

RECEPTAREA CRITICĂ A OPEREI LUI CIORAN (I)

Cornel MORARU

Abstract

Our study proposes to delimit and circumscribe the main moments of Cioran's receptivity in Romanian culture, beginning with his attitude in the interbelic period until the contemporary period. The author discovers more chronological references of Cioran's receptivity, but at the same time different attitudes and positions: from the nuanced understanding to calumny and bitter critique in the comunist period and the real, original assumption of Cioran's philosophy and essay-writing.

"Fenomenul Cioran". Nici una dintre primele scrieri ale lui Emil Cioran n-a trecut neobservată, trezind un amplu ecou în presa vremii. Mai ales *Pe culmile disperării*, cartea debutului, s-a bucurat de numeroase cronici, dar și aparițiile ulterioare, de la *Schimbarea la față a României* la *Amurgul gândurilor*. Uneori chiar și simple articole publicate de Cioran în ziare și reviste generează luări de poziție și comentarii pe marginea lor. Toate aceste referințe la Cioran au ceva comun: atitudinea tranșantă, pro sau contra, un exclusivism manicheist al receptării, dând expresie unui sentiment de adorație sau, dimpotrivă, de repudiere, câteodată chiar în același articol. Aproape fără excepție, "delirul" scrierilor cioraniene întreține delirul comentatorilor. Este motivul pentru care prea puțin se poate reține din tot ce s-a scris atunci despre Emil Cioran, deși nu lipsesc pagini strălucite, uneori, de lectură și comentariu pasional. Acestea circumscriu însă mai mult o atmosferă și un orizont de intelectualitate, specific spiritului interbelic, decât o linie calmă de recepție și interpretare critică. Toți se ocupă, vrând-nevrând, de "fenomenul Cioran" (chiar așa îl definește într-un loc Mircea Eliade) și mai puțin de gândirea și ideile filosofului. Puține comentarii aplicate pot fi menționate: cele ale lui Septimiu Bucur, C. Noica, Arșavir Acterian, Licu Pop, Al. Dima, Șerban Cioculescu. Ultimii doi au serioase rezerve, uneori îndreptățite; oricum, în nota virulentă a scrierilor lui Cioran însuși.

Neputința aplicării la text e însă și un simptom al unei dificultăți inerente în încercarea de exegeză pe textele lui Cioran. Într-un fel, cel mai onest dintre primii comentatori ni se pare N. Steinhardt, care se mulțumește doar să gloseze în "genul Cioran" pe tema iubirii. Mai adecvată pare a fi, în acest caz, producerea de aproximări și echivalențe (fie și simple pastișe) în spiritul textului cioranian decât încercarea, vană, de a-i descifra semnificațiile. După cum mai incitante sunt comentariile scrise în registrul negării și al contestației decât lecturile "pozitive".

De altfel, contestațiile vin din toate părțile. Cele mai violente sunt din partea stângii (Al. Sahia, D. Trost, M. R. Paraschivescu, M. Ralea). Dar și dinspre dreapta se manifestă destule atacuri, poate și mai agresive (N. Roșu, Nichifor Crainic; acesta din urmă destul de blând, totuși, cu *Schimbarea la față a României*). Se pune cel mai adesea în discuție *moralitatea* textelor lui Cioran. Interesantă este atitudinea lui M. Sebastian, care observă, contestând cu finețe, artificialitatea

stilului în care scrie și se exprimă tânărul gânditor. Dar Cioran n-ar mai fi Cioran, dacă n-ar fi și contestat. De pe urma unor asemenea reacții n-a avut mai nimic de pierdut. Dimpotrivă, l-au convins și mai mult că se află, de fapt, pe drumul său.

Ce nu-i poate contesta nimeni însă e talentul, înzestrarea filosofică și literară. Scriind despre *Cartea amăgirilor*, "o carte delirantă", M. Sebastian observa cu exactitate: "D-l Cioran însuși este un scriitor în delir, care își iubește delirul, îl alimentează, îl întreține. E un om care nu numai că are febră, dar are și orgoliul febrei sale. Febra pentru d-l Cioran este un mod de a privi și înțelege lumea. Febra, pentru d-sa, este un program, o filosofie și o metafizică". Pe aproape se află și M. Ralea, altfel un adversar al lui Cioran în planul ideilor și atitudinii ideologice: "Trebuie totuși să recunoaștem talentul său plin de făgăduieli. Mai echilibrat, mai înseninat, mai ferit de influența umorilor organice, d-l Cioran ne va putea da reale contribuții de filosofie subiectivă și literară de genul Kierkegaard, Amiel sau Nietzsche. Intuițiile sale sunt adânci ori ingenioase. Expresia lor aproape totdeauna fericită."

Mai consistente sunt paginile dedicate de G. Călinescu în *Istoria* sa și de N. Bagdasar în *Tratatul de istorie a filosofiei*, într-un comentariu mai așezat, din perspectiva contribuției, de necontestat de-acum, a tânărului gânditor la mișcarea de idei din perioada interbelică. Din crochiul călinescian, extrem de parcimonios, nu lipsesc unele afirmații minimalizatoare, precum "după acest juvenil exercițiu de seminar" vizând *Pe culmile disperării* sau: "În *Amurgul gândurilor* sunt aforisme cam copilărești, bizuite pe paradox și exclamație, pastişe după Kierkegaard." Dincolo de asemenea rezerve însă, important e faptul că tânărul Cioran pătrunde în marile lucrări de sinteză ale momentului, de unde nu-l va mai scoate nimeni. E drept, numele său rămâne legat de Nae Ionescu, de grupul "Criterion", de programul și exesele generației din care face parte. Accentul se pune mai puțin pe substanța metafizică a textelor sale și mai mult pe ceea ce reprezintă "fenomenul Cioran" într-un context cultural de o mare complexitate. Nu întâmplător, după cartea debutului, cea mai comentată e *Schimbarea la față a României*, lucrare de care, mai târziu, autorul însuși se va delimita într-o bună măsură.

Rechizitoriul marxist. Primul care deschide seria atacurilor împotriva lui Cioran, de pe poziții ideologice marxiste, este Lucrețiu Pătrășcanu, într-o carte din 1946, scriind despre "*trăirismul*" legionar, variantă autohtonă a existențialismului "decadent". Cioran însuși nu e decât un "publicist legionar" obsedat de moarte și disperare, păcate capitale în ochii comentatorului, proeminent demnitar comunist în acea vreme. În anii '50 - '60, ani ai înghețului proletcultist, se va continua această linie denigratoare față de Cioran, cu accente dogmatice și exclusiviste. Cărțile (cele scrise în limba română, dar și cele publicate la Paris, după stabilirea definitivă în Franța) sunt puse sub interdicție totală. Multă vreme de aci încolo, o carte de Cioran putea constitui o gravă piesă de dosar în România socialistă. Din când în când, dar concertat, autorul e supus unui aspru rechizitoriu. Pretextul e, de obicei, atitudinea filosofului, în noile scrieri franceze, față de destinul poporului și al țării pe care o părăsise. Dar acesta era numai pretextul. Se încearcă de fapt eliminarea cu brutalitate a lui Cioran din cultura și conștiința românească. În campania pusă la cale de oficialități sunt antrenați numeroși autori: unii interesați direct prin poziția lor socială, condeieri de serviciu ai regimului (Valentin Lipatti, Radu Popescu); alții - de oarecare bună credință (Șerban Cioculescu, acesta având întotdeauna un dinte contra lui Cioran) sau forțați de împrejurări să intre în joc: pentru a reveni în publicistică după ani de interdicție (D. D. Roșca, într-un fel și Blaga) sau dintr-un oportunism destul de greu de înțeles în totalitate (G. Călinescu). Cele mai penibile sunt articolele primilor amintiți aici, pline de enormități, la limita delatunii și autodelatunii, uneori (R. Popescu). Celelalte sunt mai echilibrate, axate pe câteva idei de fond (D. D. Roșca), dar sumar argumentate. Nu argumentația era scopul, mai ales că toți scriu despre scrieri necunoscute cititorului român obișnuit. Probabil că textele lui Cioran le erau puse anume la dispoziție chiar de către cei care le comandă articolele. Două reviste se

angajează deschis în campania anti-Cioran: *Gazeta literară* și *Contemporanul* lui G. Ivașcu. Unele articole sunt republicate în *Glasul Patriei*, într-un scop și mai accentuat propagandistic (cu efect compromițător, desigur, și pentru autorii lor). Totuși, articolele acestea necesită o lectură atentă și nuanțată. Cu siguranță sunt și intervenții în text făcute la sugestia cenzurii, cum mărturisesc, de altfel, unii dintre autori, precum Al. Mirodan sau Mihai Ciurdariu (acesta din urmă, semnatar al unui text onorabil, totuși). Poate că și în alte articole, chiar semnate de nume prestigioase, s-au introdus măcar unele sintagme caracteristice acelor timpuri: se pot recunoaște cu ușurință. Oricum am interpreta luarea de poziție propriu-zisă, începutul și sfârșitul textului semnat de către D. D. Roșca sună mai mult a scuză. Fără a pune la îndoială nici una din afirmațiile incriminatoare din articol, este limpede că autorul scrie sub presiune, poate chiar sub una cu totul specială. De remarcat, de asemenea, că G. Călinescu nu reține în volumul *Cronicile optimistului* (1964) nici unul din cele trei articole anticioraniene. Înseamnă că nu-l reprezentau întrutotul pe autorul lor. Nici Ș. Cioculescu nu-și va relua vreodată textul (ci un altul mai vechi din anii '30). Faptul pare benign, dar nu trebuie eludat cu totul. Chiar și textul lui Blaga își are povestea lui: fusese comandat din redacția revistei *Tribuna*, dar nu e publicat; probabil nu întrunea toate exigențele unui asemenea luări de poziție. Textul va fi reproduș postum în *Contemporanul* (9 nov. 1962), la inițiativa altora. Ceea ce nu-l absolvă pe Blaga de slăbiciunea de moment de a fi căzut, în fond, într-o capcană. Adevărul e că articolul lui Blaga l-a întristat cel mai mult pe Cioran, care, într-o scrisoare către fratele său, spune cu amărăciune că textul cu pricina nu-l onorează nici pe el și nici pe Blaga. Cu puțin efort, această afirmație ar putea fi extrapolată și asupra celorlalți combatanți anti-Cioran (în același context dirijat). În ciuda unor observații pertinente pe alocuri, toate aceste intervenții - evident, la comandă - sunt cel puțin jenante astăzi. Un Cioculescu sau G. Călinescu au măcar scuza că și înainte scriseseră aproape în același ton, oarecum persiflant, despre Cioran. Pe asta au mizat, probabil, și cei care i-au atras în campania împotriva lui Cioran. Treptat campania denigrărilor se transferă în paginile revistei *Glasul Patriei*, unde apar numeroase note anonime anti-Cioran, dar și adevărate pamflete, cum este cel semnat de Nichifor Crainic.

Primele recuperări. Pe la mijlocul anilor '60 se manifestă o oarecare relaxare în atitudinea oficială față de Cioran. Este o relaxare înșelătoare însă, mai mult pentru a salva aparențele. Scrierile lui Cioran rămân în continuare puse la index (și încă pentru multă vreme). O antologie de texte în franceză îngrijită de A. E. Baconsky și un număr Cioran al revistei *Secolul 20*, ambele proiectate în 1968, nu se vor mai realiza. În schimb, textul lui Blaga e reluat în vol. *Isvoade* (1972), în timp ce linia oficială ideologică rămâne la fel de inflexibilă: v. Al. Posescu - *Ideologia fascistă* (în vol. colectiv *Istoria gândirii social-politice și filosofice în România*, 1964); Mihai Fătu, Ion Spălățelu - *Legionarismul - un reacționarism extrem*, în vol. *Garda de Fier*, 1971. Nici o diferență între aceștia și cum scria N. Bolboasă în anul 1955. Față de critica violent marxistă la adresa lui Cioran, mult mai echilibrat scriu acum Ov. S. Crohmălniceanu și D. Micu, mai ales primul, în lucrări de sinteză, sau N. Gogoneață și Micaela Slăvescu, chiar dacă e vorba - la ultimii - de niște simple fișe de dicționar, cu date bibliografice reduse la minimum (parcă mai mult pentru a dezinforma și minimaliza). În general, tonul rămâne tendențios, iar comentariul abundă în clișee: "trăirism", "iraționalism", "influența funestă a lui Nae Ionescu", "ortodoxism", "unul din fruntașii publicisticii legionare" etc. I se impută mai ales "orientarea politică de dreapta" din care derivă toate relele posibile. Chiar când nu lipsesc bunele intenții, rezultatul e caricatural, accentuat de aceeași suficiență marxistă ostentativ afișată. Cei mai rigizi rămân în continuare comentatorii de formație filosofică. Același N. Gogoneață, într-un studiu mai amplu și ceva mai aplicat, scria în 1980: "Nota dominantă a trăirismului lui Cioran este negativismul total, care proclamă drept principii anularea tuturor valorilor umane și «aruncarea în aer» a întregii lumi. Evident, pe planul filosofiei, o asemenea atitudine nu poate duce decât la antiintelectualism, la

agnosticim și subiectivism, la iraționalism și agresivitate antiumană". Cu o pagină mai înainte vorbea și mai explicit de "agresivitatea antiumană de tip fascist". Sau o altă mostră din același studiu: "Sub masca respingerii mediocrității, a existenței larvare, se ascunde practic o atitudine agresivă, periculoasă, îndreptată împotriva ființei umane, a umanității înseși, și care a deschis calea arbitrariului politicii fasciste". Dar și mai supărătoare decât aceste enormități, amintind de linia dură a anilor '50, este maniera de interpretare a puținelor citate din Cioran (limitat la scrierile românești). Paradoxul cioranian e redus la un simplu enunț de tip asertiv - golit, astfel, de poeticitate și fior metafizic, adică tocmai de ceea ce constituie substanța scrisului și gândirii filosofului. Greu de spus dacă e vorba de precaritate intelectuală sau pur și simplu de bine cunoscuta crispă a marxiștilor de profesie în relația cu alte filosofii. Aproape aceleași formulări și etichetări rudimentare persistă și într-un comentariu al lui Gh. Al. Cazan (1984, inițial curs universitar), deși acesta măcar recunoaște "rafinamentul stilistic impresionant" al lui Cioran. O breșă în corul detractorilor marxiști produce Radu Florian cu articolul *Un moralist al secolului al XX-lea* publicat în *România literară* (1983), reluat și în volum în anul următor. Pe un ton mai destins autorul comentează, dzinhibat, scrierile franțuzești ale filosofului, cu accentul însă pe reflecția asupra istoriei și a destinului valorilor umane. Este vădită insistența de a evidenția neapărat și cealaltă latură a gândirii lui Cioran, pozitivă în consecințele ei ultime. Scepticismul cioranian nu e unul teoretic, ci exprimă o stare de spirit, un rău al veacului. E o confesiune tragică, spune comentatorul, izvorând din confruntarea filosofului cu "cel mai distructiv fragment" al istoriei moderne, precum și cu propriul eșec al "prăbușirii tinereții sale", de care se desprinde printr-un act de "reflexivitate retroactivă". Între timp N. Tertulian îl contactase pe Cioran la Paris, prilej cu care scrie un articol în *Quinzaine littéraire*: "La période roumaine d' E. M. Cioran". Nu alta pare să fie lungimea de undă pe care se produce ieșirea în față a lui Radu Florian. Ulterior acesta revine cu un alt articol în aceeași publicație (*Imprevizibila întâlnire*, 1986) în care își justifică gestul de a fi scris despre Cioran, exprimându-și totodată fidelitatea deplină față de tezele materialismului istoric. Cu o floare nu se face însă primăvară. Deși a însemnat o deschidere și, poate, chiar un vag *semnal* oficial, gestul lui R. Florian rămâne oarecum izolat și privit pe bună dreptate cu suspiciune (cam în același timp publicase un articol vehement împotriva lui Noica în *Era socialistă*). Mult mai concludent este articolul lui Constantin Noica, publicat însă doar în *Almanahul literar* (1985): "Gânduri despre Emil Cioran". E ca o revenire la normalitate, într-un comentariu curat, de extremă concizie, eliberat cu totul de acele precauțiuni și manicheisme de tip marxist. În același spirit sunt și intervențiile lui Petru Comarnescu și Arșavir Acterian, alți doi colegi de generație, deși aceștia se produc și ei doar cu pagini de jurnal și memorialistică. Primul, pe fondul reîntâlnirii cu Cioran la Paris în 1966, face și referiri interesante la cărțile și ideile filosofului. Textul, redactat chiar în acel an, e publicat abia în 1980, în vol. *Chipurile și priveștiile Europei*.

Cam în același spirit - profund comprehensiv - scriu despre Cioran, în anii '80, criticii literari din generațiile postcălinesciene. Nu înseamnă că G. Călinescu sau Ș. Cioculescu nu aveau acces la metafizica lui Cioran, dar scriau de pe alte poziții de gust și mentalitate culturală. Mai ales registrul persiflant-ironic e total inadecvat receptării textelor lui Cioran. Criticii din noua generație nu se mai cramponază atâta de "păcatele tinerețelor" filosofului și nici de insolitul paradoxului cioranian. Merg direct la esență. Cu toate limitele inerente comentariului critic aplicat la discursul filosofic, neajuns de care se plângea și Noica, criticii literari se dovedesc a fi printre cei mai fideli susținători (mai mult din umbră, totuși) ai lui Cioran, încă "nereabilitat" oficial. Primul care reușește să publice câteva pagini despre Cioran este Eugen Simion, în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian* (1977; reed. 1979, 1986). Criticul remarcă de la bun început, fără echivoc, "vigoarea pesimismului" lui Cioran, "energia dezamăgirii" și "extraordinara forță a disperării". Sau o altă observație capitală: "Negația își află adevărata forță în *l'écriture*, cu toate că E. M. C. are oroare (scrie undeva) de limbaj. Numai tăcerea este mare."

