*, the who lives her whole lived again from her dying bed, but all of them are powerful, strong-willed characters, courageous enough to take life in their own hands and show them all that they are able. To be women and proud of it.

## **Bibliography**

Brandt, George W. *British Television in the 1980s*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993.

Carter, Angela, *Nights at the Circus*, Picador, London, 1984

Drabble, Margaret, *A Natural Curiosity*, Viking Penguin Group, 1989

Drabble, Margaret, *The Radiant Way*, Penguin Books, 1987



Elsaesser, Thomas. *Games of Love and Death, or an Englishman's Guide to the Galaxy* Monthly Film Bulletin (London), 1988.

Farrel, Warren, *The Myth of Male Power*, Simon & Schuster, 1993

Graglia, F. Carolyn *Domestic Tranquility, A Brief Against Feminism*, Spence Publishing, Dallas, 1998

Hoff Sommer, Christina, *Who Stole Feminism?*, Simon & Schuster, 1994,

Katsavos, Anna, *An Interview with Angela Carter*, From 'The Review of Contemporary Fiction', vol.14, 1994

Kim, Jane, *The Gaze in Angela Carter's Nights At The Circus*, Penquin, 1986

Landow, George P. *Penelope Lively's Moon Tiger and Waterland*, Penguin Books, 1990

Lessing, Doris, *The Fifth Child*, Paladin, London, 1989

Radu, Adrian, *The Literature Of Identity In Contemporary Britain*, Napoca Star, 2001

Paglia, Camille *Sexual Personae*, Vintage Books, 1991

Pearlman, Mickey, editor. *Listen to Their Voices: Twenty Interviews with Women Who Write*. New York: Norton, 1993.

Windling, Terri *Women And Fairy Tales*, Viking American First Edition, 1988

Soucar, Beth, *War As the Setting in Moon Tiger*, EL 34, 1991

Thwaite, Anthony, in *Contemporary Writers*, The British Council, 1988-1992

Weldon, Fay, *The Life And Loves Of A She-Devil*, Coronet Books, Hodder and Stoughton Ltd. 1983

Weldon, Fay, *The Shrapnel Academy*, Coronet Books, Hodder and Stoughton Ltd. 1987

## RECENZII

**H.R. Patapievi, *Omul recent*, Editura Humanitas, București, 2002**

Ceea ce a frapat, poate, cel mai mult atunci când s-a luat cunoștință pentru prima dată de personalitatea lui Horia Roman Patapievi a fost un sentiment de dezacord, o discrepanță, un contrast. Anume, dezacordul, discrepanța, contrastul dintre fapta lui Patapievi, de o fragilitate extremă, cu trăsături ale faciesului distilate într-o alură pur intelectualizantă, cu gesturi de o eleganță și o decență supreme – și desuete, într-o societate convulsivă și dezarticulată ca a noastră – și tăria caracterului său, intransigența sa etică, altfel spus, ce nu admite nici un compromis ignobil, care nu își asumă comoditatea jumătăților de măsură, ci dimpotrivă, trăiește perpetuu riscul tranșanței morale, curajul de a fi mereu și până la capăt el însuși.

Într-o lume ca cea în care trăim, în care semenii noștri își anexează, de cele mai multe ori, sentimente de paradă și trăiri de o inconsistență absolută, în care proliferază euforic formele iar fondul nu e de găsit nicăieri, în care arta simulației a dobândit o fascinație cu totul deplorabilă, iar vacarmul s-a generalizat, apariția lui H.R. Patapievi a provocat, pe drept cuvânt, un efect legitim de singularitate. Singularitate a persoanei etice, dar și singularitate a scrisului, un scris cu inervații livrești și cu crispări afective retransate de îndată în detașarea erudiției, un scris ce mânuiește cu egală dexteritate conceptul și reveria, expunerea obiectivată, de o rigoare suverană și imersiunea în propria subiectivitate, răsfrângerea enunțului în oglinzile insondabile ale eului și diatriba neconcesivă.

Ceea ce e cu totul cert este că Patapievi nu poate fi surprins, în nici unul

dintre enunțurile sale, în culpă față de normele etice, în delict față de adevăr, față de adevărul pe care îl asumă cu pasiune și rigoare, fără să putem fie și aproxima de câtă pasiune și de câtă rigoare este vorba. Virgil Ierunca are dreptate: “Cu H.-R. Patapievi nu te poți întâlni decât într-un «eveniment de adevăr»”. Dar să citim și portretul pe care îl schițează același Virgil Ierunca cu știință a proporțiilor și cu destul aplomb al dozajului trăsăturilor plasticizate în rezumat: “Original fără să cultive superstiția originalității, știutor de carte (însăpământător), refuzând însă mitizarea vicioasă a culturii, H.-R. Patapievi ne propune enigma unei personalități greu de situat din cauza harului plural ce o cheazășuiește. Eseurile sale sunt niște semne (adeverite) și niște pariuri: pariezi pe gânditor, pe istoricul ideilor, pe artist, sau semnezi (dacă poți) în alb pentru omul de știință, pentru teologul nemărturisit, pentru moralistul neșovăitor. Deocamdată cert este că există un *loc* al lui H.-R. Patapievi în care deslușim o existență împlinitoare”.

De altă parte, H.-R. Patapievi are curajul extrem de a fi inactual, de a miza pe valori socotite îndeobște demonetizate, de a rezista tentației deconstructivismului postmodern, de a asuma și refuncționaliza valori culturale perene. Inactualitatea sa este salutară: ea dă justa măsură a caracterului său estetic și etic intransigent, în măsura în care “H.-R. Patapievi ne îndeamnă spre întoarcerea la sens ca o exigență a libertății și responsabilității” (Virgil Ierunca).

Poate că trăsătura distinctivă esențială a lui Patapievi este capacitatea, ireductibilă, de a reacționa; oricum îl putem vedea pe eseist, numai apatic, nu. Stabilitatea scrisului, echilibrul și coeziunea frazei sale sunt date de o profundă, funciară voință de clasicitate, care se aliază,

însă, cu imperativele incoruptibile ale tranșanței morale, prin care sunt sancționate, fără greș și fără ezitare, carențele realului.

H.-R. Patapievici nu a șovăit să așeze, cu ochi de clinician și cu instrumentele metodologice ale unui moralist de secol XX, diagnosticul cel mai sever unor simptome ale dereglărilor patologice ale neamului din care face parte, simptome ce l-au trezit atenția precum niște somații ale istoriei care nu pot fi desconsiderate ori eludate. Iată câteva enunțuri despre *Lapsul și colapsul esenței*, fragment din *Cerul văzut prin lentilă*: “Este, în definitiv, istoria noastră și azi, dezbinată cum suntem de o clasă politică ahtiată după sărutul servil și suferind de semnele cele maievidente ale descentrării sufletești, adică de confuzia dintre interes și demnitate, dintre inteligență și viclenie, dintre justiție și frică, ce ni s-a transmis deplin și nouă. E întârziere în spiritul nostru, o divagare infantilă stupefiantă (care acum se traduce prin delir politic), un parvenitism descurajant și o infatuare ridicolă, țâșnite resentimentar într-un soi de minorat mintal (...). Cu solemnă obstinație românul de azi emite un discurs deopotrivă sigur de sine, incoerent și inflammat de mania persecuției. Ceea ce, din capul locului, naulează posibilitatea salvării prin spirit. În mod aproape patetic, românii au încetat să se mai mântuie prin umor, căci o umoralitate jupuită nu poate nici primi, nici emite bună dispoziție”.