Chiar și simplul fapt că nu se mai aduc, sub nici o formă, amendamente de ordin ideologic e demn de reținut. Este un prim pas spre o receptare mai adecvată a textelor lui Cioran. Din păcate apar puține articole despre Cioran, semn că cenzura controla cu autoritate orice mișcare în acest sens. Filosoful rămâne în continuare ca și interzis, citit pe sub mână și comentat mai mult în cercuri restrânse. Dacă se mai publică totuși câte ceva, evenimentul se produce foarte rar și numai în volume sau în reviste cu tiraj confidențial (excepție amintitul articol al lui Radu Florian din *România literară*). Astfel, N. Florescu publică un scurt text introductiv la câteva pagini de corespondență (fragmente de scrisori) în *Revista de istorie și teorie literară* (numărul din ianuarie-martie 1984). Preia multe idei din articolul lui Blaga, pe care le considera încă de actualitate, e drept curățate de aura contestației: ceea ce este calificat *negativ* de către Blaga e valorizat *pozitiv* drept elemente constitutive gândirii lui Cioran. Criticul pune în circulație însă și alte idei ale unor comentatori străini (Mauriac, Gaëtan Picon), precum și opinii mai vechi, pertinente, ale unui Traian Herseni. Despre publicistul Emil Cioran scrie Dan Ciachir în *Opinia studentescă* (1987), în timp ce Mircea Braga realizează un studiu comparativ între Cioran și Mircea Vulcănescu pe tema "existenței românești" în *Cahiers roumains d' études littéraires* (1987), fragment reluat din volumul *Recursul la tradiție. Propunere hermeneutică*, apărut în același an. Tot în volum scriu N. Manolescu (*Teme 7*, 1988) și Marin Sorescu (*Ușor cu pianul pe scări*, 1985). Primul se inspiră din lectura volumului *Exerciții de admirație* (Gallimard, 1986), din care desprinde tema clasificării spiritelor - evocate de Cioran - în două categorii: "obsedați" și "disponibili". Criticul duce la limită distincția operată de filosof, cu excesul de subiectivitate bine cunoscut la Cioran, până în punctul paradoxal în care clasificarea însăși nu mai are vreun sens. Eventual doar unul euristic, dezvăluind noi resurse de admirație chiar și în negație sau în simplul reproș: "Din perspectiva acestui loc se explică de ce poate admira Cioran și ceea ce nu împărtășește, la fel cum poate refuza ceea ce iubește. Și se prea poate, în sfârșit, ca marile iubiri - nerecunoscute, mascate - din *Exercices d' admiration* să fie obsedatul Valéry și disponibilul Eliade, în pofida faptului că ei, tocmai ei, au parte de toate reproșurile...". Cum lesne se poate observa, textele lui Cioran îi oferă criticului prilejul unui comentariu de virtuozitate, pe o temă de surprinzătoare adâncime spirituală. Despre aceeași carte, dar mai puțin analitic, se pronunțase și Ion Deaconescu, în *Tribuna*, în anul 1986. Marin Sorescu scrie, inspirat, câteva pagini dense despre trei dintre scrierile din tinerețe ale filosofului, referindu-se, în ordine, la: *Cartea amăgirilor* - "un compendiu de definiții șocante", *Pe culmile disperării* - "un țipăt orgolios, de pipăire a limitelor", prin care "gândirea este regândită în cheie existențială", și, în sfârșit, *Amurgul gândurilor*. Îl consideră pe Cioran un spirit de esență vitalistă: pesimismul său e tonic, recomandându-l drept "unul dintre cei mai vitali scriitori români". Încă din cartea debutului Cioran "începea ca un poet care nu va scrie niciodată poezie". Dar lirismul său este unul esențial metafizic. Lucian Blaga greșea atunci când îi reproșa "păcate, în fond, asemănătoare cu ale sale", consideră cu îndreptățire Sorescu. Numai că Cioran e mai artist în gândire decât Blaga, "posedă un organ al limbii mai nuanțat". El scrie constant "cu un talent literar dincolo de filosofie". Făcând din existență un "Apocalips zilnic", se află mai aproape de abisul Dostoievski decât de Kierkegaard. La limită, textele sale sunt niște eseuri, în sensul că Cioran a experimentat primul, la noi, "eseul total, eseul radical, eseul absolut" - pe care-l salvează "de la pedanterie și etimologism". Mai puțin consistent e, poate, portretul pe care încearcă să i-l facă în final, dintr-un exces de superlative și asociații paradoxale. Nimeni însă n-a scris cu mai mult bun simț, dar și cu substanță, despre Cioran în anii '80. Ca o primă concluzie: prin intervențiile lor, oricât de sporadice la prima vedere, literații contribuie decisiv la dezideologizarea receptării critice a scrierilor lui Cioran. Nu întâmplător, cu una-două excepții, aceștia evită *Schimbarea la față a României*, cea mai doctrinară dintre cărțile publicate de filosof (desigur, își are aici și cenzura "meritele" ei). Chiar și Ion Ianoși procedează la fel într-un scurt studiu, *Opera - revanșă a vieții asupra morții*, inserat în volumul *Literatură și filosofie. Interacțiuni în cultura română* (1986). În expunerea sa, cunoscutul estetician se limitează la

prima și ultima dintre scrierile lui Cioran: *Pe culmile disperării* și *Amurgul gândurilor*, evitând clar unele "puncte de vedere ideologice și sociologice pe care nici cititorul și nici autorul (revizuiindu-și între timp partizanatele) nu le poate accepta; opinii cu totul fanteziste ori extremiste în *Schimbarea la față a României*". Racordat de la bun început la registrul lecturilor soresciene, pe care le rezumă succint în câteva propoziții, autorul încearcă să introducă maximum de coerență în avalanșa ameteitoare de paradoxuri din scrierile gânditorului, care țintea parcă anume să atingă "confuzia absolută" - aceea care face dintr-un filosof un poet. Comentatorul se descurcă mulțumitor în "iureșul de formulări *pro și contra*, fără oprire", care, prin repetiție, tind să se transforme în "sistem", cum sugera și Sorescu. Practicând un "nihilism cu sistem", Cioran manifestă afinități cu Ionesco și Fondane, însă și cu Șestov sau Beckett. Definitiv este tipul de discurs adoptat: "Esențialul e filosofia poetică - poetica filosofică - descoperită ca antidot al "celeilalte filosofii", al filosofiei propriu-zise: logică, științifică, sistematică." În cele din urmă, decisivă i se pare convertirea lui Cioran la "o limbă celebră prin rigoarea ei intelectuală". Consecințele n-au întârziat să se manifeste: "Dintr-un kierkegaardian se metamorfozează într-un cartezian. Continuă să fie un disperat - în cea mai impecabilă formă de exprimare. Unii logicieni sucombă în anti-logică. Unii antilogicieni se salvează prin logică. Și nimeresc de *Pe culmile disperării* - în *Exerciții de admirație!*" Nu e un reproș, ci mai degrabă o pură constatare.

Prima ediție E. M. Cioran în românește. Acesta e contextul în care se tipărește culegerea de *Eseuri* (1988), o selecție din scrierile franțuzești ale gânditorului apărute până în acel moment, de la *Précis de décomposition* (1949) la *Aveux et anathème* (1987). Așadar un Cioran la zi, trecând totuși peste *Syllogismes de l' amertume* (1952), carte prost primită și în Franța, și mai ales peste *Histoire et utopie* (1960), din care nu se traduce nimic. Volumul apare la o editură literară (se putea altfel?), Cartea Românească, iar autorul ediției și traducătorul textelor e poetul, prozatorul și eseistul Modest Morariu, care scrie și o scurtă prefață. De precizat că textul lui Ion Ianoși, amintit mai înainte, are la bază referatul de susținere, solicitat de editură, pentru apariția volumului. Cartea se bucură de un mare interes, dar nu și oficial. Filosofii de catedră n-o remarcă în nici un fel și nici revistele de specialitate. Cioran este încă un nume neavenit, care putea crea probleme. Contextul neprielnic justifică toate aceste ezitări și rezerve, fiindcă nici în publicațiile literare cartea nu se bucură de un interes deosebit. În schimb, se pregătește un număr special triplu *Secolul 20* (nr. 328 - 329 - 330/ 1988), dar care se va tipări abia în 1990. Pentru prima dată putem vorbi de o receptare a lui Cioran în limitele firescului.

Cazul Cioran. După 1990 se scrie mult despre Cioran: mult și în mare grabă, cu aviditate chiar, încercând parcă a se recupera anii de interdicție. Nu mai există nici un fel de opreliști. Se organizează simpozioane Cioran și numeroase publicații îi dedică numere speciale (v. *Contrapunct, Jurnal literar* etc.). Numai publicațiile filosofice de specialitate se mențin rezervate în continuare, cel puțin imediat după revoluție (primită cu entuziasm de Cioran). Filosofului i se publică acum în țară toată opera, corespondența, textele inedite. Se produce însă un adevărat șoc: Cioran este redescoperit ca fiind în totalitate altul decât cel cunoscut până atunci. Accentul se pune, cu voluptate uneori, pe accidentele sale biografice, îndeosebi pe rătăcirile din tinerețe. Vrând-nevrând se creează "cazul Cioran" cu acuza adusă autorului de a-și fi tănuțit cu bună știință erorile trecutului, opțiunile politice de dreapta. Paradoxal, mai de actualitate se dovedește a fi "cazul Cioran" decât metafizicianul, cum s-a întâmplat și cu Noica. Din moment ce se publică tot ce a scris, nu putea fi lăsată de-o parte publicistica din anii '30 - '40 și, desigur, nici *Schimbarea la față a României*. Prudent, Cioran pune în circulație o variantă retușată a lucrării. Gestul nu schimbă esențial registrul receptării, marcat în continuare de puternice accente manicheiste, parcă chiar mai mult decât înainte. Atât că se discută altfel, mai inteligent și

comprehensiv (față de limbajul rudimentar din anii '50) și, mai ales, cu textele pe masă (v. volumele de publicistică: *Revelațiile durerii*, 1990 și *Singurătate și destin*, 1993). Tonul îl dă Dan C. Mihăilescu în prefața la *Revelațiile durerii*. Este prima incursiune de amploare în publicistica românească a lui Cioran, plasat în contextul mai larg al "Generației 27". Concis, prin forța lucrurilor, comentariul încearcă să se plieze, până la nuanță, pe ideile și opțiunile politice ale tânărului gânditor. Conștient că "a proceda maniheist acum" ar fi o eroare de neiertat, analistul se străduie să privească de la nivelul anilor '30 - '40 lucrurile, evitând cu finețe să dea un verdict univoc. De altfel, e convins că: "... la 1990 verdictul e cu neputință. Dosarul rămâne deschis, cu sentința infinit amânată." Adică, nici incriminare nici absolvire - afirmă cu obiectivitate criticul. Atât Cioran cât și Generația sunt așezați "sub semnul excesului", fiecare însă cu responsabilitatea sa. La Cioran, de fapt, e vorba de: "Un exces în exces, așadar și o diabolic de perfectă întâlnire a eului cu timpul său." În contextul atât de complicat de atunci, "toată lumea are partea ei de dreptate", ca în tragedia camusiană. Și mai simptomatic e "faptul că, aproape întotdeauna, Cioran are dreptate, dar - numai în mod absolut". Oricum, judecățile sintetice de ansamblu sunt formulate în termeni esențial negativi: "Toată publicistica lui Cioran din deceniul patru, neinclusă în cele cinci volume tipărite până la plecarea din România, se edifică în jurul a două axe: *Pe culmile disperării* și *Schimbarea la față a României*. Infernul eului și infernul etniei. Răul interior și răul exterior." Sau, puțin mai încolo: "... paradoxul eului cioranian (unul dintre atâtea!) face ca un temperament pantocratic, de Iahveh răzbunător și crud-legiuitor, să se manifeste christic, «acceptând» precum Iov, dar anatimizând apocaliptic. Voința de construcție coincide cu elanul dezagregant, dar disolutivul... coagulează și edifică." În *Singurătate și destin*, celălalt volum de publicistică (îngrijit de Marin Diaconu), sunt publicate numai texte "care au acordul autorului", iar în textele revăzute Cioran însuși a eliminat câteva pasaje. Poate că aceasta e procedura cea mai onestă, autorul fiind încă în viață. Nu se poate să nu se țină seama deloc de voința lui, măcar într-un sens pur testamentar. Ulterior, "cazul Cioran" e tratat exhaustiv de Marta Petreu în vol. *Un trecut deocheat sau "Schimbarea la față a României"* (1999). Cartea și ideile fânărului Cioran sunt așezate de astă dată într-un context politic, fără dubii, care se întinde clar de la doctrina legionară la Ceaușescu. Un context, evident, disproporționant, care depășește cu mult intențiile autorului, mai ales în ce privește regăsirea involuntară în compania dictatorului (pe care efectiv îl ura). Mai rău nici nu se putea pentru Cioran, deși toate analogiile și trimiterile la "epoca de aur" rămân tot atâtea semne de întrebare justificate (cf. pp. 295 - 298). Dar faptele sunt fapte ("La Cioran, violența de limbaj este regula; limbajul ține loc de faptă, o înlocuiește și îl vindecă pe autor"). Nu atât de rău iese Cioran în analizele de amănunt. Autoarea observă cu obiectivitate inadverența lui Cioran la unele teme obsesive ale legionarilor: "moartea", "omul nou" etc. În fond, era un spirit rebel, un solitar incurabil și se manifesta ca atare și față de legionarism. Studiul întreprins e temeinic, bine documentat, iar comentariul nuanțat, chiar dacă supralicitează latura doctrinară a cărții: "Din combinația tuturor acestor elemente a rezultat o carte complicată, contradictorie, utopică, al cărei miez generos și progresist, atât din punct de vedere social, cât și din punct de vedere național, e ascuns și sufocat sub enormitatea limbajului și a soluțiilor de detaliu. Cioran a fost de stânga în idealurile sociale, iar din punct de vedere național a oscilat între sentimentul național legitim și naționalismul imperialist; totodată, el a fost de extremă dreaptă în tehnica politică și socială". Sau și mai răspicat spus: "*Schimbarea la față...* este mai distructivă decât toată opera metafizică fiindcă are alt statut ontologic. Și anume, pentru opera metafizică a lui Cioran funcționează convenția auctorială și estetică, deci ontologia operei de artă și a creației... În *Schimbarea la față...*, însă, atitudinea este politică, iar cartea a avut o finalitate practică și politică indiscutabilă. Faptul că ideile ei n-au fost nicicând puse în aplicare în mod explicit a fost un noroc pentru toată lumea, inclusiv pentru Cioran". De parcă *Miorița* și *Doina* lui Eminescu ar fi fost puse vreodată în aplicare! Continuarea este și mai drastică: "Dar aceste idei aparțin ideologiei care a alimentat în mod direct practicile politice totalitare,

naționaliste și rasiste, din Europa deceniului al patrulea, din Europa celui de-al doilea război mondial, inclusiv din România (și, în sfârșit, neuitând diferențele, din România socialismului real.). Altfel spus, aceste idei aparțin ideologiei care a fundamentat crima colectivă rasială, crimă care a pus sub semnul întrebării întreaga construcție a umanismului și raționalismului european." Totuși, autoarea nu eludează fundamentul metafizic al viziunii lui Cioran, care se regăsește în influența lui Spengler, respectiv în Hegel și în unii reprezentanți ai istorismului german post-romantic. Mai palidă ar fi înrâurirea din partea lui Nietzsche. În felul acesta, comentariul evidențiază coerența metafizică a lucrării, cu argumente din direcția filosofiei culturii și a istoriei, reconstituind totodată cu acribie geneza ei, proces de sintetizare a imensului material publicistic care o precede. Chiar dacă Cioran nu-și recunoaște precursorii (cum nici Bлага nu și i-a recunoscut), aceștia pot fi identificați. Pe un alt palier, de pildă, autorul se întâlnește – consideră Marta Petreu - cu E. Lovinescu, în ideea "revoluției imitative", a sincronismului valabilă pentru soarta culturilor mici ("Cioran a altoit o idee lovinesciană pe limbajul și concepția spengleriană"). Și mai interesantă e încercarea de a-l situa pe Cioran în "tradiția culturală și civică ardeleană", de la reprezentanții Școlii Ardelene la Barițiu, memorandiști și Octavian Goga. Cioran e un spirit scindat: "În filosoful Cioran sunt prezente două filoane antinomice: unul romantic, morbid, decadent, ușor de detectat în opera lui aforistică; unul constructiv, de luptător și gânditor pus în serviciul unei cauze colective înalte, filon manifestat în articolele politice și în *Schimbarea la față a României...*" etc. Observația depășește cadrul lucrării comentate, semn că, totuși, nu există doi Cioran. De altfel, în câteva rânduri, se fac scurte trimiteri și la scrierile metafizice, în special la volumele *Pe culmile disperării* și *Cartea amăgîrilor*. Ceea ce rămâne, până la urmă, din *Schimbarea la față a României* este partea negativă: critica defectelor neamului, a naționalismului etc. Nu și ideile totalitariste, atitudinea în problema "străinilor", mai ales în problema evreiască și ungurească, sau în ce privește critica democrației românești. La toate aceste aspecte nevralgice se adaugă "veninurile stilistice", retorica uneori exaltată ("în același ton pătimăș și liric"). Chiar dacă nu i se pot contesta, uneori, lui Cioran "argumentele... sincere și pline de panică", rămân de incriminat destule raționamente "radicale" de tipul: "Oamenii în care nu arde conștiința unei misiuni ar trebui suprimați". Să reținem însă și această observație de bun simț: "Este foarte ușor să spunem azi că Cioran a greșit. Și lui i-a fost limpede, după 1945, că a greșit. Atunci, în epocă, însă, el *nu știa* că greșește, că scrie lucruri de care, mai târziu, o să-i pară rău și o să-i fie rușine." Cel mai mult irită la Cioran disproporția dintre tonul radical, pe de o parte, și inconsistența argumentelor, pe de alta, lipsa de precizie în conținut. În loc de argumente, doar exclamații și indignări sau pur și simplu "formulări neconcludente și contradictorii" ("discurs pasional, profetic, cu nu puține puncte obscure"). Autoarea conchide însă fără echivoc: *Schimbarea la față a României* este o carte "fundamental nocivă", care, în "neagra ei splendoare", a făcut "jocul extremei drepte".

BIBLIOGRAFIE

- Pro & contra Emil Cioran. Între idolatrie și pamflet*, antologie, cuvânt înainte și note de Marin Diaconu, Editura Humanitas, București, 1998.
- Marta Petreu, *Un trecut deocheat sau "Schimbarea la față a României"*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999
- Emil Cioran, *Revelațiile durerii. Eseuri*, ed. îngr. de Mariana Vartic și Aurel Sasu, pref. de Dan C. Mihăilescu, Editura Echinox, Cluj, 1990.
- Emil Cioran, *Singurătate și destin. Publicistică 1931 – 1944*, cu un cuvânt înainte al autorului, ed. îngr. de Marin Diaconu, Editura Humanitas, București, 1991.

POEZIA LUI MIRCEA IVĂNESCU DE LA CENTRALITATE LA MARGINALITATE

Alexandru CISTELECAN

Abstract

We do not find the confort and euphoria of a centrality at Mircea Ivănescu. This centrality lives only in the rituals of marginality and desertion, in the exile. But the existential marginality tends to be replaced with a textual centrality. There is a continuous attempt to make the ego central., but it is a simple attempt of textual centrality (always failed) and this reveals the existential failing of the centre. Mircea Ivănescu's poems are but a permanent attempt to put the ego in a central position, to insinuate it in the texture, to 'push' it into the scene. It is an inconsistent ego, most of the times included in a more inconsistent plural, but a tenacious ego in its fragility and shyness, an heroic ego in its continuous defeat.

Numai Nichita Stănescu, dintre poeții de azi, are o rază de influență comparabilă cu a lui Mircea Ivănescu. Cu toate acestea, diferența de notorietate dintre cei doi e de-a binelea stelară și cu totul strivitoare pentru cel din urmă. Nichita Stănescu a devenit numaidecât și – ceea ce e și mai important - a rămas un mit (chiar și în timpul contestației optzeciste), în vreme ce Mircea Ivănescu nici n-a fost și nici nu e mai mult decât o referință (ce-i drept, întotdeauna extrem reverențioasă) în cercuri inițiate. Din această perspectivă, a popularității (inclusiv didactice), diferența dintre cei doi e una dintre un poet pentru toată lumea și un poet pentru literați, dintre un poet de uz extra-literar și unul de uz strict intra-literar. Mircea Ivănescu e un prestigiu (poate chiar cel mare) în cercul închis al literaturii, Nichita Stănescu e un prestigiu (și chiar cel mare) în cercul ei deschis. Unul domină cercul interior, celălalt domină cercul exterior.

Dar dacă notorietățile lor sînt contrastive (inclusiv tipologic, nu doar cantitativ), iradianțele lor sînt compatibile. Și unul și celălalt și-au transformat poeticile în principii de contagiune și emulație. Umbrele lor s-au întins, uneori stimulatî, alteori copleșitor, nu numai peste vocații fragile, imitative, ci și peste personalități accentuate, obligate la un proces tranșant de emancipare. Dacă poezia română postbelică suferă de vreo boală, atunci ea suferă, de fapt, de două: o *stănescită* cronică și o *me-ivănesceală* generalizată. Sînt cele două impulsuri (interne) decisive pentru evoluția ei. "Impulsul Ivănescu", în pofida discreției lui, n-a produs mai mici ravagii decât "impulsul Stănescu". Unul insidios, celălalt spectacular, ambele au acționat ca doi poli de putere modelatoare, ca două fascinații suverane.

Seduția Stănescu a fost instantanee și fatală. Ea și-a ales primele victime din chiar cercul generației '60, impunîndu-le nu numai o sintaxă extaziată ori măcar euforică, dar și o exultanță inaugurală a senzorialității și un principiu cantabil al concretului imaginativ. Nu mai puțin apoi Stănescu a indus gustul abstracțiilor feciorelnice și principiul cochetăriei dintre lirism și limbajul

filosofant, procesate într-un program de materializare și chiar corporalizare a simbolurilor, pe de o parte, și într-unul de suavizare și iluminare a materiilor, pe de altă parte. O gripă “Stănescu” a bîntuit poezia română a deceniului VII. Sub tutela lui juvenilă au stat, cel puțin o vreme, poeți precum Cezar Baltag, Gabriela Melinescu sau Grigore Hagiu, dintre cei care definesc și azi nucleul tare al generației ‘60. Au stat însă – și în mod irevocabil – neamuri întregi de poeți, majoritatea îmbătrîniți prematur într-un stănescianism ireversibil, de rutină, de consum sau de uzură. Planul doi al anilor ‘70 e și el încă molipsit de entuziasmul imaginativ de tip Stănescu, trăind cam din aceleași febre ale matinalității și cam din aceleași transparențe senzuale; ba chiar și printre optzeciștii de nomenclatură (spre a nu mai vorbi de cei de strînsură) se mai găsesc încă fideli stănescieni (uneori deschiși, cum e cazul lui Ion Stratan, alteleori – și de multe ori! – clandestin). Steagul stănescian se ridică din nou printre tinerii poeți din jurul lui 2000, fie ca aliat conjunctural împotriva tiraniei optzeciste, fie ca aliat natural al unei viziuni mai cooperante cu mirajul ori măcar mai tolerante la farmecul genuinelor. Dar aici miracolistica stănesciană e, firește, contrastată programatic de mizerabilistică.

Seduția Ivănescu a fost, în schimb, una lentă și tardivă, făcută cu încetinitorul și pe principiul persuasiunii progresive. Sintaxa virotică a lui Mircea Ivănescu a contaminat, însă, și ea, prin insidianță, nu numai formulele optzeciste ce-și puneau drept cauză programatică biografismul și antimetafizica, revendicîndu-se pe față de la insignifianța și redundanța “realistă” a unui predecesor acaparat în beneficiu propriu, dar și destule formule în fond incompatibile cu această ritualizare a absenței și neputinței. Mircea Ivănescu a devenit un fel de “optzecist de onoare”, de pionier absolut al postmodernismului liric pe românește. Cap și începătură al acestei orientări, el a fost redimensionat în “strămoș” și a fost lăsat să cotropească junele sintaxe. Dar Mircea Ivănescu a pătruns nu doar acolo unde i s-a dat voie, acolo unde era reclamat de revoluția denotativă a confesiunii și de contrarevoluția stenografică aplicată imaginativului; stilul său de notar extenuat al realului a venit, firește, în împlinirea obsesiei “realiste” și cotidianiste a optzecismului, dar insidiozitatea lui a făcut și destule victime colaterale. Hipnotica dicțiunii, ceremonialitatea de tacla și voltajul aparent scăzut al imaginației au sedus, discret, dar eficient, și retorici mai emfactice ale plinului. Se trezesc declinînd, din cînd în cînd, în limba lui Mircea Ivănescu, de pildă, și poeți de tropisme vizionare, cum e Aurel Pantea, sau de percuție simbolică, precum Ion Mircea. Poeți din serii diferite și de temperamente (lirice) mai degrabă opuse celui atît de rarefiat al lui Mircea Ivănescu. Dar un duh ivănescian se poartă, de destulă vreme, peste apele poeziei române. Deceptivitatea lui stă și la baza “deprimismului” din noua poezie; o deceptivitate tradusă însă mai degrabă în isterii decît în reverii, dar nu cu alt fond existențial, cu toate că referențialitatea livrescă e înlocuită acum de o recuperare premeditată a autenticismului. Ca principii emulative (dar nu mai puțin și “castratoare”, cel puțin de la o vreme), Nichita Stănescu și Mircea Ivănescu merg în același pas, chiar dacă în viteze diferite. “Efectul Ivănescu” este însă la fel de productiv ca și “efectul Stănescu”. Între ei doi se întinde și se dispută harta lirică a jumătății postbelice a veacului trecut.

Dincolo, însă, de această iradianță similară, nimic nu-l mai leagă pe Mircea Ivănescu de Nichita Stănescu (aparte, firește, prietenia care i-a legat și ale cărei urme “textuale” se văd pînă într-o vreme). Nimic nu-l leagă, de fapt, nici de propria sa generație în ansamblul ei. Ba, la drept vorbind, totul îl desparte. Între Mircea Ivănescu și propria lui generație stă o poetică, de nu de-a dreptul o epistemă lirică. E atît de mare distanța de concept dintre ei încît n-au fost puține – și nici cu totul nemotivate - eforturile de a-l șterge pe Mircea Ivănescu din catastiful generației ‘60. Dar nici anul nașterii (1931), nici cel al debutului (1968) – chiar dacă de fiecare trebuie dispus cu înțeleghătoare larghețe – nu-l exclud dintre limitele convenite pentru afirmarea acesteia. Ce-i drept, nici nu-l constrîng peste puteri să participe la fenomenologia șaizecistă. Oricum, prea puțin la definirea ei. Prea puțin însă nu din pricini sau circumstanțe biografice ori bibliografice. Atașat generației ‘60 pe o orbită marginală, excentrică, de nu de-a binelea centrifugală, Mircea

Ivănescu s-a comportat mai degrabă ca un satelit pierdut al acesteia. Dar nu contextul, ci textul îl îndepărtează pe Mircea Ivănescu de generația lui de drept. După istorie, locul lui e acolo. După poetică, locul lui e în cu totul altă parte. Nu pe degeaba a fost el asumat de optzeciști ca erou întemeietor al postmodernismului și i s-au făcut, dacă nu chiar acte, măcar plecăriuni de afiliere.

Asta nu înseamnă, totuși, că raporturile lui cu poetica propriei generații n-au fost unele eficiente, de nu chiar substanțiale ca principiu contrastiv. E vorba însă de raporturi radical polemice, întreținute printr-o distanțare premeditată și programatică; o distanțare tot mai conștientă de excentricitatea sa asumată și care devine un refugiu în marginalitate; dar într-o marginalitate ofensivă, din care Mircea Ivănescu agresează cu timiditate, dar și cu tenacitate, emfaza vizionară și inaugurală a centrului. Bătălia lui “de concept”, de poetică a fost un fel de gherilă inhibată, sfioasă și pioasă, dar nu mai puțin determinantă. Decretele suverane ale entuziasmului vizionar “central” au fost mereu antagonizate de decretul său suav, bizuite tocmai pe decepția și extenuarea vizionare. Mircea Ivănescu merge metodic, cu meticulozitate, în răspărul dominanțelor definitorii pentru acest nou val modernist - fie ele de concept, de atitudine sau chiar de condiție poetică. Dar tocmai efervescența inaugurală și beția imagistică în care era retras, în anii '60-70, principiul liric îi servesc de reper incitant în contrastare. În raport (și adesea prin trimitere directă) cu jubilația senzuală și cu elanul declamatoriu, cu morga vizionară și cu juisarea imaginarului, specifice proiectului liric șaizecist, își contruiește el propria inconsistență și precaritate. Dacă Marin Sorescu a spart tiparul solemn al generației, Mircea Ivănescu sparge tiparul ei euforic și imaginativ. El mută centrul acțiunii lirice pe portativul negativității, al minus-urilor vitale și al deceptivității scripturale. Transformă aventura cosmică e unui eu poetic expansiv în devoțiunea casnică a unui eu poetic retractil. Aduce entuziasmul imaginativ la nivelul zero și-l substituie printr-un simplu ritual de consemnare. Un grefier migălos al stărilor ia locul vizionarului și enunțul blazat ocupă spațiul enunțului febril. Demite metafora în favoarea notației și conotativitatea în beneficiul denotativului. Condiția augurală a rostirii devine un apăsător sentiment crepuscular, iar exultanța creativă e sufocată de conștiința carcerală a convenționalității poetice. Direcțiții existențiale i se opune o permanentă mediere alienantă, iar direcțiții poetice – o conștiință traumatizată a post-literarului. Sensibilitatea e dopată de clișee livrești iar stratul ei autentic, original, nu mai poate fi scos de sub palimpsest; poetul însuși e un ostatic al clișeului – existențial și poetic deopotrivă. Mircea Ivănescu își construiește, de fapt, o condiție de exclus din paradisul poetic.

Dar o astfel de condiție nu e rezultatul unui simplu demers polemic al poeziei; marginalitatea lui Mircea Ivănescu nu e o operă de situare în interiorul literaturii; marginalitatea lui e o operă de situare în “interiorul” ființei. El trăiește în anxietatea marginalității literare pentru că e, mai întâi, un exclus... ontologic. Sancțiunea ontologică e cea primordială și ea induce, apoi, pe cale de consecință, toate celelalte marginalizări, pe care poetul le capitalizează și le investește într-o ofensivitate a timidității și într-un fel de eroism sfios al curențelor. Dar înainte de a fi exclus din paradisul poetic, poetul a fost exclus din paradisul existenței ca atare. Cu centrul acesteia nu mai are el nici o legătură, fie cât de firavă. Mircea Ivănescu a fost depus, printr-un fel de decret destinal, la marginea existenței, în deplină contingentă și în totală inconsistență. El nu mai are nici măcar sentimentul unei participări la existență, darmită sentimentul centralității cosmice din care se nutrește, de pildă, Nichita Stănescu.

La Nichita Stănescu o simplă senzație matinală devine o beatificare a eului, un răsfăț în cosmicitate. Eul stănescian e un zeu pe care natura îl alintă și-l adoră, îl leagă și-l descântă, îl adoarme și-l trezește cu infinită grație; peisajul însuși se dispune în adorație și materiile se înfioară, extaziate, în preajma lui; cosmosul zumzăie de tandrețe și exultă în așteptarea epifaniei; sedusă și drogată de amor, natura se feminizează, se inhibă în fața splendorii ființei și se trage la o parte, pregătind scena cosmosului pentru adevăratul protagonist: “O dungă roșie-n zări se

iscase/ și plopii, trezindu-se brusc, dinadins/ cu umbrele lor melodioase/ umerii încă dormind, mi i-au atins.// Mă ridicam din somn ca din mare,/ scuturându-mi șuvițele căzute pe frunte, visele,/ sprâncenele cristalizate de sare,/ abisele.//...// Mă ridicam, scuturându-mi lin undele./ Apele se retrăgeau tăcute, geloase./ Plopii mi-atingeau umerii, tîmplele/ cu umbrele lor melodioase” (*Dimineața marină*). Lumea e o substanță afectuoasă, iradiată de fascinația eului, iar structura și gesticulația ei sînt organizate ca omagiu adus suveranului. Cu un asemenea sentiment al centralității și chiar al suveranității cosmice, eului îi sînt garantate condițiile unei permanente sărbători, ale unei jubilații fără umbre. Ocupînd acest loc central din adorația cosmică, eul va marginaliza, prin simpla lui emergență, orice concurent. Dumnezeu însuși trebuie să stea mai la margine, să-și aștepte rîndul (în alegerile maturității, dar nici atunci chiar la loc de cinste). Centralitatea existențială e exaltată, la Nichita Stănescu, la dimensiunile unei adevărate centralități cosmice.

Nimic din confortul, din euforia unei astfel de centralități nu se mai găsește în poezia lui Mircea Ivănescu. Aceasta trăiește doar în ritualurile marginalității și abandonului, în disforia exilului. Dar marginalitatea existențială tinde să fie suplinită de o centralitate textuală. Există, în poezia lui Mircea Ivănescu, o continuă tentativă de a protagoniza eul; dar e o simplă tentativă de protagonism textual (mereu eșuată și așa), ceea ce nu va izbuti decît să evedențieze ratarea existențială a centrului. Poemele lui Mircea Ivănescu sînt, de fapt, o permanentă încercare de a plasa eul într-o poziție centrală, de a-l insinua în tramă, de a-l împinge pe scenă; un “eu”, e drept, inconsistent, adesea masificat într-un plural și mai inconsistent; dar un “eu” nu mai puțin tenace în fragilitatea și timiditatea lui; nu mai puțin eroic în permanenta lui înfrîngere. Dar toată această diligență textuală sfîrșește într-o riguroasă respingere. Nu există, în poezia noastră de azi, un eu mai “băgăreț”, mai insistent, decît cel al lui Mircea Ivănescu; dar nici unul mai riguros și mai ritualic respins, lapidat și lepădat. Poetul folosește ostentativ – și anume excesiv – parolele eului, figura (gramaticală, dar nu neapărat și existențială) a acestuia; discursul său e plin de umbrele acestuia și nici nu se pune problema vreunei “dispariții elocutorii” a eului. Din contră, avem de-a face chiar cu un anumit zel (polemic, firește) în promovarea lui. Dar toată această agresiune textuală (strict cucernică, de altminteri) a eului nu relevă altceva decît relegarea lui, excluderea și refularea în margine. Centralitatea lui textuală e chiar expresia marginalității sale existențiale. Poetul e un scenograf care-și pregătește mereu decorul propriei epifanii; în aceste “scene” migălite vrea el să-și “aranjeze” “prezența”, încercînd să se insinueze pe frecvența ființei. Nu în fastuoase și festive decoruri cosmice vrea el să se lăfăie, ci doar să pîlpîie în mărunte decoruri domestice; nu în “macro-armonia” stihilor vrea să pătrundă, ci în “micro-armonia” idilei de interior. Iconografia casnică e domeniul lui, nu fresca galactică. Și nu în durată visează să se înscrie, ci doar într-o clipă de consistență; atestatul unei clipe de existență e tot ce-și dorește Mircea Ivănescu. Dar nici decorul, nici clipa nu-l “sesizează”; și unul, și cealaltă îl resping într-o deplină vacuitate, obligîndu-l să culeagă doar clipe moarte, infinit repetate: “o vreme, scenele în care-mi aranjam și eu prezența,/ printre alte ființe, au fost cu totul fără urmare -/ ardeau, ca niște reflexe, iscate, să spunem,/ cînd îți ridici paharul, și pe fața de masă alunecă/ o răsfrîngere. – și îți golești paharul, și apoi/ îl lași pe masă. și nu mai este nici o răsfrîngere./ e doar o pînză murdară, peste care alunecă umbrele/ gesturilor, cînd îți miști mîinile. nu-mi aminteam/ a doua zi nimic. trăiam într-o mulțime de scene,/ și pe urmă nu mai știam chiar nimic. – o viață/ doar de răsfrîngeri, fără continuare, și fără/ alt timp decît al clipei nemaamintite apoi./ poate, un fel de moarte. mai multe morți, una alături/ de alta. – și fără amintire între ele, muream mereu,/ de fiecare dată la fel, începînd mereu din același/ loc sufletesc. – și, bineînțeles, acuma, cînd mi-amintesc/ de scenele de ieri, de acum cîte zile vreau, - văd/ că nu era nici o deosebire.” (*Pregătiri sufletești*, vol. *Alte versuri*). Contabil al propriei non-existențe, acesta e, în fond, Mircea Ivănescu.