Demersul la care ne face martori H.-R. Patapievici este, însă, chiar atunci când e vorba de probleme, toposuri sau teme de reflecție “exterioare”, unul eminent și fatalmente autoscopic. Vorbind despre alții, eseistul sfârșește prin a vorbi despre sine, după cum, atunci când se referă la propriul eu suntem datori a bănuși în enunț o implicare generică, o circumscriere a unor realități mai vaste decât cercul strâmt al persoanei proprii. Astfel se întâmplă lucrurile în *Omul recent*,

carte în care implicația emoțională a subiectului “scriptural”, în ciuda aserțiunilor de perfectă justificare teoretică, este vădită.

Și aici, demersul lui H.-R. Patapievici pornește dintr-o reacție polemică și dintr-un impuls de aderență la anumite idealuri perene. Reacție la adresa “neghiobiilor” modernității și ale postmodernității care au făcut posibilă apariția *omului recent*, entitate definită de autor în termeni ai negativității. Omul recent e omul desemantizat și reificat, ce mizează exclusiv pe materialitatea lumii, ce trăiește într-o vârstă a a-croniei, oarecum, lipsit de repere gnoseologice ferme și de temeuri ontice sigure: “Omul recent este omul care, oricât timp ar trece peste el și oricâtă vreme l-ar șlefui, tot rudimantar rămâne. Pentru că acest tip uman nu se mai poate sprijini pe existența vreunui suflet, nici al lui și nici al lumii, el nu mai are resursele de a întemeia nici tradiții și nici măcar datini. Este omul care, de îndată ce și-a amputat trecutul pentru a sări mai repede în viitor, descoperă că prezentul nu îl mai poate adposti, iar viitorul nu există. De ce? Pentru că și-a pierdut prezența. Omul recent este omul care, dorind să se sature de toate fenomenele lumii – stăpânindu-le, posedându-le, schimbându-le după plac și pătrunzându-se de toată materialitatea lor – s-a trezit într-o bună zi că nu mai este decât un epifenomen al curgerii, scurgerii și prelingerii lor”.

Demersul lui Patapievici este acela al unui postmodern care se revoltă împotriva postmodernității, sau, poate, al unui postmodern care ține să salveze, să recupereze beneficiile modernității. Postmodernismul este privit, de altfel, ca “un fenomen post-traumatic”, în măsura în care “reprezintă răspunsul pe care l-a dat *împotriva* lumii desacralizate și *împotriva* științei triumfătoare omul căruia religia l-a fost confiscată de istorie și care se simte continuu agresat de decretele unei științe tot mai inumane, tot mai obiective, tot mai

impersonale”. Concluzia eseistului este tranșantă: “postmodernul este un modern alienat”, i.e. este “modernul adus de propria sa modernitate la exasperare și care, totuși, datorită nihilismului său radical, nu poate ieși din logica modernității decât prin inversiuni psihologice”.

Există, în *Omul recent*, și o indelebilă senzație de sfârșeală, de orizont închis, un sentiment al dezabuzării și o viziune sumbră asupra viitorului, care se desenează parcă în cuvintele de un auster dramatism interior ale *Ecleziștului*: “Viitorul e sumbru. El aparține omului instinctual, egoist cu ferocitate, îndrăgostit de sine, lipsit de scrupule, ahtiat de putere, superstițios și laș, servil și avid. Comunismul a făcut doar începutul, a cântat uvertura. Adevăratul loc de naștere al ororilor care vor veni este o combinație între China colectivită și America ideologiilor extremiste care sunt cuprinse în agenda, vizibilă ori ascunsă, a corectitudinii politice. Veritabilul «om nou», *omul recent*, dintr-o astfel de combinație de va veni. Are o singură lozincă: «Egalitate! Egalitate!», “Putere! Putere!”, Evanghelia sa ne anunță: «Noi vom instaura egalitatea radicală, uniformitatea deplină, forța absolută! Noi vom dărâma toți munții, vom umple toate mărele, vom egaliza toate formele de relief, vom instaura egalitatea *irreversibilă*».”

Indiscutabil, H.-R. Patapievici este un cărturar întors, în chip paradoxal, cu toate simțurile, spre lume, chiar în enunțurile sale cele mai intelectualizate, mai epurate de stridența contingentului, de vacarmul epifenomenelor. Între viață și idee, între lume și text, între absolut și relativ cezura nu este tiranică, dimpotrivă, eseistul găsește numeroase filiații, corespondențe, complementarități, proporții ce desemnează tocmai unitatea indisolubilă, esențială între aceste dimensiuni doar în aparență polare.

Nu întâmplător, vorbele din finalul *Omului recent* au în ele ceva patetic, o încărcătură emoțională de genul speranței și

de intensitatea credinței: “Pentru a fi cu adevărat înnoită, viața din noi ar trebui să înceteze să mai fie doar *recentă*. Căci esența modernității pretinde omului să fie întotdeauna în pas cu tot ceea ce apare ca fiind mai nou, mai recent, mai original, mai arbitrar, mai în afara cărărilor lăsate în urma lor de oamenii care ne-au precedat și care, până acum, ne-au ghidat pașii. Iar în absența acestor urme, fără o ancorare în Duhul prezenței lui Dumnezeu, drumul pe care mergem se prăbușește în abis – el *este* deja un abis”.

Singularitatea lui H.-R. Patapievici este salutară, în măsura în care izbutim să întrezărim în ea somațiile intelectului racordat la imperativele vremurilor pe care le trăim și ale intransigenței morale, ale tranșanței de a trăi și gândi într-o lume “recentă”.

**Iulian BOLDEA**

**Livius Ciocârlie, *De la Sancho Panza la Cavalerul Tristei Figuri*, Editura Polirom, Iași, 2001**

“E frig. Viața. Lamentabil caraghioslâc”. Sub acest triptic se pot așeza reflecțiile lui Livius Ciocârlie din *De la Sancho Panza la Cavalerul Tristei Figuri* (Polirom, Iași, 2001), jurnal incomod pentru că situează lectura acolo unde ea se așteaptă mai puțin: în inima discursului celui care vorbește despre sine – cu sine – și care, totuși, vorbește propriilor noastre slăbiciuni și abdicări. E o lectură, aș zice, fisurată mereu de un înțeles care o ia prin surprindere, răvășită, neîncrezătoare în ceea ce i se oferă, întoarsă spre ea însăși și pusă pe gânduri. Până la urmă, negată ca act de lectură propriu-zisă, căci de fiecare dată ceea ce este citit mistuie citirea însăși,

ducând la paroxism problema oricărei literaturi: “a ști dacă ce scrii merită să fie scris”. Or lectura nu știe nimic; ea nu își pune problema dacă ceea ce citește merită să fie citit, întrucât singurul ei “merit” este cel al scriiturii căreia i se expune, precum o privire rănită până la nevedere, dar și până la dezvăluirea de sine. E ciudat cât poate provoca o astfel de scriitură, prin chiar retractilitatea ei, prin respirația ei “moale”; nu însă în sensul că am fi tentați să i ne opunem, protestând împotriva unui adevăr care nu e și al nostru. Seducția ei e mai profundă; tot ceea ce ea spune – într-o adevărată retorică a retragerii – ne atrage de partea ei, ne face să o urmăm, să-i împărtășim îndoielile, să-i locuim până și absența în care ne așteaptă fără să spună nimic, acolo unde practic nu mai avem ce să citim, ci doar să înțelegem și – poate – să fim.

Cel care scrie nu poate spera decât în interferența dintre ceea ce gândește și adevăr, astfel încât gândirea lui caută adecvarea la un adevăr propriu: “adevărul nu-l poate spune autorul de jurnal decât despre sine”. Cum se face atunci că acest adevăr al altuia ne vorbește și nouă – în noi – și se impune ca fapt de viață dincolo de spectacolul lecturii? Este un adevăr pe care lectura și-l însușește, căci ea îl “citește” ca și cum l-ar avea deja la îndemână, *dându-se* spre citire ca spre propria sa dezvăluire. Iar ceea ce se dezvăluie înainte de toate este o stare de criză: “am un soi de criză. Inima mi se strânge ca într-un pumn; nu prea pot să respir”. Moment ce marchează un prim pas al devitalizării – sau un pre-semn al ei – o adunare în sine însoțită de o diminuare a existenței exteriorului. Nu durere citim aici, nici disperarea vreunui efort de revenire, ci rafinarea unei percepții lăuntrice a lucrurilor. Criza nu doar strânge și taie respirația, dar și golește, instalându-se în miezul ființei evacuate: “simt cum am devenit livid și plat ca o foaie de hârtie, cum vidul mi s-a

golit de orice adaos”. De orice adaos, adică de orice fir – ori fior – care ne leagă de lume, de orice exigență a unui surplus în care se înfiripă o dependență. Ființa evacuată (golită, aplatizată, restrânsă) e ființa ușoară, desprinsă atât de servituțile “grele” ale contingenței, cât și de sensurile “tari” ale existenței: “Dau existenței un înțeles intensiv. Nu văd în ea o imensitate. Nu mă atrage să aparțin unui spațiu vast, fie el și Dumnezeu. Mă iau așa cum sunt, răsfirat, lipsit de un principiu unificator”. Sentimentul existenței este unul al intensității și nu al identității. Cu cât mai strâns, mai înfășurat în actul de a exista, mai adunat în sine, cu atât mai răsfânt, mai dispersat în tot ceea ce există. Paradoxul acestei ființări e doar aparent – ca orice paradox – căci ușurătatea ființei evacuate nu înseamnă singurătate, după cum refuzul spațiului vast nu împiedică fragmentarea, dispersia în toate cele ce nu se țin laolaltă, dar care nu există decât  *așa cum sunt*, adică în neliniște și în oboseală: “acest fragmentarism al existenței, nu numai al scrisului, îmi permite să nu mă percep ca un individ. Nu am conștiința vreunei legături între un moment și altul al vieții mele. Este o dispersie traversată numai de constanta neliniștii de a trăi. Totodată, dispersia, fragmentarea, reluarea neîncetată a lucrurilor de la început (...), asociate cu o lipsă de vlagă la limita patologicului fac ca trama vieții să-mi fie oboseala”. Constanta *neliniște de a trăi* – nu zace oare aici adevărul existențial al precarității, cea profundă lehamite care ne ușurează suferința, dar ne și oferă ca pradă lăcomiei vieții?

Dar ceea ce neliniștește este fragilitatea existenței, nu dispersia ei, precaritatea condiției umane, nu oboseala pe care o procură discontinuitatea. “Ce mă obosește e marele amestec și marea fărâmițare din care sunt făcut. Există mulți în mine”. Descoperire deloc tragică, întrucât ea nu pune în lumină o fisură, nu înregistrează o cădere, ci arată ființa așa

cum este și cum *vrea* să fie: lamentabilă. De aceea, “nu omul *precar*. *Precar* conotează ceva aproape tragic: condiția fragilă a omului în univers. Nici vorbă! *Omul lamentabil* trebuie spus”. Pe de o parte, acea *légèreté de l'être* a omului precar, acea imponderabilitate a existenței ce riscă mereu să se surpe, zborul pândit al iubirii de sine, grație vinovată care nu se înalță decât din propria ei delăsare. Pe de altă parte, “starea de prăbușire” pe care o poate procura sublimul, povara amorului propriu, spaima ca “expresie psihică a frigului”, somnul prostiei, temător în pragul coșmarului. Or lamentația nu e propriu-zis o plângere a celui supus acestei scindări; ea se lasă deplânsă, atrage atenția, suscită interesul și mila: o lamentație aferată. Mai mult: voluptuoasă în chiar frigul de care se plânge, cu atât mai seducătoare cu cât, amuzată, își ia în răspăr criza: “atunci când ne lamentăm se creează un transfer de plăcere: tânjim după voluptatea de a fi deplânși. Și e o mare iluzie. Nu ne deplânge nimeni, dacă nu ne lamentăm într-un fel distractiv”. Omul lamentabil este cel a cărui viață nu mai atârnă de nici un fir; tocmai de aceea, oarecum, el e liber să umble pe sârmă, într-un echilibru dacă nu precar cel puțin derizoriu. O face pentru a se distra (Sancho Panza) și pentru a fi plâns (Cavalerul Tristei Figuri); cine știe că el e prea ușor pentru a cădea?

“Să-mi plâng puțin pe umăr”; să ne plângem privind cu coada ochiului – un ochi surâzător – viața “plină de întâmplări, chiar și de sensuri”, dar fără “nici un Sens. Ea vine, trece și asta-i tot”; viața la al cărei trist caraghioslâc asistăm neputincioși, ca la o suferință pentru noi străină, *inexistentă*. Și totuși, aceasta este “principala noastră rațiune de a fi”, exigența profundă a lamentației care ne împiedică să închidem ochii. O maieutică a ponegririi de sine care nu trebuie luată în litera ei; ea este o dialectică a spiritului ce se expune nu numai pentru a oculta răul, ci și pentru a

dobândi acea libertate rară care ne dă posibilitatea să gândim, “să gândim până la capăt”: “să ne cunoaștem și să înțelegem”, printr-o dezvoltare lăuntrică, pentru a afla nu atât speranța, cât mai degrabă o luciditate vie, aspră și neîndoielnică, o lumină *reală* care ne *obligă* să privim. Nu să facem ceva (căci “pofta nemăsurată de a face” e ucigașă), nu să ne însingurăm în absolutul propriei noastre intimități (căci “omul nu e niciodată singur; în el sunt mai mulți și, în orice moment, măcar doi”), nu să spunem ceea ce nu cere să fie spus (“ce vreau să spun cu asta? Păi nimic...”), ci să privim *până la capăt*, până în acea zare al cărei abis ne umple de voluptatea inexistenței: “Din toate lucrurile de pe lume, moartea este cel mai lipsit de înțeles. Dar este acel fond negru al oglinzii în care suntem siliți să privim”.