Pînă să ajungă, sub Ion Bogdan Lefter și Mircea Cărtărescu, nu numai un postmodernist *avant-la-lettre*, dar chiar un postmodern integral și “definitiv”, Mircea Ivănescu a fost un modern. E drept că aceasta se petrecea pe vremea cînd lipsea terminologia potrivită convertirii, înainte de inundația conceptuală postmodernistă. Dar tot atît de drept e că interpretările de atunci se foloseau de concepte negative ale modernității, de o ipostază slăbită a acesteia, nu numai ușor de convertit, dar și incitînd la convertire. Nu e însă mai puțin adevărat că, de pildă, Matei Călinescu îl lasă încă (și asta recent, în studiul apărut în “Apostrof”, nr. 3,4/2003) într-o zonă ambiguă, flotînd între modernitate și postmodernism; ba chiar, ținînd seama de similaritatea cu Mallarmé, mai aproape de modernism, cu toate că-i taxează toate contravențiile la modernitate. Iar Matei Călinescu nu e doar autorul *Conceptului modern de poezie*, ci și al celor *Cinci fețe ale modernității*, dintre care una e chiar postmodernismul. Ceea ce înseamnă că ambiguitatea de care pomeneam e, probabil, irezolvabilă.

Dacă-i modern, Mircea Ivănescu e astfel numai în negativ, ca antimodernist. Poetica lui merge sistematic în răsărul decalogului modern – și în primul rînd al celui mallarméan; evanghelia lirismului, și mai ales absolutizările purificante ale acesteia, reprezintă dogma împotriva căreia se ridică ereticul din el – cu sfîciune, cu frica în sîn, cu reverențe infinite, dar nu mai puțin asiduu; iar postura de sacerdot (al limbajului, al tainelor, al sensului) e cea pe care o sabotează în permanență, practicînd o umilință ostentativă, întinsă peste dicțiune și ființă deopotrivă.

Primul alineat din dispozițiile mallarméene pe care-l încalcă e chiar cel referitor la condiția limbajului poetic. Departate de “a da un sens mai pur cuvintelor tribului” și de a opera prin magia transpoziției asupra limbajului, Mircea Ivănescu se întoarce provocator la limbajul uzual, la sărăcia lui cotidiană și la condiția lui precară. Poezia nu vorbește, la el, altă limbă decît chiar cea a tribului, limba ordinară. Ea nu se mai bizuie pe un limbaj select, esoteric și infatuit de propriile lui valențe transfiguratoare, ci pe limbajul imediat, fad și lipsit de portanță. Un limbaj opac, blazat, irelevant, în spațiul căruia cuvintele amorfe, cuvintele parazite, de simplă trecere sau legătură, lexemele inconsistente și insignifiante proliferază cancerigen în dauna celor iradiante sau transparente; un limbaj poticnit, care abia are elanul să se tîrască și care nici nu visează să zboare; un limbaj în care impreciziile nu stimulează o ambiguitate productivă de sens, ci doar o repetitivitate aparent sterilă, o sinonimie ieșită din neputință și condamnată la unisemnificație. Un limbaj, în fine, fără orgolii vizionare și chiar fără ambiții conotative. Și nu e vorba numai de o opțiune lexicală pentru vocabularul de obște, ci de o întoarcere a mecanismului de procesare textuală dinspre conotativitate înspre denotativ, dinspre figural înspre uzual. Mandatul limbajului e aici univocitatea, nu plurivocitatea. Discursul se umflă nu pentru că e angajat în polisemie, ci tocmai dimpotrivă, pentru că e în căutarea unui singur sens; cum nuanța acestuia nu e niciodată cea potrivită, poemele refac incontinent culoarea unuia și aceleiași stări. Din eșecul univocității se naște toată polifonia melancoliei lui Mircea Ivănescu.

Pe de altă parte – și tot pe portativ antimodernist – poetul nu se bizuie, în căutarea acestui “sens unic”, singurul adevărat, nici pe o stilistică a devianței, nici pe una a eliziunilor. Guma de șters lipsește cu desăvîrșire dintre instrumentele lui creative. El nu poate spune, ca Mallarmé, că și-a “creat opera numai prin eliminare”; pentru că, de fapt, și-a creat-o numai prin adăugire, printr-o eternă reluare și revenire. Nu elipsa, ci inserția e figura centrală a acestei poetici. Mircea Ivănescu nu suspendă podurile de trecere de la un nivel semnificativ la altul, nu rupe și aruncă, precum ermeticii, scările intermediare; nu vînează, într-o perspectivă sinonimică de masacru al sensurilor de trecere, doar cuvîntul ultim, fantasma integratoare, simbolic ori semantic imperială. Din contră, el mai adaugă de fiecare dată un rînd, mai aduce o precizare, mai precizează o nuanță, intrînd astfel pe o pîrtie barocă a discursivității și oculînd starea nu

prin distanțare semantică, ci printr-un exces de imediatețe și prin arborescența detaliilor. Dar efectul, la urma urmei, nu e altul: logoreea lui Mircea Ivănescu e tot atât de ermetizantă pe cât e “tăcerea” lirismului pur. Ceea ce fac alții prin “magia limbajului”, el obține prin efectul soporific, narcotic al unei discursivități lente, ritualizată ca pură dicțiune incantatorie.

În condițiile unui asemenea principiu de locvacitate, când poemul crește din suplimentarea detaliilor, din elefantiaza amănuntelor, eventuala “dispariție elocutorie” a poetului nici nu se poate pune. Din contră, prezența vorbăreții a acestuia e copleșitoare; eurile discursive sînt aici în inflație, atotprezente și atotgrăitoare. Cu cât sînt mai multe însă aceste “euri discursive”, cu atât sînt mai evanescente cele existențiale. Pe de altă parte, prezența lor e cerută și de structura dialogică a poemelor lui Mircea Ivănescu. Acestea sînt, de fapt, o continuă “replică”; ele presupun un interlocutor, fie el și subtextualizat ori dedus dintr-o dedublare de sine. Dar cel mai adesea acest “interlocutor” e prezent și el e chiar inițiatorul poemului. Fie că e vorba de un citat de la care Mircea Ivănescu pornește într-o aventură de scholiast sau într-o reverie, fie că e vorba de o carte, fie că e vorba de o peripeție cotidiană, de personaje reale sau chiar de poeți în carne și oase (cum au fost Rodica Braga pentru *Commentarius perpetuus* și Iustin Panța pentru *Limitele puterii sau mituirea martorilor*), interlocutorul e decisiv; el nu e o abstracție, ci o pîrghie funcțională; cineva trebuie întotdeauna să-l provoace pe poet, să-i dea un bobîrnac, să-l trezească din amorțeală; lirismul lui pare o materie cețoasă ce se actualizează și cristalizează doar sub efectul unei incitări dinafară. Nu e de mirare că procentul de “ocasionale” e atât de mare; cauza eficientă a poemului e, firește, interioară, personală; dar nu și cauza lui suficientă. Un *primum movens* exterior e de rigoare în dialectica acestei poetici de replică. Mircea Ivănescu nu-și poate asuma singur inițiativa poemului. Înaintea lui trebuie să fi fost neapărat altcineva. El n-are un sentiment inaugural al creației, ci mai degrabă unul final. Poetica lui e, într-un fel, un omagiu al precedentei. Mircea Ivănescu doar răspunde la provocări; nu e el însuși un provocator. El e întotdeauna al doilea, pentru că înțelege poezia ca dialog, ca răspuns la o incitare. N-ar fi putut, în nici un caz, să fie primul poet. Dacă inventarea poeziei ar fi depins de el, istoria ei ar fi o lungă tăcere.

Această “prezență elocutorie”, implicată și cerută de structura dialogică a poemelor, aduce cu sine o altă caracteristică antimodernistă: oralitatea. Poemele lui Mircea Ivănescu folosesc o scripturalitate colocvializată, sînt pline de ticuri ale verbalității și mimează o condiție deliberativă; ele dezbat, obiectează, contra-argumentează, replică, trăind într-un parteneriat de simpozion. Mărcile oralității sînt împrăștiate peste tot, ca și cum poetul ar sta, de fapt, la taclale. E vorba însă, desigur, de un joc între oralitate și scripturalitate; cea dintîi fuge mereu în consistența celei de-a doua, iar aceasta, la rîndul ei, e mereu agresată și deconstruită de cea dintîi. Joaca aceasta între oral și scriptural trădează, de fapt, panica poetului în fața debordanței de sens; de îndată ce discursul se densifică, el destramă deviația lui figurativă printr-o relansare a principiului oral: “Lumină de august – ce titlu frumos/ (dar ea nici nu a citit cartea). În august/ însă eu știu că lumina e spre seară ca un clopot/ decolorat cu gust de ierburi și mentă,/ și arde în fundul grădinii. În lumina/ aceasta să încercăm mai tîrziu s-o descriem – și să-i dăm să citească și ei? O, dar așa/ am mai scris de atîtea ori, mereu despre alte/ ființe – vorbele acestea au fost mereu amintiri/ despre lumina de seară, despre fulgii tăcuți/ de zăpadă, despre zgomotul sîngeriu/ al focului pe cîte o față cînd se apleca înspre flacăra/ la soba deschisă. Și pe urmă, ea nici n-a citit cartea/ cu lumina apăsătoare de vară (și acolo/ lumina de august nici nu se decolorează spre seară -/ e mereu o arșiță de început de după amiază,/ și nu e vorba de ea, nu e vorba de ea).” (*Joc livresc*, în vol. *Versuri*). Folosind oralitatea pentru destrămare și scripturalitatea pentru densificare, Mircea Ivănescu își mîină poemul în două viteze: una de accelerație imaginativă și melancolică, alta de încetinire a sensului. Dar odată pornit, poemul se avîntă de la sine în imaginarul nostalgic (sau în memorialistica melancoliei, ceea ce, la el, e totuna), așa încît poetul e nevoit să tragă mereu de frîna oralității. Stările poetice joacă astfel între cristalizare și

evanescentă, nefiind niciodată definitive și nici definitivitate. De îndată ce scriitura le agregă, oralitatea le dizolvă. Ele curg astfel între formalizare și informal, într-un proces reversibil în ambele sensuri. Dacă poetului îi lipsește capătul inițial al stării (ca poiesis), de capătul final al acesteia nici nu îndrăznește să se apropie. O melancolie neconsumată reprezintă, astfel, rezerva sa eternă. Poetica lui Mircea Ivănescu se bazează pe această economie a consumului limitat, pe porții mici.

Oralitatea impune însă, mai cu seamă, o voce – concretă, directă, distinctă. Mircea Ivănescu a descoperit, fără îndoială, un nou ton al poeziei românești; i-a dat acesteia o nouă tonalitate, nu numai o nouă modalitate. De altminteri, primul element de seducție al poeziei sale e constituit tocmai de această dicțiune somnolentă, monotonă, de o ritualitate inefabilă și infailibilă. Rostirea lui încetinită, de o lentoare somnambulică, devine un principiu narcotic. Fluxul monoepic al discursului, vocea egal blazată și gama minoră, bemolizarea elanului imaginativ și scriptural, dar și – nu mai puțin – dedublarea eului și a perspectivei, deconstrucția parentetică a textului și sintaxa lui colocvială sînt topite, toate de-a valma, într-un ton de pură ceremonie. Apa leneșă a textului, curgînd cu lehamite prin ochiuri și cotituri, oprindu-se, decepționată, din mișcarea sa aproape inertă sau, dimpotrivă, împrăștiindu-se prin tot felul de albiu ale detaliilor, funcționează, de fapt, ca o incantație magică. Dicțiunea e, într-un fel, ermetizantă, pentru că ea protejează textul învelindu-l într-o muzică (de cameră, firește). Ritmul rarefiat al poetului e, de fapt, contagios; el devine un soi de violență suavă, de narcoză în sine – semn că această poezie de disonanțe și oralități e construită, în fond, ca o muzică. Sporovăiala ei nu e decît un principiu de (in)cantabilitate.

Coborînd la limbajul de jos și la condiția denotativă a poeziei, Mircea Ivănescu nu va încerca să picteze acea floare mallarméană “absentă din toate buchetele” și nici nu va promova “divina trecere de la fapt la ideal”. Poetica lui nu se mai sprijină pe “aluzie”, pe gramatica sugestiei și nu fuge de oroarea numirii directe. Din contră, el va căuta tocmai o floare anume, dintr-un anumit buchet și dintr-o anumită clipă. El coboară de la “ideal” la “fapt”; “faptul” (făptura) concret(ă) e ceea ce vrea el să recupereze. Ar subscrie, fără îndoială, la poetica “tratării directe a lucrului, fie el subiectiv, fie obiectiv” (1), așa cum a fost ea recomandată de Pound. În acest sens reprogramează el limbajul pe directitate și imaginativul pe memorialistică. Poemele se vor strădui să reconstituie ceea ce a fost, folosind o imaginație regresivă, de strictă anamneză. Nu o transcendere a realului își propun ele, ci o redundanță cît mai imediată, o stenogramă a clipei. Dar aceste “încercări de precizie literară” eșuează cu metodă; și floarea lui Mircea Ivănescu lipsește, de fapt, din toate buchetele. Însă nu pentru că poetul n-ar fi vrut s-o numească, ci pentru că n-o mai poate numi. Numirea e, la el, o temeritate imposibilă. Poetica aceasta reconstitutivă se opintește mereu asupra unei absențe. Voind să picteze un lucru anume, ea nu poate picta, de fapt, decît efectele, reverberația nostalgică a acestuia. Ea nu e decît un ritual de convertire a absenței în prezență. Dar un ritual ineficace, riguros ratat. Drama acestui memorial melancolic e că nu există, de fapt, directitate; există numai șansa aluziei.

Mircea Ivănescu nu mai vorbește decît în limbajul imanenței, în stricta lui contingență. El nu i-ar fi putut scrie nimănui (cum a făcut-o Mallarmé) “cobor din absolut”, pentru că nu s-a ridicat niciodată peste contingent. Limbajul lui e inapt de aventuri metafizice și inabilitat pentru relațiile cu transcendența; transcendență care, la Mircea Ivănescu, nici nu este altceva decît realul ca precedentă, ca valoare de existență și gramatică a vitalului. În imanența acestui real ar vrea poetul să-și facă loc; dar limbajul său inconsistent, decăzut din semnificanță, nu poate da substanță contingenței. E un limbaj înstrăinat de lucruri și el însuși, de fapt, alienant. Poetul nu se poate consola, precum filosoful, de faptul că trebuie să “tratăm *totul* – limbajul nostru, conștiința noastră, comunitatea noastră – ca un produs al timpului și al întîmplării” (2). El știe, desigur, și în mod dramatic de frustrant, că Hermogenes a dat un decret definitiv cînd a afirmat convenționalitatea numelor. Dar visează încă la fundamentalismul semnificativ al lui Cratylus, la

limbajul care reproduce realitatea, care o conține măcar parțial. (3) Cu acest limbaj “potrivit”, imagine a lucrului, ar vrea el să scrie; dar nu dispune decât de celălalt, de limbajul indiferent, nelegiferat de real; un limbaj care e un sistem de semne aleatorii, nu un sistem de semne revelatorii. Realitatea fuge astfel ca o peliculă accelerată iar limbajul încearcă să capteze secvențele de sens ale acestui film de ieri. Dar limbajul lui Mircea Ivănescu nu instituționalizează, el e doar un vacuum și un vacuum de “vorbe”. Axiomatic și traumatic se dovedește îndeosebi decretul mallarméan al poeziei făcute din cuvinte, nu din realități. E o propoziție extrem exasperantă pentru Mircea Ivănescu; acest ucuz îi blochează accesul la real, la ființă, transformând poezia într-o artă fără suport ontologic. E o sancțiune contestată timid, dar primită cu resemnare. Poezia de cuvinte, de “vorbe”, reprezintă, de fapt, un act de de-responsabilizare a poeziei, de relegare a ei între simulacre și vacuități. Un limbaj inefficient într-o formă vanificată – iată formula exasperării din poezia lui Mircea Ivănescu. Nu “limba încărcată cu maximum de sens posibil”, ca la Ezra Pound, ci limbajul demis din chiar funcția minimală a semnificării: consemnarea clipelor de existență, reconstituirea urmei ontice. Ce rost mai poate avea poezia când ea nu poate fi altceva decât o înșiruire de vorbe, iar vorbele nu pot fi altceva decât umbre destrămate ori arbitrare ale lucrurilor? Nu altul decât rostul de a-și plînge rostul pierdut. O elegie a logosului subîntinde toată poezia ivănesciană. Mircea Ivănescu ar trece oricînd de partea lui Cratylos, dar e silit să scrie după dicționarul lui Hermogenes. Limba adevărată a poeziei, cea care conține lucrurile, i-a fost furată sau interzisă.