Nu există însă un loc privilegiat al privirii; ea pare să privească viața locuind-o așa cum este: dispersată, fragmentară, evanescentă. “Nu e locul meu”, spune omul lamentabil de fiecare dată când un sens unificator tinde să-i subsumeze rațiunea de a fi; “ce aștept cu lăcomie sunt zilele când n-o să-mi gălesc locul”. Un loc te stabilește, te oprește și te determină, te în-locuiește până la urmă cu propria sa identitate. Or viața nu stă într-un loc, e mereu dis-locată, un soi de schimbare neîncetată ce trebuie privită din adâncul vârtejului, al răvășirii; “deodată, m-a prins, așa, ca un soi de frig”, “un soi de criză” ce îngheață, vestindu-ți că ești deja răpit, mutat într-alt loc, al nelocuirii, absorbit de voluptatea unei tristeți neînțelese: “Mă fură viața. Pe care n-o suport decât *crezând* că nimeni nu e responsabil de tristețea ei”. Nu poți fi trist crezând în tristețea vieții; o privești *lamentabil*, până la capăt, dar ea aproape că nu te privește. “Ce mă interesează? Existența. Atâta tot”, dar intensitatea ei o resimți în tine ca nefiind *a ta*; doar ea există, trece prin gândul și scrisul tău, aprinzându-ți privirea. “Nu sunt făcut pentru viață. Simt cu putere

inconvenientul de a mă fi născut așa, neterminat, cu o bună parte din mine rămasă acolo în limb”. A te expune vieții nu înseamnă acum decât a te lăsa purtat, răpit, dus de colo colo, dar și a o trăi cu sentimentul că nu-i aparții întru totul, că o parte din tine rămâne mereu în urmă, în acel capăt privit cu nostalgia pe care o trezește orice pierdere, orice imposibilă întoarcere: “nu numai trecerea ineluctabilă a vremii mă afectează. E altceva: sunt spectre dintr-o lume dispărută, din alt sfârșit de secol, când aș fi vrut să fi trăit”. Din acest trecut al vieții nu mai sunt uneori decât semne aburite ale trecerii, “o mică plajă de nisip. Zece minute nostalgice” pe care viața ni le oferă cu zgârcenie. Tot ceea ce interesează e existența, dar nu suntem făcuți pentru ea, nu facem față exigențelor vieții, ci doar chemărilor somnului, ale morții, seduși de vraja inexistenței. “Singura soluție bună – prea egoistă, din păcate – ar fi să nu existăm”, să ne ștergem urmele, să ne pierdem în anonimatul voluptuos al intensității și evanescenței, să trăim *ca și cum* n-am trăi propria noastră viață. “Tot ce citesc se șterge. Se șterge de sub priviri”; viața nu se lasă citită iar, atunci când totuși pare să spună ceva, ea scrie un text ilizibil.

**Dorin ȘTEFĂNESCU**

**Dan Grădinaru, *Creangă*, Editura Allfa, București, 2002**

Monografia lui Dan Grădinaru, intitulată direct *Creangă* (Ed. ALLFA, 2002), surprinde nu atât prin nouitatea interpretării, cât prin prospețimea lecturii și modul de raportare, deopotrivă, la biografia și opera scriitorului. Simultan, viața și opera lui Creangă fac obiectul unei

minuțioase investigații critice. Ba chiar se lasă impresia uneori că opera e subordonată biograficului. Mai ales în analiza *Amintirilor din copilărie* referirile la textul operei și la existența reală a autorului (reconstituită din mărturii și documente) se suprapun tot timpul până la indistinție. Această viziune unitară asupra lui Creangă, dintr-un alt unghi decât cel călinescian, pur estetic, lărgeste orizontul exegetei. Comentariul absoarbe multe elemente care, în numele unui modernism îngust, păreau definitiv excluse din portretul esențial al scriitorului. Din contra, lectura lui Dan Grădinaru confirmă încă o dată că nimic nu e definitiv în exegeza unui “mare clasic” cum este Creangă. Desigur, raportul operă – biografie nu e răsturnat într-un mod paradoxal, simplu exercițiu ludic de exegeză cu mijloace “artiste”. E vorba mai mult de o repliere a esteticului pe un suport mai consistent, cum este acela al biograficului. Comentariul lui Dan Grădinaru seamănă izbitor cu lectura propusă de Valeriu Cristea, îndeosebi în *Dicționarul personajelor lui Creangă*. Poate că autorul monografiei n-ar fi reușit o realizare atât de substanțială dacă demersul său critic n-ar fi fost dublat și de un exercițiu epic cu totul remarcabil. În felul acesta Creangă e proiectat într-o dublă perspectivă: una romanescă, dominată de personajul Creangă, și alta istorico-literară, cu trimiteri la textul operei, dar și la scara de valori constituită a literaturii române. Rezultă un Creangă normal, nesupradimensionat, un Creangă viu, punând în lumină în egală măsură omul și opera, care-și menține intactă puterea de seducție și astăzi. Mai ales comentariul critic nu distruge plăcerea și farmecul lecturii. Erudiția e absorbită în totalitate în demersul epico-interpretativ de care vorbeam. Deși documentată exhaustiv, cu acribie și rigoare, lucrarea e scrisă dezinvolt, chiar și notele de lectură sunt inserate direct în textul comentariului, procedeu care nu reușește oricui. Trecerea

de la evocare și descripție la analiza propriu-zisă se face fără sincope și mai ales fără nici un fel de emfază “hermeneutică”.

Cheia lecturii propuse ține de intenția de profunzime a criticului de a da “o altă coerență a faptelor, o interpretare în conexiune cu opera”, având convingerea că “între eul profund și eul social nu se cascadează nici o prăpastie, că, în definitiv, cele două euri se *omologhează* într-un fel oarecare”. Întreaga monografie e construită pe această idee de fond. Nu întâmplător în primul planul exegezei se află în permanență *Amintirile*, în care, indiscutabil, relația cu viața și personalitatea scriitorului este mai transparentă. Dar, tot în *Amintiri*, Creangă însuși “este mai scriitor”, cum a observat - primul - Ibrăileanu. Intuiția (ipoteza) criticului pare cu atât mai credibilă. Pornind de aici, Dan Grădinaru distinge, la nivelul operei privită ca întreg, două mari cicluri: “Ciclul epic al mamei și Ciclul epic al tatălui”. De fapt, criticul ne propune o nouă clasificare a operei lui Creangă, privită – cum spuneam – în întregul și unitatea ei de adâncime. “Ciclul epic al tatălui” desemnează, în mare, poveștile. “Ciclul epic al mamei” se referă, în primul rând, la *Amintiri*. “Temeiul dihotomiei”, precizează criticul, “ar fi acela că, în Ciclul tatălui (1875 – 1878), femeia, elementul feminin constituie, în general, personajul «negativ», pe când bărbatul, elementul masculin, e privit cu mai multă simpatie, altfel spus e «pozitiv». În Ciclul mamei (1880 – 1888), situația se inversează: mama este văzută «bine», iar prezența tatălui apare diminuată și negativizată.” Într-un sens mai restrâns, s-ar putea vorbi de ciclul epic al babei și ciclul epic al moșului, cu aplicație strictă la povești sau la nuvela *Moș Nichifor Coțcariul*. Criticul depășește clasificarea tradițională consacrată, de la Boutière la Ov. Bârlea, care se revendica mai mult de la un criteriu tematic și cronologic, îmbinat cu acela al apartenenței la un anumit gen literar. Fără a eluda cu totul principiul tradițional, Dan Grădinaru oferă o imagine de substanță a

operei lui Creangă privită în toate articulațiile ei, dintr-o perspectivă critică mai modernă. Autorul vrea să spună că trebuie evidențiat în primul rând *scrisul* lui Creangă, narativitatea profundă a poveștilor și a celorlate scrieri, diferențiate mai mult la suprafață decât în *substanța* propriu-zisă a textelor. Un capitol special e dedicat “scrisului” la Creangă (“scrisul”, alături de “vorbit” și “citat”, apare ca o primă formă de disimulare a ego-ului originar). Este limpede că tocmai calitatea (ba chiar preeminența) *scriiturii* (asupra celorlalte aspecte de “conținut”) fac din Creangă un scriitor emblematic, nu doar unul exponențial, cum a fost privit – în exclusivitate – multă vreme. Cu Creangă ne aflăm oricând la rădăcinile epicului.

Metoda “biografistă” corespunde, în esență, unei viziuni intrinseci asupra lui Creangă. Nu dihotomia viață – operă constituie obiectul monografiei, ci unitatea acestora, dintr-o perspectivă critică totalizatoare. În primele capitole, mai vizibilă este interpretarea psihanalitică, fără precizări teoretice prea explicite însă. Pe parcurs, criticul recurge și la alte “unghiuri de vedere – sociologic, antropologic, poietic, tematist, al istoriei literare tradiționale”, socotind că “o singură perspectivă, o singură modalitate de abordare sărăcește un autor”. De aici provine originalitatea și autenticitatea sintezei propuse. Autorul evită o interpretare tip “grilă”, deși textul suportă aplicații oricât de pretențioase (cf. V. Lovinescu și Ioan Holban). De-abia deschizând orizontul interpretării, prin lărgirea și multiplicarea punctelor de vedere, criticul își asigură un spațiu mai liber de mișcare. Prin simplitatea ei aparentă, opera lui Creangă inhibă critica. O privire mai dezinvoltă, din interior și fără încorsetări inutile de metodă, nu obturează nici accesul la literaritatea operei, în fond țelul ultim al oricărei lecturi critice. La fel de liber de prejudecăți se raportează criticul și la exegeza anterioară despre Creangă.



Propriul text are o mare putere de absorbție, rescriind, într-un fel, tot ce s-a spus esențial înainte despre Creangă și opera sa. Chiar contribuții care păreau de mult date uitării sunt aduse uneori, îndreptățit, la lumină. Autorul vedește o documentare completă asupra materiei cercetării sale, retopește într-o nouă sinteză, de o coerență desăvârșită, citate, date biografice, referințe critice, informații de arhivă, teorii științifice etc. Un capitol consistent este dedicat educatorului, comparat cu Tolstoi și Maiorescu, apreciat totodată în sine, dar și în raport cu “principiile de bază ale pedagogiei” în epocă.

Nici materia nu e structurată rigid, încât nimic nu distonează în ansamblul lucrării. Mai ales nu apar denivelări sau modificări de registru critic de la un capitol la altul. Comentariul este fluent, axat pe câteva idei forță urmărite peste tot, avansând concentric, de la o secvență interpretativă la alta. Fiecare dintre cele patru părți ale volumului se prelungeste în niște însemnări fragmentare, ca într-un mozaic de fișe de lectură, sub titlul sugestiv de *Puzzle*. Idei și unele intuiții extrem de interesante sunt, astfel, recuperate, într-o manieră cât se poate de liberă, neprezumțioasă. Citatul, comentariul fragmentar, aparent izolat, nuanțează cu noi semnificații registrul interpretării, într-un spirit modern și alert. Cititorul nu va fi dezamăgit. Capitole cum ar fi *Elementele*, *Sex*, *Călătoriile* vădesc resurse reale de racordare la un limbaj modern, neafectat, sincron cu tendințele actuale din critica literară și teoria lecturii. Ultima parte este dedicată în special “artei prozatorului”, cu accentul pe evidențierea unor constante stilistice mai mult sau mai puțin individualizante. Convingerea criticului este că “pentru a umple spațiul narativ, Creangă uzează de majoritatea procedeele tehnice și gramaticale la îndemâna lui”. Aplicată la text, analiza urmărește raportul dintre povestire și dialog, personajele, funcția

stilistică a interjecției, a locuțiunilor, verbelor, dar și una cu totul specială a lui “și” narativ sau a conectorului “vorba ceea”, structura frazei etc. Textul se coagulează însă în profunzime și “prin gama tulburărilor sufletești”, angajând “sentimente primordiale”, precum “frica, invidia, mânia, ciuda, rușinea”. Toate aceste observații de finețe vin în completarea interpretărilor tematice, în perspectivă antropologică și arhetipală, anterioare. Referința la biografic nu dispare nici în noul context. Într-un capitol special criticul recompune un “Jurnal” al lui Creangă din însemnări disparate pe cărți din biblioteca proprie sau pornind de la alte surse. Mai înainte evoce relația autorului poveștilor cu Maiorescu (studiu mai mult psihologic), iar mai spre final se oprește asupra raporturilor cu Caragiale (analiza fiind extinsă la lectura în oglindă a unor texte ale celor doi scriitori). Pe fundalul descrierii și interpretării operei amănuntul biografic este mai totdeauna revelator.

Cum era de așteptat, criticul încearcă să problematizeze multe aspecte legate de viața și opera lui Creangă. Chiar numeroasele controverse legate de nașterea scriitorului îi oferă prilejul unul lung și subtil excurs exegetic. Cu argumente nelipsite de acuratețe și precizie documentară, Dan Grădinaru pledează pentru “1 sau 2 martie 1837” ca dată a nașterii lui Creangă (față de 10 iunie 1839, cum atestă certificatul de naștere descoperit de Gh. Ungureanu). Dar și alte momente ale biografiei sunt supuse unui examen analitic nemiîntâlnit până acum, pentru că “romanul” vieții scriitorului să fie cât mai veridic. Maniera criticului e una demitizantă, pe linia lui Petru Rezuș (dar fără pornirea anticălinesciană, de tip pozitivist, a acestuia). De unde apelul constant la studiile biografice mai vechi, plus memorialistica, totul recitit cu aviditate, până la epuizarea tuturor surselor. Criticul mărturisește că a întâmpinat numeroase dificultăți în a scrie despre

Creangă: “O *problemă fundamentală* când scriu despre Creangă este de a-mi păstra limba (cea actuală, a anului 2000, limbajul critic etc.) și a nu mă molipsi de limba lui, de la 1880. Presiunea este atât de mare încât simt că, uneori, nu rezist și fac pasul în întâmpinarea timpului care a trecut.” Monografia e scrisă însă într-o viziune cu totul nouă și corespunde exigențelor și gustului cititorului de azi. Autorul nu ține să formuleze neapărat niște judecăți definitive despre sensul operei lui Creangă. Mai degrabă relativizează cu metodă și rescrie, dintr-un alt unghi, concluziile la care ajunsese critica anterioară. Nu întâmplător întreaga cercetare se încheie sub semnul unei *ambiguități* structurale, care-l vizează în primul rând pe Creangă (“Ambiguitatea se referă la toate *perchile* absență-prezență, prostie-inteligență, concret-abstract, povestitor-cititor, cultură-civilizație, ulița mare-ulțița mică, pedagogie-dresură, cele două scrisuri ale lui Creangă – vezi cap. “Jurnal” -, Creangă târgovețul și Creangă țăranul, Ion și Ioan - ca prenume -, erou subiectiv – narațiune obiectivă, ireal-realism, și câte altele încă.”), dar care induce și un anumit tip de comprehensiune și scriitură critică. Cartea e prea bine scrisă – într-un mod degajat, eseistic - pentru a face concesii inerției exegetice tradiționale. După studiile pertinente ale lui Cornel Regman și Valeriu Cristea, monografia lui Dan Grădinaru constituie ultima mare contribuție la exegeza operei lui Creangă.