Tot ca antimodernist se poartă Mircea Ivănescu și atunci când contestă interdicția epicului. Lirismul epurat al modernității este “maculat” de el prin revenirea la tramă, la eveniment și poveste, la personaje și fabulă. Tot prin contrabandă readuce el în poezie biografismul, faptul divers, notațiile de cotidian, reportajul ca reverie sau reveria ca reportaj. Poemele devin adesea pure încălcări ale legislației moderne, artă de polemică. Ele tematizează, dintr-un principiu de contrast, tocmai călcarea interdicției: “Nu trebuie să povestești în poezie – am citit/ un sfat către un tînăr poet – deci să nu povestesc/ cum, foarte devreme, ea se scula dimineța, și așezîndu-se pe pat/ aștepta să i se liniștească respirația, cu fața în mîini -/ să nu spun nimic despre chipul ei atîta de obosit/ încît i se încovoiau umerii, în fața oglinzii, cînd/ se pieptăna încet. Să nu-mi mărturisesc spaimela/ lîngă fața ei înstrăinată, întoarsă de la mine./ Să nu umblu cu versuri, ca și cu oglinda în mîini/ în care se răsfrîng acele dimineți cu lumina cenușie/ dinainte de zori. Poezia nu trebuie să fie reprezentare,/ serie de imagini – așa scrie. Poezia/ trebuie să fie vorbire interioară. Adică/ tot eu să vorbesc despre fața ei înecîndu-se, căutîndu-și/ respirația? Însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc/ despre fața ei, despre mișcările încetinite prin straturi/ de remușcări tulburi, de gînduri doar ale mele,/ ale imaginii ei – ar fi numai un chip, o imagine -/ și ea – adevărata ei ființă atunci?” (*Poezia e altceva?*, în vol. *Versuri*). Există o intensă – și mai ales întinsă - stare auto-definitorie în poezia lui Mircea Ivănescu, poezie ce trăiește multă vreme din incitația nervului polemic. Interdicțiile moderne sînt contestate sau încălcate (cu un fel de temeritate a sfeliu) tot din nevoia de a recupera realul ca adevăr și de a ajunge la consistența acestuia. Tehnicile de contestație ale lui Mircea Ivănescu sînt, poate, postmoderne; dar nostalgia lui sînt, cu siguranță, moderne.

Iar proiectul cel mai apropiat de poetica lui Mircea Ivănescu e, de fapt, unul de-a dreptul romantic; e drept că e vorba de un romantic – în felul și în timpul său – eretic, necanonic. Dar William Wordsworth aproape că recită pe paragrafe programul poetic ivănescian, iar celebra lui *Prefață* la a doua ediție a *Baladelor lirice* poate sta oricînd de prefață și poemelor lui Mircea Ivănescu (4). E enunțat deja aici principiu contrastiv al întoarcerii în cotidian, în real și, drept corolar, utilizarea limbajului uzual și a descriției ca viziune (elementul epic încă nu fusese terorizat de fanatismul liric): “Scopul principal urmărit /.../ în aceste Poezii a fost de a alege întâmplări și situații din viața obișnuită și de a le relata sau descrie de la un capăt la altul, pe cît posibil într-o selecție din limba realmente folosită de oameni”. Și Wordsworth optează pentru

“viața umilă” – cu deosebirea că la el e vorba de cea “rustică”, pe când la Mircea Ivănescu e vorba de cea casnică. Ca și Ivănescu, și Wordsworth e împotriva limbii sacre a poeziei și a sacerdoțiului liric, preferînd să scrie cum vorbește, fără ifose și fără un limbaj special, de ceremonie: “Scopul meu – zice el – a fost de a imita și, pe cît posibil, de a adopta însași vorbirea oamenilor”. Ce-i drept, oralitatea nu i-a reușit atît cît și-ar fi dorit și în nici un caz cît lui Mircea Ivănescu, dar principiul e același. Și el refuză “ceea ce în mod curent se numește limbaj poetic”, fiind, de asemenea, convins că “nu există /.../ o deosebire *esențială* între limbajul prozei și cel al creațiilor în versuri”; propoziții curat ivănesciene, aplicate într-o poezie ce se străduie mereu să devină o proză și de către un poet (al nostru, firește) ce pare doar un prozator ratat în fașă. (“Singura antiteză strictă – admisă de Wordsworth – este cea dintre Proză și Metru”; Mircea Ivănescu va izbuti s-o anuleze și pe asta, chiar cu prilejul sonetelor sale, în care metrul, ritmul și rima sînt atît de ilicite, de inaudibile și invizibile încît ele nu funcționează decît grafic - dar grafic scrupulos: “vezi, aș putea să-i pot spune odată – viața asta a mea/ e făcută din spaimă – și simțămîntul acesta, mereu invocat,/ - dar și trăit, firește – uneori își trage înapoi, încordat/spinarea, ca o pisică. e grea// trecerea, mea, cel puțin, prin vreme. aș vrea/ să-ți pot spune (să continuăm, dacă tot am intrat/ în ficțiunea vorbirii cu ea) să-ți pot spune, reiterat,/ cîtă teroare este într-o noapte ca asta, grea,// după cîteva clipe cînd ți-am privit fața,/ cu totul străină, absentă, nemaștiind/ despre mine – și despre ceața// cu care-ți învăluiam chipul, privind-/ u-l, de acolo, de jos, nemaifiind cu puțință/ să ajung vreodată la adevărata, a ta, ființă.” – *Prefăcîndu-mă că stau de vorbă cu o ființă*, în vol. *Poesii nouă*. Cînd Mircea Ivănescu scrie un sonet, trebuie menționat pe el că-i vorba de așa ceva, căci altminteri el e insesizabil, deși scris cu toată rigoarea. Dar numai un mare artist poate folosi rima atît de aton, ritmul atît de aritmic și forma atît de “informal”; chiar în interiorul sonetelor, libertatea și tupeul “anticonvențional” al poetului rămîn nestingherite, iar engambamentele distrug ostentativ toate chingile. Fluidul stării nu se împiedică nici o clipă în rigorile formei). Ambii poeți vor apoi să-și țină cititorul “în tovărășia realității umane palpabile”, imediate, ținînd un jurnal al cotidianității – la Mircea Ivănescu fiind vorba chiar de un jurnal biografic. Și amîndoi “trebuie să coboare din așa-zisul /.../ turn” și “să se exprime așa cum se exprimă alți oameni”, luîndu-și ca model vorbirea cotidiană, vorbirea tribului. În fine, poetica lui Mircea Ivănescu nu este nici ea altceva decît “o emoție retrăită în clipe de reculegere”, o emoție invocată pînă la resuscitare. Atîta doar că la Mircea Ivănescu “retrăirea” devine imposibilă; dar arcul poemelor de acest impuls al “retrării” e declanșat.

Toată această gimnastică antimodernistă poate servi, însă, și pentru un certificat de postmodern. (Cu atît mai ușor dacă postmodernul “face cu siguranță parte din modern”, cum zice Lyotard. /5/ Dar și dacă – după Liviu Petrescu, vorbind tocmai contra lui Lyotard - nu face parte, fiind el singur o “nouă paradigmă a cunoașterii” /6/). Sînt, desigur, pentru asta și argumente mai mari și mai tari decît cele – doar posibile – de mai sus. În primul rînd – cele derivate din condiția rarefiată a eului, din disoluția sa. Mircea Ivănescu a urmat, fără îndoială, toată “cura de slăbire a eului” de care vorbește și pe care o recomandă Vattimo, renunțînd (?) să mai gîndească ființa în “tonul peremptoriu al *Grund*-ului /.../ sau al spiritului absolut” și acceptînd “dizolvarea” eului într-o realitate difuză, de consistența ambiguă și fluidă a unei “prezențe-absențe” (7). El a primit să opereze după o “etică a slăbiciunii” și să treacă totul printr-o “pietate” comprehensivă și vulnerabilă (8). A primit și concluzia că “adevărul /.../ nu are o natură metafizică sau logică, ci retorică” doar (9). Sau “estetică și retorică” (10). Le-a primit însă fără nici o bucurie; ba mai degrabă ca pe o sancțiune. Axiomele postmodernității nu sînt pentru el nici o eliberare, nici o consolare. El se simte mai curînd prizonierul acestei condiții; trăiește, de fapt, în lagărul postmodernității și cultivă într-ascuns nostalgia prezenței pline, a adevărului vital care să nu aibă doar o strictă consistență retorică, ci chiar una existențială. Dar nostalgia e starea de eroism – și încă maxim - a lui Mircea Ivănescu.

Condiția eului e, la el, mult mai dramatică decât ar fi putut rezulta dintr-o cură de slăbire postmodernă. Pentru el, această cură a devenit curată inanție. Anemia eului e atât de gravă încât acesta e construit numai din neputințe, din extenuări și surmenări. Nu o “gîndire slabă”, fie ea și căzută la nivelul sensibilității, ci o structurală debilitate existențială constituie suportul său. Un eu de structură acvatică – pură insinuanță și prelingere, cădere și curgere. Și tocmai această inconsistență devine premisa unei monodii incontinente, transpusă în ritualuri ale devoțiunii și în ceremonii ale absenței. O revoluție a neputinței, o epopee a insignifianței face și construiește Mircea Ivănescu. Nici urmă de elan vital, de nerv imaginativ sau de avînt discursiv în poezia sa; ci doar o infinită devoțiune a absenței, o interminabilă peripeție a insignifianței și un lamento fără capăt al inconsistenței. Un eu în destrămare, agonizînd etern în propria disoluție și căzînd etern în vid e protagonistul acestei suite de reverii ale blazării. Nu există însă un mai potrivit erou de epopee decât însăși insignifianța. Și nici un erou românesc mai profitabil decât inconsistența. O demonstrează, pre versuri, Mircea Ivănescu; o demonstrează – și mai în proză decât aceste versuri prozaice – Livius Ciocărlie: eroi, amîndoi, ai vidului epopeizat, ai stereotipiei ca eroism în agonie și ai inconsistenței ca nutreț textual. Mînia lui Ahile e doar un episod mai mediativ în comparație cu această angoasă insolubilă care se reproduce pe sine cu incontinență destinală și cu un sadism narcisiac. Neputința lui Mircea Ivănescu s-a monumentalizat fără a se istovi; ea crește parcă din sine, devenind tot mai spornică. A atins, astfel, o condiție de “obezitate”, devenind o “hiperdimensiune” creativă și întrunind încă un punct de postmodernitate; de această dată, după Baudrillard (11). Neputința e, firește, mai întîi și mai întîi ritualizată, dar monumentalizarea ei e în bună măsură operă de extensie și repetitivitate. Puține vocații “tari” se pot lăuda cu energia inconsumabilă a acestei vocații agonice și extenuate de la bun început.

Pe premisa unui eu trăind în dialectica inconsistenței și în gramatica insignifianței nu se poate ridica o “metapovestire”. “Dispozitivul metanarativ de legitimare” (12) a căzut, și pentru Mircea Ivănescu, în desuetudine. Principiul vizionar al poemului a fost abandonat, marile pasiuni au fost descompuse în stări de interior iar marile adevăruri ale poeziei au devenit micile adevăruri (snoave, anecdote, întîmplări) ale ființei concrete. Poezia nu mai visează la metafizică, jurisdicția ei e strict locală, restrînsă la imanență și contingența imediată. Ea nu mai visează nici la revelație, pentru că și-a pierdut puterea de a răzbate dincolo de “minciuna” convenției. Iar în interiorul acesteia totul are doar consistența unui joc, a unui simulacru; pentru că toate “actele de limbaj țin de o agonistică generală” (13); iar poezia nu mai poate fi, pentru Mircea Ivănescu, altceva decât un “act de limbaj”, un joc de “vorbe”. Catharsisul însuși e un joc de-a “obiectualizarea” suferinței: “Ce simplu ar fi dacă ți-ai putea apuca o suferință/ cu mîna (cu una singură, nu amîndouă, căci durerile tale/ sînt găunoase, ușoare), și-ai așeza-o aici, în fața ta, pe perete,/ și cu cealaltă mîna ai bate un cui, s-o agăți/ - suferința este o mască, nu? – s-o atîrni pe zidul/ camerei tale – și să o privești cînd ridici capul - / (îți amintești cum ai citit în copilărie/ că Luther a aruncat cu o călimară în masca diavolului/ care-i apăruse în față – iscîndu-se din perete./ Numai că asta e suferința ta – dar la fel de înșelătoare -/ suferințele nu se atîrnă pe zid). Nu te poți pune față în față/ cu propria ta durere – poate că e mai bine/ așa – căci, cine știe, ți s-ar putea sfărîma/ în fața privirilor, ca o închipuire de fum cînd o atingi/ cu degetele – și n-ai mai apuca să arunci/ călimara în ea – să-ți rămînă după aceea semnul.” (*Anecdotă*, din vol. *Poesii*). La condiția de simulacru, de joc e redusă toată existența “poetică” în vremuri post-metafizice. Dar acest joc e jucat de Mircea Ivănescu nu numai cu toată ironia, dar și cu toată exasperarea, cu tot jindul, refulat, după vremurile metafizice ale poeziei.

Postmodern se arată Mircea Ivănescu și pentru că “s-a sustras” “logicii depășirii /.../ și inovației” (14), trecînd la aceea a cooperării, a amiabilității și comuniunii textuale. Orgoliile sale de originalitate nu se transformă într-o fugă de influențe, ci, dimpotrivă, într-o sporită putere de absorbție. Poetul se lasă stimulat și sugestionat de întreaga comunitate literară, lucrînd în

devălmășie pe motive luate de peste tot. În jurul său e o rumoare de citate și însăși identitatea lui se compune, pînă la urmă, din aceste straturi livrești. Dar nu acest flux de citate îl exasperează, ci doar perspectiva de a nu se mai regăsi pe sine în afara lor. Altminteri, el e o receptivitate deschisă, o disponibilitate ușor impresionabilă; o cooperativă literară, la urma urmei.

Însă sentimentul acut al post-literarului se nutrește din nostalgia – dacă nu a noutății, măcar a autenticității. O “moarte a literaturii” trăiește și Mircea Ivănescu (nefiind mai puțin adevărat că și trăiește *din* ea), atît prin istovirea stocului de mesaje, prin epuizarea “noutății”, cît și prin contopirea poeziei cu realul. Efortul său de a șterge linia dintre poezie și vorbirea reală înseamnă, implicit, “sfîrșitul artei ca fapt specific și separat de restul experienței” (15). Poezia lui își contestă mereu statutul, atît pe cel de simulacru, cît și pe cel de “excepție” de la real. Iar în această contestație secretele sînt date mereu pe față, scena e expusă din toate părțile și culisele desfăcute: poemul se face și se desface sub ochii cititorului; și tot sub ochii acestuia poetul ezită sau se ambalează, renunță sau continuă, într-o complicitate totală. Și Mircea Ivănescu se angajează în “obscuritatea” postmodernă, într-un fel de dare generală în vileag a tuturor tainelor. “Ștergerea oricărei scene, a întregii puteri de iluzie, ștergerea distanței, a acelei distanțe care menține ceremonialul sau regula jocului” sînt lucruri practice și de el, în folosul unui “triumf al promiscuității” (16) lirice.

Toate aceste caractere postmoderne sînt, însă, trăite de Mircea Ivănescu, mai pe față, mai pe ascuns, ca o patologie a spiritului. Astea sînt condițiile sale de existență poetică, dar altele are el în sufletul lui.

NOTE

1. Romulus Bucur, Alexandru Mușina, *Antologie de poezie modernă. Poezii moderni despre poezie*, Editura Leka Brîncuș, f.a., p. 198
2. Richard Rorty, *Contingență, ironie și solidaritate*, Traducere și note de Corina Sorana Ștefanov, București, Editura All, 1998, p. 61
3. Platon, *Opere*, III, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, pp. 251-331 *passim*.
4. v. *Arte poetice. Romantismul*, Coordonarea volumului Angela Ion, Studiu introductiv Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1982, pp. 123-140.
- 5.- Jean-François Lyotard, *Postmodernul pe înțelesul copiilor*, Traducere și postfață de Ciprian Mihali, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997, p. 19
- 6.- Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ediția a II-a, Pitești, Editura Paralela 45, p. 89
- 7.- Gianni Vattimo, *Sfîrșitul modernității*, Traducere de Ștefania Mincu, Postfață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1998, p. 48.
- 8.- Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Gîndirea slabă*, Traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1998, p. 8
- 9.- Idem, p. 22
- 10.- Gianni Vattimo, *Sfîrșitul modernității*, p. 16
- 11.- Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, Traducere de Felicia Sicoie, Iași, Editura Polirom, 1996, pp. 32-40
- 12.- Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, Traducere și prefață de Ciprian Mihali, București, Editura Babel, 1993, p. 15
- 13.- Idem, p. 29
- 14.- Gianni Vattimo, *Sfîrșitul modernității*, p. 105
- 15.- Idem, p. 58
- 16.- Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 57-78

NICHITA STĂNESCU – CUNOAȘTERE ȘI MIT POETIC ÎN *11 ELEGII*

Iulian BOLDEA

Abstract

In Nichita Stănescu's first volumes, *the word*, as an instrument of poetic communication and as an expression of communion with the world, was perceived under the genre of identity and identification with things and the expert ego, as a consequence of an unmediated assumption of the vitalistic, sensorial impuls. Starting with *11 elegii* the poet mirrors the aporia of the word, his states of crisis in his verse, meditating upon the fundamental difference, upon the crack between the inner and the outer dimension of logos. *11 elegii* displays the tragic feeling of caesure between ego and the world, a feeling that was announced by the painful revelation of the dissociating time in *Dreptul la timp* and by the discovery of alterity, ontological and gnoseological distance between subject and object.

Spațiul poetic pe care îl delimitează, printr-o asumare deopotrivă lucidă și pregnantă Nichita Stănescu este, concomitent, s-ar putea spune, un spațiu al rupturii și al continuității. Astfel, pe de o parte, poetul refuză, în mod programatic, poezia didactică și epică, ce "canonizează" realitatea reducând-o la manifestările și aspectele ei aparente, contingente și, pe de altă parte, preia, cu firești nuanțări, experiența liricii interbelice, pe care o integrează în propriul său sistem poetic ca pe o acceptare și asumare a însăși esenței poeticității. Această fecundă dualitate a *refuzului* și *acceptării* e vizibilă și la nivelul limbajului poetic, limbaj care, departe de a miza pe *literalitatea* implicată dialectic, pe discursivitatea lozincardă sau pe vectorul "dizolvării sinelui în genericul «clasei»", cum observă Cristian Moraru, se integrează într-un elan liric profund personaliza(n)t, în care retorica subiectivității capătă alura unei redescoperiri a sinelui iar "tranzitivitatea" comunicării poetice proletcultiste e respinsă în beneficiul reflexivității și literarității, a unei scrieri conotative, substanțial metaforice.