**Cornel MORARU**

**Gabriela Melinescu, *Cuvinte nou născute*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002**

După un șir de patru antologii (nesocotind tot atâtea cărți de – într-un fel

sau altul – proză), Gabriela Melinescu vine, în sfârșit, cu un volum inedit (sau pe-aproape): *Cuvinte nou născute* (Editura Fundației Culturale Române, București, 2002). Zic “pe-aproape” deoarece primul ciclu, *Zeu fecundator*, marcat 1977, e posibil să mai figureze prin vreo antologie, dar restul – majoritar – al cărții e garantat ca *inedit*. Ceea ce nu-i un semn rău în isteria anti-poetică ce i-a cuprins pe unii români în ultima vreme. Unii (alții) au scăpat, precum se vede. Gabriela Melinescu de acum e, într-o măsură (în măsura mare), tot Gabriela Melinescu de pe vremea *Jurământului de sărăcie, castitate și supunere* (așa cum a fost el rostit ultima dată, în 1993). Schimbările nu afectează vechiul *look* poetic și ele s-au operat mai mult printre imponderabile și cu imponderabile. Asta nu zice că ar fi insesizabile, ci doar că nu sînt decisive. O tușă de lumină în plus, o senzualitate mai spiritualizată sau măcar îndreptată mai convins spre spiritualizare nu reprezintă decît un mai drastic accent pus pe realități poetice rulate și înainte vreme. Deși poate că la drept vorbind în cazul Gabrielei Melinescu avem de-a face mai degrabă cu o mișcare inversă, de senzualizare a spiritualelor, de coborîre a lor în tandrețe viscerală. Oricum s-ar mișca însă duhul, senzualele trăiesc extaza unei iluminări. Sau, pe dos, iluminarea trăiește extaza cărnii. Poate mai curînd pe dos, pentru că poezilor nu le place și nici nu le convine să vorbească pe față. E însă destul de transparent că Gabriela Melinescu percepe fiorul sacru în senzații erotice, că e agresată corporal de trimișii spiritualului. Heruvimii bolnavi din poezia interbelică se întorc acum și operează violator, într-atît au căpătat ei consistență carnală și au transformat persuasiunea suavă într-o convertire prin îmbrățișare: “De ce ai scris că Dumnezeu se găsește/ deasupra pieptului,/ Emily Brontë?/ Pe mine mă apasă pe coaste Rafael,/ îngerul cu piept bombat/ și picioare lungi amețitoare/ desenate de cineva cu vederi liberale/

plăcut detașat de mîlul personalității” (*Pentru o soră*). Rafael ca Rafael, fiind dintre realitățile intermediare își poate permite libertăți și i se pot concede slăbiciuni. Dar nici Dumnezeu în persoană nu lucrează foarte diferit. Și el vine ca o agresiune a corporalului, și prezența lui se senzualizează și se manifestă ca foc amoros, ca principiu condensat la modul senzorial: “Dumnezeu făcîndu-mi/ din ochi ferestre/ intrînd și ieșind/ ca la El acasă.// Arhitect cu un deget albastru/ sucindu-mi capul/ din cînd în cînd/ numai ca să-L văd/ cum se ține pe coastele mele/ adiind peste ele/ metoda Lui/ de a spune adevărul.// Apoi un cîine în călduri/ scăpat în coșul pieptului/ tăvălindu-se invincibil/ în cuptorul încins/ unde ard trandafiri roșii/ cu spini.” (*El*). Gabriela Melinescu nu parcurge fervori și nu recită iluminări după vechiul manual. Nu în vocabularul pios, nu în sintagme de devot adică. Ea resimte suflul sacralității în carne, ca pe o febră corporală, ca pe o senzație ce coboară în viscere și le dictează un spasm fericit. E poate modul cel mai senzual de percepere a prezenței, în care intensitatea acesteia bate spre voluntarismul eretic. Dar poeții nu sînt ținuți să respecte în literă dogma. Ei mai degrabă se simt chemați la reportajul iluminării, iar iluminarea poate fi atît de concretă încît să se traducă într-o beatitudine corporală. Corporeificarea sacrului e rețeta de iluminare a Gabrielei Melinescu. Iar densitatea iluminării se traduce spontan în senzații nupțiale. Rugăciunea Gabrielei Melinescu are febra unei excitații.

Percepția senzuală (și senzualizantă) a sacrului vorbește, desigur, de imediatețea și intensitatea acestei prezențe, nu doar de frustețea ei. Dar ea nu se manifestă doar prin agresiuni, diafane ori acute. Ea stă în imanență, difuză, și ca un principiu salvator, ca un garant al frumuseții, al farmecului lumii. Oricît de atacată de depresii, oricît de expusă dramei, lumea se echilibrează prin epifaniile frumuseții, prin

meritul miracolului ordinar. Poezia nu fuge de arta suferinței, dar o echilibrează prin recitativul fascinației: “Cînd scriu aud sunete de durere. Dinții zilei scrișnesc neîncetat./ Dar în acest timp scos din balamale vine și un miros frumos/ de la fructul copt în soare care-și întinde obraji de copil la sărutat.” (*Plouă în lumea ploii*). Aria senzualizărilor, întinsă pînă sus la suprareale, nu putea scăpa tema poemului, executată în termenii unei imaculate (dar nu de tot) concepțiuni. Scrisul e, pentru Gabriela Melinescu, o stare de graviditate și ea se întoarce la mitologia romantică a “nașterii”, trecînd peste soluția postmodernă a concepțiunii *in vitro*. Firește, prestigiul sfintei nașteri (care era și pentru Argezi singura definiție credibilă a creației) stă aproape de acest concept poetic ce mizează pe existențializare, dar implicarea lui nu e una retorică, ci mai degrabă subversivă. Cert e însă că la Gabriela Melinescu toate miracolele trec prin viscere, toate se carnalizează: “Ești din nou grea,/ Vei naște cuvinte?/ Așa se auzea vorbindu-se/ în tufișuri.// În zori după verdeață -/ gășind cuvinte înviate/ cînd nici nu mă așteptam,/ pe tarabe străine în piață,/ stînd ca niște rude uitate.//...// Fecioară dînd lumii/ sîinii plini de lapte,/ vei naște din nou/ singurătate?/ Bogată ești tu,/ castitate în necastitate./ Suflet care nu se îngrașă/ niciodată. Cuvinte/ din trup netrupesc/ perforînd cu greutatea stîncii/ virginitatea din/ urma peștelui înotînd/ de două mii de ani,/ mai departe, în adînc de ape.” (*Totem*). Grafie sensiferă și sensiforă, scriitura Gabrielei Melinescu traduce în palpabil o viziune a imperceptibilelor.

## AI. CISTELECAN

**Cristina Cîrstea, *Ceva care să-mi amintească de mine*, Editura Cartier, Chișinău, 2000**

*Ceva care să-mi amintească de mine* (Editura Cartier, Chișinău, 2000) este doar a doua carte a Cristinei Cîrstea (după *Noi, Fiii Melcului* din 1997). Dar o carte construită, nu improvizată, ridicată pe principiul simetriei (conținând două “jurnale” – de zi și de noapte – “din Shinear”) și cu ceva din avîntul retoric (ori poate chiar din suflul) al lui Saint-John Perse. Ca și, poate tot de pe-acolo, cu o economie inițiativă a versetelor și poemelor, economie care mută “biografia” (perceptibilă intenționat dedesubt) într-un scenariu ce poate trece de parabolic (simbolic ar fi excesiv spus). Cristina Cîrstea are entuziasmul dicțiunii și, nu mai puțin, entuziasm problematic. Și unul și altul refolosec grafia alertată a expresionismului și dilată o stare la dimensiunile unei condiții, traducînd-o într-o incantație panicată: “să deslușești bine clipa: sfîrșind./ împărțitul nevoilor – prin fața celei mai Falnice/ Nopti -/ prăbușit în plămîni de fier – ce tămîie? prin negrul pur -/ sufletul se usucă în gît./...// Umbra mea pe un singur Țărm. Și pleoapele-s mari! Poți/ să strigi cu numele meu pe Oricare? Doar/ Cel Plecat măsoară cu o vocală/ despărțirea: marea Uscăciune din gîtul/ Uscat, dar vai! Glasul trufiei nu se mai bucură, eu/ despre mine-ți/ vorbesc!” etc. (*Cumpătarea, cel de-al doilea cort*). Solemnitățile acestea agile și nervoase, care par să propună poemul în concept ceremonialic, sînt însă mereu trădate de izbucniri malițioase, de reformularea ritualului în termeni difamanți: “O, Umbră asta o face pe Bezna-ntre gleznelor mele./ O, că mă trece ditai Răbdarea”. Așa încît Cristina Cîrstea se avîntă și se sabotează singură, investind în viziune două intemperanțe care vor se suprima. Poezia ei trăiește dintr-un