În această privință, primele cărți ale lui Nichita Stănescu (*Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor*) traduc, în versuri marcate de accente ale senzorialității, o adevărată mitologie a identității. Universul liric trasat în aceste volume este unul auroral, marcat de o jubilație a trăirii și a rostirii poetice. De altfel, s-ar putea preciza că în această lume a începuturilor, în care conștiința ia act, cu exultanță participativă, de miracolul existenței, coincidența între trăire și rostire e aproape desăvârșită. E ca și cum silueta obiectelor s-ar răsfrânge, fără rest, instantaneu, în oglinda gândului poetic, după cum cuvintele poetului ar dobândi substanțialitatea, materialitatea și savoarea obiectelor în sensul în care Nicolae Manolescu vorbea, de pildă, despre lirica lui Nichita Stănescu ca de o "poezie care se face pe sine ca obiect, într-un continuu schimb de materii cu lumea, care se construiește realmente, sub ochii noștri, în timp ce, asumând realul, îi transmite propria lui existență verbală".

Poeziile acestei prime vârste instituie așadar un lirism al celebrării unității cosmosului, în care eul contemplator se integrează armonios, fără crispări ontologice, eliberat de orice accente

sceptic reflexive, într-o comuniune empatică, nemediată cu elementele ale căror manifestări devin tot mai mult forme analoge și complementare sufletului vitalist al poetului. Această abundență dionisiacă a senzațiilor se revelează cu cea mai limpede acuitate într-un poem precum *Dimineață marină*, în care evocarea e regizată textual prin juxtapunerea unor imagini plastice, de o tulburătoare concretețe, imagini al căror dinamism cromatic se resoarbe în imperceptibilul nuanței; această poetică a nuanței reconstituite cu precizie marchează și mai clar subiectivismul stării lirice, emoția gravă pe care o provoacă impactul conștiinței cu lucrurile, într-un peisaj aproape generic, în esențialitatea sa arhetipală. Sentimentul *trezirii* conștiinței semnifică, în fond, revelația cunoașterii ce poate fi explicitată mai curând ca o co-naștere, o zămislire ce pune laolaltă, într-un întreg indestructibil, subiectul și obiectul, eul și lumea: “O dungă roșie-n zări se iscase/ și plopii, trezindu-se brusc, dinadins/ cu umbrele lor melodioase/ umerii încă dormind, mi i-au atins.// Mă ridicam din somn ca din mare, scuturându-mi șuvițele căzute pe frunte, visele,/ sprâncenele cristalizate de sare,/ abisele” (*Dimineață marină*).

Mișcarea ascensională, a soarelui și a sinelui deopotrivă, e desenată de poet printr-o reverberație sinestezică în care simțurile se contopesc într-o jubilație a percepției, prin care cunoașterea exteriorității și cunoașterea sinelui sunt echivalente. Un alt poem semnificativ pentru această temă a unității eului cu lumea, a identității dintre subiect și obiect este *O călărire în zori*, nu întâmplător dedicat lui “Eminescu tânăr”; dincolo de romantismul de viziune și de trăire, ușor perceptibil, de altfel, poemul transcrie depășirea cercului cognitiv, ușor claustrant, instaurat de senzații, ca și încercarea de transcendere a orizontului limitat al ființei înspre acea metarealitate recuperatorie desemnată de cuvântul poetic. Elanul liric se îndreaptă, de această dată, spre depășirea tăcerii și asumarea, într-o tonalitate frenetică, a *expresiei*, ca modalitate privilegiată a conștiinței de a dialoga cu universul, într-un permanent efort de a accede la lumina cunoașterii, fapt remarcabil, între alții, de Ștefania Mincu. În acest mod, metafora luminii, fundamentală pentru lirica lui Nichita Stănescu, poate fi echivalată aici cu ipostaza verbului poetic, căci, așa cum lumina e, concomitent, undă și corpuscul, având, așadar, o realitate duală, în care antinomiile se conciliază și cuvântul poetic e, simultan, obiect și subiect, reprezintă tranzitivitate și reflexivitate, înglobând în structura sa inefabilă Semnul, Sensul și Referentul într-un tot organic. Naștere a conștiinței și elogiul al cunoașterii, invocare a esențialității cuvântului dar și evocare a sacralității lumii, poezia *O călărire în zori* are toate datele mitopoetice ale unui spațiu arhetipal, în care armonia dintre eu și lume e indiscutabilă iar exultanța imagistică nu e decât expresia freneziei vitale ce tulbură contururile lucrurilor și ființelor, subiectivizându-le, imprimându-le energia afectivă a eului poetic; acest fapt explică oarecum acea “percepție senzorială a lumii, exagerată vizual, strălucitoare și diafană” de care face vorbire Petru Poantă .

Saltul în lumină pe care îl presupune cunoașterea, nașterea conștiinței ca însumare și asumare a limitelor și a posibilităților ființei umane de a le transcende transpar în versuri limpezi în care pregnanța imaginilor cu contur bine delimitat se îmbină cu dinamismul viziunii, transparentă și densă deopotrivă: “Soarele rupe orizontul în două./ Tăria își năruie nesfârșitele-i carcere./ Sulițe-albastre, fără întoarcere./ privirile mi le-azvârl, pe-amândouă,/ să-l întâmpine fericite și grave./ Calul meu saltă pe două potcoave./ Ave marea-luminilor, ave!”.

Sentimentul plenitudinii vitale, al *privirii* obiectelor și al integrării armonioase a eului liric într-un spațiu cu conotații pozitive e generat însă mai ales de activarea sentimentului erotic, ce are rolul de a conserva identitatea eului cu sine și comunicarea cu *celălalt*. Erosul produce astfel o redimensionare a elementelor universului, o dispunere a lor, printr-o mișcare centripetală, în jurul subiectului liric, care percepe, pe de o parte, universul ca pe un tot coerent, armonios și, pe de altă parte, distinge lumea sub spectrul unei apropieri paradigmatică de lucruri: “Măinile mele sunt îndrăgostite,/ și, iată, m-am trezit/ că lucrurile sunt atât de aproape de mine,/ încât abia pot merge printre ele/ fără să mă rănesc(...)” (*Vârsta de aur a dragostei*). Această etică și poetică a participării eului la esențialitatea lumii prin percepția subiectiv-erotică a lucrurilor, prin fascinația

erosului întemeietor, dar și prin jubilația senzorială a subiectului aflat în fața primului contact cu lumea conduce în cele din urmă la tema cuvântului, o temă extrem de fecundă în lirica nichitastănesciană.

Dacă în primele volume *cuvântul* ca instrument al comunicării poetice, dar și ca expresie a comuniunii cu lumea era perceput sub specia identității și identificării cu lucrurile și cu eul cunoscător, ca o consecință a asumării nemediate a impulsului vitalist, senzorial, începând cu volumul *11 elegii* poetul oglindește în versul său tot mai mult și aporiile cuvântului, stările sale de criză, meditând, de exemplu, asupra diferenței fundamentale, asupra rupturii dintre dimensiunea interioară și cea exterioară a logosului. *Elegiile* expun astfel, în ordinea unei mitologizări a cuvântului poetic, sentimentul tragic al cezurii dintre eu și lume, sentiment anunțat, de altfel de revelația dureroasă a timpului dizolvant în volumul *Dreptul la timp* și de descoperirea *alterității*, a distanței, gnoseologice și ontologice, dintre subiect și obiect. De altfel, antinomia eu/ univers se produce și prin alienarea inevitabilă a ființei umane, care percepe cuvântul ca pe un simulacru cognitiv, după cum notează Ștefania Mincu: “Cuvântul este o absență ce suplinește precar alteritatea, distanța dintre eu și altul său, distanță ce se datorește în esență timpului. Definirea timpului devine din ce în ce mai grea; se descoperă o unicitate a lui, dar ca închidere, ca imposibilitate de răsfrângere în afară, mărginită fiind de abisul timpului, care este diferit de timpul conștiinței”.

Desemnând, în cadrele conceptual-manieriste ale *Elegiilor*, drama eului provocată de alterarea ființei sub impulsul timpului, dar și distanța resimțită cu dramatism dintre interioritate și exterioritate, poetul definește cuvântul ca pe o realitate monolitică, eleată, care își este suficientă sieși, nu se înscrie în fluxul Istoriei, fiind expresia unei perfecte interiorități, ca și Ideea hegeliană. Sugestia idealității cuvântului nu lipsește cu totul în *Elegii*; acestea transpun, însă, caracterul arbitrar și tragic, în același timp, al cuvintelor, care denumesc și trădează obiectele, le desemnează și le de-semnifică, imprimând un sens uman obiectualității lumii și, astfel, falsificând-o. De altfel, în *Cartea de recitare*, poetul însuși precizează că “poezia în esența ei nu ține de cuvinte. Esența poeziei nu trebuie mai întâi căutată în limbă... Limba pentru poezie nu este altceva decât un vehicul. Dar ea, poezia, se face simțită prin limbă, pentru că, din toate părțile trupului vorbirea seamănă cel mai puțin cu rădăcina sa, cu trupul, după cum frunza seamănă cel mai puțin cu rădăcina copacului”. Pe de altă parte, dacă în prima elegie tema identității este transpusă în termenii interiorității, într-o viziune și percepție eleată, prin care Ființa își este suficientă sieși iar subiectul nu este, încă, dislocat de obiectualitate (“El este înlăuntrul desăvârșit,/ interiorul punctului, mai înghesuit/ în sine decât însuși punctul”), în *Elegia a doua, getica* se insinuează, tot mai persistent, ideea alterității, a distanței dintre subiect și obiect și, implicit, a alienării ființei.

Nicolae Manolescu notează, de altfel, că nucleul semantic al elegiilor “e aceeași îndoială de puterea simțurilor, criza spiritului însetat de real, o pendulare între sinele ce nu poate ieși din sine și o lume care nu există decât în acest act dramatic de contemplație”. Tocmai de aceea, inserția alterității, a absenței și golului așază creația lui Nichita Stănescu de după volumul *Dreptul la timp* sub semnul unui tragism ontologic și al unui scepticism gnoseologic, în măsura în care criza existențială pe care o străbate poetul se reflectă, cu o relativă fidelitate, într-o criză a comunicării poetice, provocată, cum arăta și Marian Papahagi, de “căutarea ideii până la semnificația ultimă a acestei căutări, ideea de cuvânt”. Sciziunea produsă în interiorul limbajului nu traduce, de altfel, decât pierderea unității sinelui sub impulsul dezagregant al timpului, al istoricității, confruntarea dintre identitate și alteritate, într-un joc, înscris în registrul gravității existențiale, al *semnului* aflat în căutarea *sensului* ce definește o anumită viziune poetică.

Lirica lui Nichita Stănescu circumscrie astfel, în liniile sale cele mai definitorii, un spațiu de complementaritate, în care identitatea și alteritatea, imaginea sinelui și ipostazele celui alt sunt termenii unei ecuații existențiale și gnoseologice, a cărei soluție ar putea fi dată de poetica

necuvintelor, prin intermediul căreia antinomia obiect/ subiect își poate găsi o relativă conciliere, o reintegrare benefică în referențialitatea lumii percepută ca un întreg armonios și coerent și, nu în cele din urmă, o redescoperire și reîntemeiere a sinelui.

Volumul *11 elegii* este, așadar, mărturia unei mutații de sensibilitate și documentul poetic al unei scindări a eului liric, care își asumă acum, cu luciditate, distanța dintre trup și suflet, dintre spirit și afectivitate, într-o mișcare de recul în interioritatea propriei ființe și de fundamentare a unei cunoașteri a lumii cu sorți de autenticitate gnoseologică. Cristian Moraru observă, astfel, că, o dată cu acest volum, „rămânem în imperiul identității și plinului, al impulsului integrator, dar ființa poetică cunoaște o primă scindare, cea dintre trup și suflet, mai întâi. Dintre iraționalul visceralității și raționalitatea unui spirit care, deși va funcționa după logica lui *Seele*, are pretenția totuși de a *intemeia*. De a construi, de a opune unei stări de fapt rutiniere, «banale», euclidiene, unui «copernicianism» îngust și improductiv (ca în *Laus Ptolemaei*) o nouă «rațiune», un nou «bun-simț», de esență poetică”.

Elegia întâia ne oferă o transcripție lirică a unei meditații asupra fenomenologiei conștiinței. Conștiința de sine își configurează un traseu al cunoașterii în care dominantă este o mișcare duală, de expansiune și de retranșare în sine, de exteriorizare și de interiorizare. Într-un prim moment al evoluției sale, spiritul este de o puritate absolută, își este suficient sieși, nu are margini și nici o finalitate care să îl tranșească. El este egal cu sine, autotelic, redus la limitele autoimpuse, refractar la orice încercare de înstrăinare: „El începe cu sine și sfârșește/ cu sine./ Nu-l vestește nici o aură, nu-l/ urmează nici o coadă de cometă.// Din el nu străbate-n afară/ nimic; de aceea nu are chip/ și nici formă. Ar semăna întrucâtva/ cu sfera,/ care are cel mai mult trup/ învelit cu cea mai strâmtă piele/ cu puțință. Dar el nu are nici măcar/ atâta piele cât sfera.// El este înlăuntrul – desăvârșit,/ și,/ deși fără margini, e profund/ limitat.// Dar de văzut nu se vede.// Nu-l urmează istoria/ propriilor lui mișcări, așa/ cum semnul potcoavei urmează/ cu credință/ caii...”.

Spiritul este, într-o astfel de ipostază, nu doar în afara legilor spațiului obișnuit, de o imaterialitate absolută, ci iese și din tiparele timpului. El este, în această accepțiune, într-o perfectă stare de atemporalitate. Timpul este, pentru el, suspendat, dinamica lui este încremenită, iar statura lui este una eleată. De asemenea, spiritul aflat în starea aceasta de desăvârșire a virtualității, de interiorizare absolută nu comunică în nici un fel cu exterioritatea, cu manifestările celorlalte elemente ale universului.

El este asemenea unei monade leibniziene, suficiente sieși, purtătoare de sens deplin, fără „ferestre” față de lumea din jur. El nu oglindește nimic în afară, dimpotrivă, se reflectă doar pe sine, își răsfrânge în abisurile proprii chipul lipsit de substanță, imaterial și diafan: „Nu are nici măcar prezent,/ deși e greu de închipuit/ cum anume nu-l are.// El este înlăuntrul desăvârșit,/ interiorul punctului, mai înghesuit/ în sine decât însuși punctul.// El nu se lovește de nimeni/ și de nimic, pentru că/ n-are nimic dăruit în afară/ prin care s-ar putea lovi”.

Poetul resimte existența ca stând sub semnul paradoxalului și al unor antinomii ireconciliabile; unul și multiplul, spiritualul și corporalul, dinamicul și staticul sunt elemente duplicare și, în același timp, complementare ale existenței ce nu încetează să-l fascineze pe poet, să-l arunce în stupoarea perpetuă a stării de a fi. Relația eului cu universul nu poate fi, de aceea, decât una paradoxală, de o ambiguitate funciară. Afirmația și negația sunt în egală măsură consubstanțiale stării de a exista, după cum esența și fenomenalitatea se găsesc laolaltă, îngemănate pe talgerele conștiinței („Aici dorm eu, înconjurat de el.// Totul este inversul totului./ Dar nu i se opune, și/ cu atât mai puțin îl neagă.// Spune Nu doar acela/ care-l știe pe Da./ Însă el, care știe totul,/ la Nu și la Da are foile rupte.// Și nu dorm numai eu aici,/ ci și întregul șir de bărbați/ al căror nume-l port.// Șirul de bărbați îmi populează/ un umăr. Șirul de femei/ alt umăr.// Și nici n-au loc. Ei sunt/ penele care nu se văd./ Bat din aripi și dorm -/

aici,/ înlăuntrul desăvârșit,/ care începe cu sine/ și se sfârșește cu sine,/ nevestit de nici o aură,/ neurmat de nici o coadă/ de cometă”).

Obsesia fundamentală a poetului pare a fi, cum observă și Mircea Martin, „aceea a unei unități exemplare, organice și cosmice”. Poetul crede a găsi, dincolo de multiplicitatea lucrurilor și a ființelor, o formă arhetipală, un model original ce conferă universului coerență, armonie și unitate. În *Elegia întâia*, Nichita Stănescu imaginează liric, poate, traseul hegelian al ideii, aflată în starea ei de nemanifestare, de autosuficiență, de virtualitate pură.

Versurile poeziei au o tăietură gnomică, sunt limpezi și precise, cu un sunet esoteric și un cifru iambic aproape ermetic.

A cincea elegie, intitulată *Tentația realului* instaurează o stare de criză, a subiectului în fața multiplicității universului, în fața alterității lumii. Eul liric asistă la un “proces” care i s-a intentat de către elementele cosmosului, tocmai în numele alterității ireductibile a acestora, în numele neputinței subiectului cunoscător de a descifra lumea altfel decât în limbajul rațional, uman, așadar funciarmente falsificator și alienant (“N-am fost niciodată supărat pe mere/ că sunt mere, pe frunze că sunt frunze,/ pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări/ Dar merele, frunzele, umbrele, păsările/ s-au supărat deodată pe mine./ Iată-mă dus la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor,/ tribunale rotunde, tribunale aeriene/ tribunale subțiri, răcoroase”).

“Ignoranța” pentru care este inculpat eul liric se naște din absența unui acord plenar cu ființa intimă a cosmosului. Eul percepe doar aparențele, suprafețele lucrurilor, ceea ce este superficial, fără a avea acces la originaritate, la esența ultimă, la fiorul vital ce dă semnificație lumii: “Iată-mă condamnat pentru neștiință,/ pentru plictiseală, pentru neliniște,/ Pentru nemișcare./ Sentințe scrise în limba sâmburilor./ Acte de acuzare parafate/ cu măruntaie de pasăre,/ răcoroase penitențe gri, hotărâte mie”.