conflict care lucrează chiar în interiorul elanului. Entuziasmul poetei e bivalent, deopotrivă constructiv și de-constructiv. El ridică, pe de o parte, limbajul la febra incantației, și-l coboară, pe de altă parte, dar cu aceeași viteză, în convulsia entropică. Ies de aici niște adorații mînioase, răsteli lingușitoare în fond și provocatoare în formă. Cum e, de pildă, acest psalm bruiat de nervozitate și în care fervoarea o ia spre dramatica implorației negative: “pămînt din pămînt e țărîna pe care-o respiri Tu/ Doamne: ridic această Floare-de-Ger/ în numele Tău și/ se stinge.// în candelă arde zăpada./ duminică vindecă buricul degetelor.// nici un semn pe colinele Tale doar/ aceste femei acești/ bărbați oboșiți// și mîna mea care sapă/ sapă în crucea căzută și această Floare-de-Ger/ fumegînd lut ars nu știu de ce// respirația Ta ucide păcătoasele mîini/ întinse spre Tine nu știu de ce/ se zbugumă lumea în spinul/ înfîpt// ca și cînd la capătul lumii ar sta/ Moartea// nici un semn pe colinele Tale/ nici măcar/ această Floare-de-Ger/ din care/ s-a prelins/ cenușa.” (*Ultima duminică în Shinear*). Investiția imaginativă pe oximoron, chiar dacă bate prea tare în transparență și trage spre calculul efectelor, reușește însă să scoată un profit dramatic plin el însuși de fervoare. De altminteri, Cristina Cîrstea, în pofida unor umbre care interferează în poezia sa, o readuce în spontaneitate. Ea are electricitatea candidă a viziunii, chiar dacă, uneori, procesează elemente livrești ori doar de împrumut. Situațiile retorice în care se complăce ori toposurile atitudinale în care intră de bunăvoie sînt străbătute de o efervescentă personală care le transcende. Vivacitatea nervoasă a dicțiunii se transmite ca o impaciță vizionară care amestecă în elan, turbionar, senzualele și spiritualele. Și Cristina Cîrstea ratifică spiritul prin peripețiile lui senzuale.

## AI. CISTELECAN

**Teodor Dună, *Trenul de treieșunu februarie*, Editura Vinea, București, 2002**

Cu o poezie vorbăreață, neeconomicoasă, seducând angoasele prin nonșalanța oralității, debutează, în *Trenul de treieșunu februarie* (Editura Vinea, București, 2002), Teodor Dună, după o bună recoltă de premii strînse de prin toată țara. Deși binecuvîntarea volumului e dată de Mircea Ivănescu, principiul oralității, în baza căruia funcționează viziunea, nu se trage din sporovăiala melancolică a acestuia, ci mult mai degrabă din încrucișarea unor gene logoreice luate, parcă de-a valma, de la Liviu Ioan Stoiciu, Marin Sorescu și Cristian Popescu. Tot de la ei vine și sugestia unei construcții topografice, ca și, nu mai puțin, proiecția epică a confesiunii sau centrarea tramei vizionare pe “convenția” familială. Dar cum fiecare din cele trei modalități, orale și epice deodată, reprezintă stiluri iremediabil marcate, Teodor Dună a luat doar indicațiile necesare, folosindu-le însă într-o manieră aproape frapant personală. Iar prima lui grijă, chiar dacă nepremeditată, a fost să investească euforia dicțiunii într-un lirism substanțial, ridicînd pe jovialitate o viziune deceptivă. Așa că Teodor Dună vorbește, aparent frivol sau neglijent, despre fundamente bacoviene. Pe acestea, de altminteri, se și ridică lirismul său de anxietăți depravate, dar acute. Iar metaforele cardinale, oricît de scîlciate de noua retorică, se grupează în jurul unui sentiment carceral al existenței, ducînd coerent spre izotopia imaginativă a mormîntului, spre “reveria” sicriului. Poet de angoase contrariate prin dicțiune, Teodor Dună se prevalează de drepturile

antipatetismului, ba chiar și de ale limbajului cariat. At ori doar în răspăr, pentru a livra în același pachet cu nonșalanța discursivă, obsesii și frisoane de pe “celălalt tărîm”. Temele lui profunde par, în primul moment cel puțin, grav primejduite de deconstrucția discursivă și ele ies discret la iveală, în contrast cu dicțiunea. Dar această lipsă de emfază în manifestare nu înseamnă că ele survin mai puțin decisiv în morfologia poemului. De fapt, poetul una vorbește și alta spune. Iar de regulă vorbește mult și spune extrem de concis.

Aproape cu metodă poemele sînt organizate ca spectacole de bruiaj sau de sabotaj al acestor mesaje ale profunzimii. Dar întreaga peripeție frivolă a discursului e folosită, de fapt, ca premisă a convertirii lui în confesiune esențială. Ea e o propedeutică a mutației decisive, deși discrete, pe iluminare și rugăciune. Frivolul joacă în provocare, pregătind, prin exasperare, terenul transfigurării (al transfigurării temei, discursului și atitudinii deopotrivă). Cu cît provocarea e mai ostentativă, cu atît reconversia viziunii e mai ineluctabilă: “noi stăm la opt/ la șapte o femeie are 52 de ani are cancer și așteaptă să moară/ din clipă-n clipă/ noi ne bucurăm vezi tu e ziua unui prieten/ și-i cîntăm din inimă mulți-ani-trăiască/ cea de jos bate la ușă cu fața neagră/ ‘mai încet vreau să mor în liniște’/ noi ‘hai vino de bea un păhărel avem un negru sec care/ te scoate din mormînt’/ ‘o să sosească preotul să mă împărtășească’/ ‘las’ că te împărtășim noi dar ține o țigare ia un păhărel/ avem o moarte la fundu’ sticlei stai c-o golim și-om da de pămînt’// ea pleacă noi rămînem/ rîdem cîntăm tare/ mulți-ani-trăiască nici nu mai contează cui zicem/ și de jos urcă mirosul de tămîie/ acum stăm pe balcon și-l simțim/ ‘parcă ieri era vie/ parcă ieri eram’/ și ne umplem sticlele cu tămîie ‘hai că-i doișpe/ și n-avem ce sărbători/ au trecut zilele’/ îndoim tămîia cu pămîntul și bem pentru