Deconcertarea, stupoare pe care o trăiește eul este rezultatul confruntării dintre conștiința individuală și multiplicitatea universului. Fețele proteice ale realului refuză să se lase descifrate în ființa lor lăuntrică, își expun doar aparențele, exterioritatea, reducând la neant posibilitatea subiectului de a pătrunde taina ultimă a lucrurilor și fapturilor vii: “stau în picioare cu capul descoperit,/ încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine/ pentru ignoranță.../ și nu pot, nu pot să descifrez/ nimic,/ și-această stare de spirit, ea însăși/ se supără pe mine/ și mă condamnă, indescifrabil,/ la o perpetuă așteptare,/ la o încordare a înțelesurilor în ele însele/ până iau forma merelor, frunzelor,/ umbrelor,/ păsărilor”.

În acest fel, înțelegerea lumii în mod adecvat, în sensurile sale autentice, ca și transpunerea acestor sensuri în cuvinte au un caracter utopic. Ruptura dintre eu și lumea dominată de multiplicitate este resimțită ca vină, ca și relația dihotomică dintre cuvânt și obiecte, sau dintre conștiință și cuvintele ce îi sunt date pentru a exprima realitatea.

A descifra, a înțelege, a figura, a reprezenta – sunt verbe exponențiale pentru viziunea lirică a lui Nichita Stănescu din *A cincea elegie*, sunt cuvinte-cheie ce încearcă să transpună raportul tensionat dintre conștiința interogativă și universul ce nu se lasă pătruns în intimitatea sa ireductibilă.

Tentația realului este, în fapt, un refuz al înțelegerii sumare, neîmplinite, neîncheiate a lumii, e o tentație a limitelor cunoașterii și o provocare adresată conștiinței de către elemente. Culpă eului liric este una beatificantă, în măsura în care înțelesurile care cresc din obiecte și fapte sunt prelungite de conștiința întrebătoare a poetului și modelate în conturul fragil al cuvântului.

Eugen Simion are dreptate când afirmă că “în *Elegii* tema este suferința de diviziune, tânjirea de unitate, ridicată la treapta cosmică [...]. Obsesia rupturii aduce imediat, în această dialectică fecundă și sucită, ideea de culpabilitate. Refacerea unității primordiale nu-i posibilă până ce poetul nu va ști limba sâmburilor, limba ierbi”.

Idealul poetic este, așadar, circumscris, în *A cincea elegie*, de dorința de armonizare a conștiinței cu lucrurile, de comuniunea între unu și multiplu, de refacerea echilibrului și a unității primordiale dintre eu și lume.

Stilistic, poezia se impune prin aceeași viziune abstractă, specifică liricii nichitastănesciene, în care fervoarea ideii e modelată în termeni ai unei vitalități extreme a vocabulei poetice. Faptul e remarcat de Alex. Ștefănescu, între alții: “Nichita Stănescu este, mai mult decât alți poeți ai noștri, un iubitor de abstracții. O simplă operație statistică demonstrează că în versurile sale abstracțiile apar cu frecvența cu care apar în versurile lui Vasile Alecsandri diminutivele. Cifre și litere, infinitive lungi, figuri geometrice, noțiuni din diferite științe intră în mod curent, ca niște fire transparente, în țesătura poeziei sale și lor li se adaugă numeroase cuvinte obișnuite, golite de orice concretețe – pasăre, frunză, cal, capră, nor, floare – de parcă, înainte de utilizare, ar fi fost ținute în spirt”.

Plasticizând confruntarea eternă dintre subiect și obiect, dintre conștiință și lumea cu manifestările și formele sale plurale, Nichita Stănescu dă glas unei poetici a crizei cunoașterii umane, unei poetici a sensului încifrat și a dinamicii aleatorii a cuvintelor. Limbajul intelectualizat, turnura gnomică a discursului liric, frazarea abstractizantă se regăsesc și în *Elegia a zecea*, cu un subtitlu edificator (*Sunt*), subtitlu ce pune în lumină miracolul existenței individuale, acea unitate corporală și afectivă care induce ideea de identitate a eului cu sine.

Asumarea propriei ființe, ca și anexarea lumii exterioare, în datele ei esențiale, sunt percepute de autor ca o boală, o maladie a ființei care se înstrăinează de sine pe măsură ce percepe lumea exterioară. Cunoașterea înseamnă distanțare vinovată față de propriul sine, înseamnă alienare prin raportare la altceva, reducere a sinelui la ceva care nu face parte din esența sa: „Sunt bolnav. Mă doare o rană/ călcată-n copite de cai fugind./ Invizibilul organ,/ cel fără nume fiind/ neazul, nevăzul/ nemirosul, negustul, nepipăitul/ cel dintre ochi și timpan,/ cel dintre deget și limbă, -/ cu seara mi-a dispărut simultan./ Vine vederea, mai întâi, apoi pauză,/ nu există ochi pentru ce vine;/ vine mirosul, apoi liniște,/ nu există nări pentru ce vine;/ apoi gustul, vibrația umedă,/ apoi iarăși lipsă,/ apoi timpanele, pentru leneșele/ mișcări de eclipsă;/ apoi pipăitul, mângâiatul, alunecare/ pe o ondulă întinsă,/ iarnă-nghețată-a mișcărilor/ mereu cu suprafața ninsă”.

Boala pe care o acuză eul liric este una gnoseologică, ea ține de regimul cunoașterii, al percepției lumii. Simțurile nu sunt altceva, sugerează poetul decât instrumente imperfecte ale asimilării formelor, conturilor și culorilor realului, dar modul în care se formează reprezentările lucrurilor în conștiința sinelui poetic diferă fundamental de imaginile perceptiv-senzoriale oferite de simțuri.

Poetul este bolnav datorită nevoii unei cunoașteri subtile și totale, care să circumscrie cu maximum de autenticitate reflexele universului, ritmurile sale instabile, perpetuu fluctuante („Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav/ de ceva între auz și vedere,/ de un fel de ochi, un fel de ureche/ neinventată de ere./ Trupul ramură fără frunze,/ trupul cerbos/ rărindu-se-n spațiul liber/ după legile numai de os,/ neapărate mi-a lăsat/ suave organele sferii/ între văz și auz, între gust și miros/ întinzând ziduri ale tăcerii./ Sunt bolnav de zid, de zid dărâmat/ de ochi-timpan, de papilă-mirositoare./ M-au călcat aerian/ abstractele animale,/ fugind speriate de abstracți vânători/ speriați de o foame abstractă,/ burțile lor țipând i-au stârnit/ dintr-o foame abstractă./ Și au trecut peste organul ne-nveșmântat/ în carne și nervi, în timpan și retină/ și la voia vidului cosmic lăsat/ și la voia divină”).

Neputința exprimării plenare a ritmurilor universului declanșează morbul acestei insatisfacții gnoseologice, al acestei nostalgii a absolutului, reînnoită, mereu clamată, niciodată satisfăcută („Organ pieziș, organ întins,/ organ ascuns în idei, ca razele umile/ în sferă, ca osul numit/ calcanu în călcâiul al lui Achile/ lovit de-o săgeată mortală; organ/ fluturat în afară/ de trupul strict marmorean/ și obișnuit doar să moară./ Iată-mă, îmbolnăvit de-o rană/ închipuică

între Steaua Polară/ Și steaua Canopus și steaua Arcturus/ și Casiopeea din cerul de seară./ Mor de-o rană ce n-a încăput/ în trupul meu apt pentru răni/ cheltuite-n cuvinte, dând vamă de raze/ la vămi”).

Starea de ființă este, așadar, echivalentă cu suferința, cu boala, cu nostalgia purificatoare, cu tânjirea după lumea esențelor ideale. Eul liric se identifică atât de mult cu universul, în manifestările lui cele mai diverse, încât suferința și dereglările lucrurilor și ființelor sunt resimțite ca suferințe proprii, ca manifestări ale unei voințe de empatie, de consonanță cu ritmurile firii.

Regăsirea subiectului liric în cosmosul ce-l înconjoară este o expresie a voinței de comuniune, a identității de esență ce leagă ființa umană de elementele lumii. Răsfângerea chipului uman în oglinzile firii se fundamentează tocmai pe o astfel de corespondență secretă, pe un astfel de echilibru armonic.

Eul poetic suferă „de-ntreg universul”, pe măsură ce ecourile acestuia sunt înregistrate de conștiința sa atât de sensibilă la cele din jur: „Iată-mă, stau întins peste pietre și gem,/ organele-s sfârâmate, maestrul,/ ah, e nebun, căci el suferă/ de-ntreg universul./ Mă doare că mărul e măr,/ sunt bolnav de sâmburi și de pietre,/ de patru roți, de ploaia mărunță/ de meteoriți, de corturi, de pete./ Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,/ organul numit taur mi-a fost înjunghiat/ de fulgerul toreador și zигurat/ pe care tu arenă-l ai/ Organul Nor mi s-a topit/ în ploii torențiale, repezi,/ și de organul Iarnă, întregindu-te,/ mereu te lepezi./ Mă doare diavolul și verbul,/ mă doare cuprul, aliorul,/ mă doare câinele, și iepurele, cerbul,/ copacul, scândura, decorul./ Centrul atomului mă doare,/ și coasta cea care mă ține/ îndepărtat prin limita trupească/ de trupurile celelalte și divine./ Sunt bolnav. Mă doare o rană/ pe care mi-o port pe tavă/ ca pe sfârșitul Sfântului Ioan/ într-un dans de aprigă slavă”.

Pentru Nichita Stănescu lumea exterioară își are rațiunea sa de a exista doar în măsura în care se oglindește în conștiința eului liric, în măsura în care se prelungește în sinele poetului, cu rezonanțele și semnificațiile sale cele mai adânci și mai legitime. Ion Pop notează, în acest sens, următoarele: „Se poate spune că lumea obiectelor există pentru poet în măsura în care este în stare să provoace, să emită vibrații sau reflexe, ori să le prelungească efectul dinamic-transfigurator. Imaginarul său se anunță a fi dominat, sub aspect, de figuri ale *transparenței* și *oglinzirii*, de o materie negându-și opacitatea, lăsându-se pătrunsă de undele luminoase”.

Finalul poeziei trasează datele unui scenariu al cunoașterii în care nostalgia empatică se conjugă cu un impuls ambivalent, de raportare la unu, la unitatea eleată a lumii și, în același timp, de propensiune spre multiplicitate: „Nu sufăr ceea ce nu se vede,/ ceea ce nu se aude, nu se gustă,/ ceea ce nu se miroase, ceea ce nu încape/ în încreierarea îngustă,/ scheletică a insului meu,/ pus la vederile lumii cei simple/ nerăbdând alte morți decât morțile/ inventate de ea, să se-ntâmpale./ Sunt bolnav nu de cântece,/ ci de ferestrele sparte,/ de numărul unu sunt bolnav,/ că nu se mai poate împarte/ la două țâțe, la două sprâncene,/ la două urechi, la două călcâie/ la două picioare în alergare/ neputând să rămâie./ Că nu se poate împarte la doi ochi,/ la doi rătăcitori, la doi struguri,/ la doi lei răgind, și la doi/ martiri odihnindu-se pe ruguri”.

11 *elegii* este o expresie a atitudinii fundamentale a eului liric nichitastănescian, aceea de aspirație spre esențe, de asumare a lumii prin identificarea cu ritmurile ei, într-o reacție de consonanță cu elementele firii.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ

- Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Ed. Cartea Românească, 1970;
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, 2001;
Aurel Martin, *Poeți contemporani*, II, Ed. Eminescu, 1971;

Mircea Martin, *Generație și creație*, Editura pentru literatură, 1969;
Marian Papahagi, *Exerciții de lectură*, Ed. Dacia, 1976;
Mihail Petroveanu, *Traieectorii lirice*, Ed. Cartea Românească, 1974;
Ion Pop, *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei*, Ed. Albatros, 1980;
Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, 1978.

HELIADÉ ȘI ÎNȚELEGEREA ROMANTICĂ A RELIGIEI

Dorin ȘTEFĂNESCU

Abstract

As a true romantic who is pervaded by the ideality of art's mission, Heliade carries out a poetic act when he dwells on the words from the Bible. His work, *Biblice* (45) is an effort to 'sin-byblize', a term used by Fr. Schlegel, that is to render the superior principle from the biblical narrative, the included third party (the 'result') that reabsorbs all the contraries and to catch the manifestation of that archi-phenomenon of logo-centric Creation.

Precum orice doctrină vitalistă care află în centrul lumii sămânța creatoare de viață, spiritualismul lui Heliade este dualist. Noul dualism, post-gnostic și romantic, a aflat în creștinism un teren larg de manifestare și, în special în Scriptură, o modalitate fertilă de exprimare. Prin urmare, este util de văzut în ce măsură tradiția biblică rămâne în romantism o simplă sursă de inspirație, o "temă" exterioară la care se recurge ca la oricare alta, sau, dimpotrivă, mesajul sacru al Cărții este topit în elaborări teoretice originale, dobândind astfel o strălucire ușor "eretică", dar cu atât mai semnificativă. Nu e nevoie de prea multe exemple pentru a demonstra propensiunea religioasă a romantismului care, cel puțin prin anumiți reprezentanți ai săi, credea că află în simbolurile iudeo-creștine o cheie în măsură să descifreze tainele naturii. Nu e însă mai puțin adevărat că definiția romantică a religiei, în speță a creștinismului ca religie totală, ascunde o anumită ambiguitate. Ambiguitate izvorâtă din organicismul funciar al construcțiilor ideatice de tip romantic, amalgam ce se dorea o sinteză mai degrabă intuitivă decât rațională, în orice caz programatică, între religie, estetică, filosofia naturii și știință. Pe de altă parte, același sintetism presupune o topire a tuturor "aluviunilor" într-o singură formă reprezentativă a ceea ce romanticii numeau noua religie, deziderat la prima vedere utopic, dar cu atât mai grăitor în ceea ce privește superba aspirație a unui spirit etern iscoditor. "Dacă ținem seama de toate elementele care s-au vărsat în matca haotică a noii religii și care au pornit din ea, remarcă R. Huch, precum monoteism, creștinism, păgânism, mitologiile tuturor popoarelor și ale tuturor timpurilor, atunci trebuie să recunoaștem că ar fi fost nevoie de un pumn de uriaș pentru ca toate aceste materii dezbinat să fie topite într-o imagine plină de adevăr și frumusețe". (1)

Aceeași ambiție aproape prometeică de a cuprinde totul într-un centru de maximă spiritualitate reprezintă dorința, în mare parte de sorginte protestantă (în cazul romanticilor germani) de a-l întâlni pe Dumnezeu în suflet. "Noua" religie romantică unește în același ideal al centralității transcendența și imanența, ideea divină și existența naturală (2), fiind mai degrabă o mistică decât o religie întemeiată pe o dogmatică. "Cu Dumnezeu în suflet", conform cuvintelor lui Ritter dintr-o scrisoare către Baader (3), romanticul cunoaște realul prin contemplație lăuntrică, trăită într-o experiență arzătoare. Iar ceea ce este real este tocmai ceea ce se naște în

suflet, Dumnezeu sau Unul care le integrează pe toate în aceeași imagine a unirii și concentrării. Astfel încât cunoașterea religioasă este o re-legare de acest temei ființial, o pătrundere intuitivă și o revelație iluminativă prin participarea la un mister fundamental: co-nașterea lui Dumnezeu la rădăcina ființei.