noi acum/ ceva mai tăcuți ne rugăm doar să ne răsară dimineața// mult mai tăcut ‘lipitu-s-a pământul de sufletul meu/ viază-mă după cuvîntul Tău Doamne’ (Recviem). Același mod de a discredita tema prin discreție operează ori de câte ori poetul se apropie de fondul patetic al angoaselor. Poemele nici nu par altceva, la urma urmei, decît o suită de fugă din fața acestor frisoane ale morții, ale unei existențe sancționate. În loc să se apropie însă de ele prin atitudini de prestigiu, poetul încearcă să ascundă pînă și urmele atitudinilor sacramentale, bravînd hieratica în grotesc și derizoriu. Dar empatia cristică a atitudinii răzbate din simpla aluzie și cristoformizarea discursului supraviețuiește ecuației delabrative a retoricii: “cerul era albastru iar el zicea ‘fii fără grijă în trei zile te dezgrop’/ îi răspundeam ‘bine’ el îmi zicea ‘doar trei zile nici o clipă/ mai mult’ nu l-am întrebat ‘de ce’ am tăcut și am închis ochii/ și el a tăcut a privit în spatele meu noaptea/ ‘ți-am pus plapumă și mîncare nici n-o să simți trei zile trec repede’/ am răspuns cu ochii închiși ‘bine’ m-a luat de mîna am mîncat zăpadă/.../ dar acum e liniște îmi spun că trei zile pot trece foarte greu/ și la ce bun să mai deschid ochii/ și număr a pustiu/ din ce în ce mai rar/ ca un clopot/ unu/ unu/ unu” (Unu). Teodor Dună nu-i un erou al intertextualității, dar parabolele sale (toate peripeții simbolice spre moarte) invocă citația sacră în context grotesc tocmai spre a putea procesa cotidianul în perspectivă himerică. *Rata* e un asemenea poem – nu singurul, de altminteri - de translație, relatată lejer, a banalității în catastrofic, translație incitată și susținută chiar de citatul descompus în cotidianitate: “au zis să venim la primărie și noi am venit au zis băi/ care știe ce-a fost ieri/ și-au rîs și am rîs și noi dar ei au tăcut și-au zis/ că a fost seară a fost dimineața/ și aceasta a fost ziua și iar au rîs și noi n-am rîs deși puteam/ ce-i drept să rîdem am întrebat

ce-i și ei că v-am adus o rată și-a/ intrat pe poartă o rată galbenă și ruginită” etc. Ca și trenurile himerice care umblă prin poezie, ca și alte cîteva mijloace de transport, și “rata” de aici duce, de fapt, “dincolo”, pentru că locomoția, în poezia lui Teodor Dună, are un singur sens: spre moarte. E stația din care pornește și la care ajunge, întotdeauna, poezia lui Teodor Dună. Călătoria ca atare însă, prin grija poetului, pare una de plăcere, aproape histrionică.

Discursul lui Teodor Dună, adesea mimînd ludicul, pare anume folosit în eufemizarea sau exorcizarea angoaselor. El e, în fond, chiar un discurs de eudemonizare. Numai că eriniile viziunii nu se lasă convertite prin limbaj. “Casa cu jocuri” e - și rămîne, firește - o casă a morții: “mi-au zis asta e casa cu jocuri/ ieu stau în casa cu jocuri/ ieu n-am ieșit niciodată/ vorbiți mai rar nu vă pot/ să vă înțeleg/ da stau într-o groapă/ în groapă stau de mult/.../ de la tălpi la piept scrie parcă scrie ceva/ care scrie că ori-cum/ așa-vi-ne-moar-te-a/ nu-ca-o-tre-ce-re/ ci-ca-o-aș-tep-ta-re”. La o ipostază bacoviană lucrează, în fond, cu aparente comedii, Teodor Dună. Doar că o ia exact din partea opusă, de acolo de unde discursivitatea pare veselă și extensibilă.

## AI. CISTELECAN

Martin Parrott, *Grammar for English Language Teachers With Exercises and a Key*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2002

The book was first published in 2000 and its fifth printing came out in 2002. It was awarded the prestigious English-Speaking Union Duke of Edinburgh's English Language Award 2000. The book

was chosen from over 30 entries by a panel chaired by Lord Randolph Quirk. The award is made annually for the best and most innovative work in the field of teaching or learning the English language.

The panel said "The book fills a gap in the market. Mostly grammar books approach the language from a student's perspective. This approaches it from a teacher's point of view and gains much insight for doing so."

The prize was presented by HRH the Duke of Edinburgh at a special ceremony held in Buckingham Palace, and attended by the author, Martin Parrott and the Senior Commissioning Editor, Alison Sharpe.

*Grammar for English Language Teachers* offers a comprehensive and practical guide that is of real help to trainee teachers and extremely valuable to more experienced teachers throughout their careers.

*Grammar for English Language Teachers* helps teachers to develop their knowledge and understanding of English grammar. It also provides an accessible reference for planning lessons and clarifying learners' problems and includes a 'Typical difficulties' section in each chapter, which explores learners' problems and mistakes and offers ways of overcoming them. Another very good thing about this book is that it contains exercises and a key, attached to each chapter. More exercises for the 29 subchapters of the book can be found on the Internet, at <http://www.cup.cam.ac.uk/elt/> The book begins with a short cut to grammatical items the reader needs to study, organised in alphabetical order which enables the reader to locate its problem of interest instantaneously. The grammar book is divided into eight parts dealing with A. Words, B. More about verbs and related forms, C. Sentence constituents and word order, D. Complex sentences, E. Extension exercises, F. Pronunciation, spelling and punctuation,

G. More about sentence constituents and the last one H. Key to consolidation exercises.

The subchapters in Part A deal with grammar from the word class point of view, while those in Part B deal with the verb phrase. The author pays the same attention to some more neglected aspects of grammar in Parts C and D, regarding the sentence and its structure. Each of these parts begins with a general introduction to the topic.

The book is comprehensive, covering all the aspects of the English grammar, from the smallest item of the language to punctuation and pronunciation. The grammar problems are studied in a simple manner, avoiding the stiff and academic style, and letting the teacher add or change the content of information. It looks more like a guide than a grammar encyclopaedia. Parrott begins each chapter with what he thinks is the essence of the problem studied, and the reader has to answer why one should study it and in what way. The definitions and descriptions are given in a direct manner, resembling more to a conversation than to a university lecture.

When writing about the noun, the author asks the reader questions (e.g. What are nouns? What do they do? What do they look like? Where do nouns come in sentences?), which startles the learner at the beginning, because in other grammars the notions are just explained and displayed, without asking for the reader's contribution. This grammar makes the reader think first before studying the grammar problem.

The exercises that end each chapter are difficult enough and meant for advanced learners. English language is used in context, not in separate examples, without any connection among them or far from a surrounding reality. The author makes use of numerous charts, which give a clear picture of the problems studied and

helps the reader view more information at a glance.

One of the reviews of the book is given by *TEFL Forum*. 'The organisation is the first thing that hits you about this book. It's different. And refreshingly so. *Grammar for English Language Teachers* speaks with admirable simplicity without ever being condescending or shallow. In fact some of the explanations are the most accurate and easy to understand I have ever seen in any grammar book.'

The other one was written by the English Department, Faculty of Education, Technical University of Liberec, Czech Republic: 'When summing up typical difficulties for learners, Martin Parrott proves that he knows what he is talking about from the perspective of a real classroom environment... for prospective and practising teachers and teacher trainers, I consider the book an invaluable bank of ideas, tasks and inspiration for developing language awareness of their students and their own.'

**Tatiana IAȚCU**