Îndepărtarea de dogmatism și, implicit, de o anume raționalizare a credinței reiese cu limpezime din diferența pe care Schleiermacher o face între o acțiune săvârșită *din* spirit religios și alta *cu* spirit religios. Nimic, remarcă el în *Cuvântări despre religie*, nu trebuie făcut din spirit religios (reacție mai mult sau mai puțin străvezie la imperativul moral kantian), ci cu spirit religios, cu acea înzestrare creatoare a sufletului însuși care însoțește, precum o muzică, orice faptă umană. (4) Din moment ce Dumnezeu se naște și locuiește în suflet, El dă naștere conștiinței de Sine, trezind la viață energiile *întregii* ființe. În acest sens, a fi conștient de Dumnezeu înseamnă a adera la un destin mai înalt, a te integra într-o comuniune orizontală. (5) Ideea romantică de totalitate și organicitate exclude întru totul izolarea, desprinderea de ceilalți și, implicit, de Cel care îi dă sensul de a fi (se va vedea cât de importantă este această postulare a unității cu privire la implicațiile păcatului și ale căderii), dar, în mod paradoxal, presupune “reabilitarea” și “justificarea” destinului separat, individual, al omului. (6)

Ajunși în acest punct al discuției despre înțelegerea romantică a religiei, în fața noastră drumul se bifurcă: pe una din căi întâlnim renașterea religioasă a mitologiei (sau, dacă vrem, sensul mitologic al reprezentărilor religioase); pe cealaltă cale ne întâmpină creștinismul înțeles ca religie totală, universală. Ceea ce nu înseamnă că speculațiile romantice “mitologizante” ar fi străine de spiritualitatea creștină; dimpotrivă, de cele mai multe ori, aceiași gânditori care află în noua mitologie o sursă de regenerare a religiei gândesc în spirit și în orizont creștin. Atunci când Fr. Schlegel, de exemplu, spune că “încă nu există nici o religie”, el se referă la lipsa, în poezia modernă, a aceluși punct central al contactului dintre creativitatea personală și energia universală, centralitate pe care (în *Cuvântare despre mitologie*) o identifică în nivelul mitologic al devenirii spiritualității. Faptul că acest centru lipsește antrenează drept concluzie logică: “noi nu avem o mitologie”. Revine astfel gândirii romantice să creeze o nouă mitologie pentru a recentra toate năzuințele dispersate ale spiritului. (7) Cale pe care va păși Schelling, care (în *Filosofia artei* și apoi în *Filosofia mitologiei*) consideră că “mitologia idealistă s-a revărsat, în decursul timpului, pe de-a-ntregul, în creștinism”, acesta din urmă fiind “o apariție cu totul singulară a spiritului universal”. (8) Dacă mitologia greacă are ca materie intuiția universului drept *natură* organică (aspect ce îi conferă realitate), mitologia creștină are ca materie intuiția universului drept *istorie* providențială (ceea ce face ca ea să se îndrepte spre idealitate). Disociere din care Schelling desprinde ideea îndepărtării lumii moderne de natură, de-naturare generată de creștinism care a apărut în golul lăsat de dispariția formei mitologice grecești și, prin urmare, de sentimentul decăderii relației cu natura. Din această carență reală a decurs o năzuință ideală spre o lume care nu putea recupera absolutul naturii decât în istorie, dar într-o istorie transfigurată. Deschiderea creștinismului spre infinit a prilejuit intervenția supranaturalului în natură, prin intermediul miraculosului, al misterului. Or “replierea naturii ca mister a dat lumii moderne orientarea generală către tainele naturii”. (9) Ca atare, noua mitologie nu trebuie să fie una de împrumut, ci una care să-și “răsădească” divinitățile idealiste în natură. Re-legarea de natură are loc astfel pe calea indirectă a accesului la miezul ei misterios, supranatural. (Nu vom urma calea mitologică, vom reveni însă la “calea indirectă” de acces la înțelegerea semnificațiilor simbolice ale arhetipurilor Creației, așa cum apar ele în opera lui Heliade).(10)

A doua cale nu urmărește crearea unei noi mitologii ci, chiar dacă pornește tot de la datele unei religii mai degrabă a inimii decât a intelectului, reorientează natura religioasă spre rădăcinile ei creștine. Pentru Novalis bunăoară, creștinismul și religia se suprapun (11), pentru Schleiermacher creștinismul este religia universală (12), iar pentru A.W.Schlegel “religia este rădăcina existenței umane”, creștinismul fiind un “principiu conducător în istoria popoarelor

mai noi”, creând predispoziția unei noi sensibilități artistice, cu adânci repercursiuni în cultura europeană. (13) Se cunoaște, de asemenea, rolul pe care creștinismul l-a jucat în elaborările estetice ale Doamnei de Stael (14) și, în special, ale lui Chateaubriand. (15) Dincolo de aceste câteva exemple însă, dar prin ceea ce ele au grăitor, se pare că noua sensibilitate religioasă (și, implicit, poetică) a resimțit cu acuitate fisurarea lumii pe care a provocat-o apariția mesajului creștin. Iar ca urmare a fisurării – dualitatea, dubla apartenență a sufletului, “a unei vieți psihice împărțite în mod constant între două planuri, două realități între care se simte fără încetare existența unui soi de contradicție”. (16)

Spre deosebire însă de sistemele dualiste (gnostice), în care două principii concurente (Binele și Răul) își dispută stăpânirea lumii, creștinismul depășește falsa antinomie între spirit și trup, între această lume și cea de dincolo, prin credința în prezența unitivă a lui Dumnezeu în suflet, altfel spus dualismul se resoarbe în triadism. Pentru Gorres (în *Mistica creștină*), monismul nu dă drept de existență decât Binelui increat, singurul principiu “tare”, față de care răul, neavând o existență proprie, este o lipsă creată. Pe de altă parte, dualismul presupune două principii de forță egală, binele și răul disputându-și, fiecare în zona sa de influență, suveranitatea asupra ființei și a lumii. Rezultă că doar monismul (un singur Dumnezeu, un singur principiu suprem existent) este doctrină a adevărului, în timp ce dualismul, abătându-se de la regula de aur a unității, este erezie. (17)

În ceea ce îl privește pe Heliade, după ce respinge atât dualitățile monstruoase, destructive din moment ce “se compun din termeni amândoi pozitivi (...), fiind de aceeași natură”, cât și pe cele himerice, în care “un termen este pozitiv și altul negativ” (18), propune dualitățile naturale, “singure cum se vede la creație destinate prin amorul divin și universal de a crea, a produce în infinit și în nemărginit”. (19) Dualitățile naturale, singurele adevărate pentru că singurele creatoare, nu ajung la opoziție, contrariile – “doi termeni corelativi, paraleli, simpatici și armonici amândoi” – complinindu-se într-o întregire reciprocă. (20) Heliade insistă asupra primordialității acestui tip de dualități, superioare și adevărate întrucât sunt create de iubirea divină încă de la începutul lumii; ele dobândesc astfel caracter absolut, sacru și natural totodată. Natura ieșită din mâinile Creatorului nu poate fi decât *bună*; drept urmare, “Natura nu ne prezintă pretutindeni (...) decât dualități corelative, paralele, simpatic, creatoare; că tot ce a creat Dumnezeu este *bun foarte*, și că tot ce a făcut Omul, sau din rea credință sau din ignoranță, tot ce au pervertit relele doctrine aceea este *rău foarte*”. (21) Relele doctrine nu sunt decât dualismele de tot felul care pun contrariile în stare de opoziție, distrugând echilibrul instaurat *ab initio*, destabilizând entități “create de a fi în eternă nuntă și armonie”. (22)

Dacă până în acest punct Heliade este de acord cu Gorres în respingerea sistemelor dualiste ca fiind cele mai mari erezii (“doctrină fatale și inumane”), el se desparte de gânditorul german în ceea ce privește monismul, doctrinele unitare: “Unitari se zic cei ce recunosc și cred un singur principiu ca început al tuturor, și principul lor este monada sau unitatea simplă”. (23) La prima vedere, Heliade consideră drept monism însuși creștinismul: credința într-un singur principiu atotputernic din care purced toate cele existente. Dar el distinge cu finețe între două feluri de unități: unitatea simplă și unitatea compusă. Cea dintâi reprezintă o monadă închisă, necreatoare și, ca atare, echivalentă cu nimicul din care nu poate să se nască nimic (acest punct de vedere este important în ceea ce privește poziția lui Heliade față de principiul teologic al Creației *ex nihilo*). Creștinismul însă oferă o unitate compusă, mai exact spus o dualitate corelativă, creatoare a celui de-al treilea termen, unitatea compusă fiind de fapt o monadă deschisă (sau cu fereastră), o *trinitate*: “în natură nu se află unitate simplă; (...) tote obiectele, fie mari, fie oricât de mici ca cei mai nepricepuți atomi, sunt totdeauna compuse; (...) unitatea simplă este una cu nula, una cu nimicul (...), unitatea simplă fiind una cu nimicul, credința (...) se bazează pe nimic; și dacă în adevăr sunt adevărați unitari al căror principiu să fie ceva, să fie o ființă, nu pot decât a adopta unitatea compusă care este trinitatea”. (24) Din această distincție,

Heliade desprinde trei urmări: monismul (monada închisă sau unitatea simplă) este absurd din punct de vedere filosofic, întrucât existența unei unități simple este contrară naturii, împotriva firii lucrurilor *create* compuse; monismul este o erezie religioasă, pentru că deformează adevărul divin care nu poate fi decât tri-unitar; monismul este o aberație politică, având în vedere că dacă o societate l-ar pune în practică, ea s-ar vedea lipsită de drepturi și libertăți, supusă unei voințe unice, despotice: “Doctrinile Unitare, dacă sunt filosofice, sunt absurde; căci unitate simplă nu există; - dacă sunt religioase, propagă eroarea în loc de adevăr; - și dacă sunt politice, primul lor autor a fost un monarh absolut, un despot, sau a cugetat spre a deveni despot”. (25)

Ca atare, pentru Heliade, “Christianismul, Soarele Dreptății, Mântuirii sau al Libertății integrale” (26) prezintă o unitate compusă, adevărata Ecclesie a libertății: “Spiritul Christianismului adevărat a fost federativ, trinitar, iar nu unitar”. (27) Această Ecclesie “ecumenică și universală, după tipul sistemii solare” este Ecclesia primitivă, “Mater a Creștinilor”, “sufletul societății”, iar “Spiritul ce trăia într-însa era sufletul marelui corp colectiv al Creștinătății” (28), acel “duh al creștinătății”, invocat de Novalis, care dă viață corpului comunitar, legându-l de Lege, adică însuflându-i prin toate firele țesăturii sale sociale credința în Legea pozitivă și afirmativă a universalității triadei divine. Creștinismul este astfel “împlinirea legii date de Moise, perfecționarea ei”, re-legarea omului de adevărul transcendent, ca o confirmare a vocației și a speranței umane: “Relegea apoi sau credințele primilor Creștini venea spre a garanta Legea”. (29) Religia nu este pentru Heliade decât garanția unirii cu Cel care, întreit în unitatea ființei sale, cheamă la comuniune și iubire. Când își exprimă îndemnul “Ca să fie Ființa adevărată iar nu fictivă, caută să fie Trinitate” (30), el are în vedere nu doar Ființa divină, ci tot ceea ce ființează în cuprinsul lumii naturale. Totul în natură este compus, de la atomul divizibil până la sufletul omului și la structura comunitară. Pentru ca atomul să nu stagneze într-un punct steril, pentru ca omul să nu fie privat de libertate și de dorința de progres, pentru ca societatea să nu se osifice, să nu-și dogmatizeze raporturile, monadismul (sau unithismul) trebuie să fie înlocuit prin triadism. “Acest model de societate nouă, ca un adevăr al sistemii naturii, al legilor eterne ale lui Dumnezeu” este clădit după modelul oferit de natura însăși a lucrurilor, așa cum s-a înfățișat ea, în prima zi a Creației, zămislită de Cuvântul Creatorului. (31)

Dacă natura primordială este “bună foarte”, căci ea *este* lumea la începutul ei, creată pentru a-și desăvârși vocația ascensională, ea oferă însuși modelul oricărei doctrine: “Natura este maestru primordial, natura este depositarul înaltului legislator universal”. (32) Dragostea romanticilor pentru natură nu e străină de dubla existență a sufletului, de condiția fisurată a ființei umane care caută în natură (și uneori în adâncul transcendent al propriei naturi) supra-natura, acea armonie a contrariilor ce se complinesc “pentru că le-a dictat-o natura”. (33) Or pentru a accede la această “eră armonică”, nu e necesară o întoarcere în timp, ci o *înălțare* deasupra falselor conflicte, dincolo de aparențe. Novalis intuise o astfel de *Aufhebung* fenomenologică, afirmând că “înălțarea este mijlocul excelent de a ieși deodată din conflicte fatale (...), înălțarea tuturor fenomenelor la condiția miracolului, a materiei la condiția spiritului, a omului la condiția lui Dumnezeu, a oricărui timp la condiția vârstei de aur”. (34) Atât era armonică heliadiană, cât și vârsta de aur novalisiană nu înseamnă în primul rând un început absolut, ci mai degrabă o *esență* sacră, nepieritoare, a tuturor celor trecătoare. Ea este în același timp o lumină abia întrezărită sau chiar ocultată, acea solaritate pe care Heliade o invocă în descrierea Ecclesiei primitive și a spiritului creștinismului. Parafrazându-l pe Schelling, putem spune că trupul vizibil al lumii e finit și trecător, pentru că nu există în sine însuși, ci doar pentru a semnifica infinitul. De aici și semnificația sporită a idealului proiectat, după cum am amintit, în relație cu o natură suprasensibilă, miraculoasă: replierea naturii ca mister orientează spiritul către tainele ei supra-naturale.

Or ceea ce în natură vorbește și se ascunde totodată este Cuvântul divin, la fel cum “era armonică” este “era promisă a Cuvântului-Judecător și dăruitor universal”. (35) “Cuvântul este principul tuturor legilor eterne ale naturii materiale și naturii spirituale”, “focarul tuturor scânteilor divine ale rațiunii universale dăruite cu justiție și economie divină peste tot ce trăiește”, “expresia inteligenței Spiritului”. (36) Îndemnul lui Heliade prin care el arată calea spre Ființa adevărată (“caută să fie Trinitate”) se completează cu îndemnul, aproape imperativ, la vederea esenței luminoase ce dă existență tuturor celor ce sunt, chemându-le la ființare: “deschideți ochii la lumină și la puterea Cuvântului” pentru a fi “frați în Cuvânt”. (37) Dar această lumină pură a Cuvântului divin, menită să mărturisească prezența lui Dumnezeu în suflete, “începu să se întunece”; Ecclesia, dintr-o “școală de luminare, se prefăcu într-o școală de întunecare” (38), oficializându-se și dogmatizându-se. Frația întru lumina Cuvântului, adevăratul sens al Re-legii, decade în idolatrie, în separare și individualism, “primul pas de dezbinare”. Natura însăși, după cum am arătat, nu mai oferă transparența originară a armoniei create, ci devine misterioasă, tăinuind în inima ei un sens supra-natural, transcendent. Cuvântul rănit se refugiază în adâncul manifestării sale, Logos-ul se retrage ascunzându-se în propria sa arătare in-vizibilă. Ascultarea lui cere astfel un exercițiu de interpretare, de distingere a adevăratelor semnificații, de cernere a luminii. Acest efort al înțelegerii – ce urmărește calea indirectă a accesului la înțeles – se orientează către cuvântul Scripturii ca spre singurul cuvânt care continuă să vorbească și să reveleze adevărul vieții. “Cel care ascultă cuvântul Scripturilor știe că acesta spune adevărul, pentru că în el se auto-aude Cuvântul care se instituie în viață”. (39) Menirea Bibliei este, după Heliade, de “a despărți între întuneric și lumină” (40), fiind o garanție a ascultării Cuvântului divin care indică o cale a *ieșirii* din păcatul necunoașterii și al neprimirii adevărului. “Misiunea Biblicelor” este astfel de a-i face pe oameni “a ieși (...) din Egipt, din lumea Faraonică, din lumea învechită în rele, din lumea Păcatului”. (41) Este totodată o ieșire din monadism și o părăsire a vechiului – în ceea ce are el dogmatic – și o intrare în căință – ca prag al iertării – și în adevărul naturii eterne: “Într-un cuvânt, misiunea Biblicelor (...) este de a aduce la *căință* pe păcătoșii de speculatori cu divinitatea, și la *adevăr* pe rătăciții ce se scoală asupra religiei. Biblicele vor arăta (...) că numai legile naturale sunt eterne, numai ele sunt drepte (...), pentru că numai ele vin de-a dreptul de la Dumnezeu”. (42) Înțelegerea sensului ascuns, spiritual, al Scripturii operează prin amintita înălțare deasupra aparenței; aducerea la căință și la adevăr înseamnă ridicarea la înțelegerea Cuvântului care arată însăși prezența Vieții. De aceea, “tot ce nu e din sorgintea Bibliei și Evangheliei e nepriceput” (43); tot ce nu vestește Cuvântul lui Dumnezeu nu e decât aparență ori non-manifestare, neînțeles izvorât din tăcerea unui gol fără adresă și semnificație.

Dacă creația vizibilă ascunde sensul Creației dumnezeiești, aducând la vizibilitate nu esența Cuvântului creator, ci o imagine care îl re-prezintă în sensibil, înseamnă că ceea ce se vede e un simbol care cere să fie interpretat. La fel, cuvântul Scripturii nu e Cuvântul lui Dumnezeu; în el adevărul se rostește ca *analogon* al Logos-ului, oglindind în propria-i rostire vocea Creatorului. Astfel că întreaga natură ca și întreaga Scriptură reprezintă un *text* semnificativ al lucrării divine. Sau, în cuvintele lui Baader, “un *poem* îndrăzneț, al cărui sens, totdeauna același, se manifestă neconținut sub noi aparențe. E o mare fabulă care, în fiecare din momentele pieritoare ale timpului, se apropie de morala ei, care e una, splendidă și admirabilă. Fericit muritorul căruia un presentiment i-a înlesnit cât de cât cunoașterea acestei mari semnificații, făcându-l să tresară. I-a fost dat acestuia să contemple invizibilul sub vălurile sale (...). Legea naturală a omului (...) îl hărăzește să perceapă vocea lui Dumnezeu, care răsună pe toate tărâmurile, să citească și să descifreze hieroglifile divine”. (44) Atunci când face referire la cuvântul Scripturii, Heliade, ca orice romantic pătruns de idealitatea menirii artei, îndeplinește de fapt un act poetic. *Biblicele* sale (45) nu sunt decât un efort de a “sin-bibliză”, cu un termen împrumutat de la Fr. Schlegel, adică de a degaja din narațiunea biblică acel principiu superior, al

terțiului inclus (al “Rezultatului”) ce resoarbe toate contrariile, și de a surprinde manifestarea aceluși arhi-fenomen al Creației logico-centrice.

NOTE

1. *Romantismul german*, Ed. Univers, București, 1974, trad. Viorica Nișcov, p.167.
2. “Orice filosofie îl postulează pe Dumnezeu și nu e posibilă decât dacă pleacă de la acest postulat”, scrie Carus în primele rânduri din *Natură și Idee* (1861), definind sufletul drept “ideea divină care trăiește o existență individuală în natură” (*apud* Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, București, trad. D. Țepeneag, pp.179, 181).
3. *Cf.* A. Béguin, *op. cit.*, p. 114.
4. *Cf.* R. Huch, *op. cit.*, p.156; Nicolae Râmbu, *Romantismul filosofic german*, Ed. Polirom, Iași, 2001, p.64.
5. “Nu există altă conștiință adevărată decât conștiința de Dumnezeu, sau conștiința pe care Dumnezeu poate să ne-o împrumute și care nu se confundă câtuși de puțin cu evidența stărilor noastre « lucide »” (A. Béguin, *op. cit.*, p.87).
6. *Ibid.*, pp. 107-109. *Cf.* de asemenea, diferența dintre Totul cosmic panteist și prezența Totului în Dumnezeu, pp.106-107.
7. “O mitologie nouă nu poate decât să iasă laborios din străfundurile spiritului” (în August Wilhelm și Friedrich Schlegel, *Despre literatură*, Ed. Univers, București, 1983, trad. Mihai Isbășescu, p.482). *Cf.* și R. Huch, *op. cit.*, p.283.
8. *Filosofia artei*, Ed. Meridiane, București, 1992, trad. Radu Gabriel Pârveu, p. 121. “Dar niciodată, continuă Schelling, substanța creștină nu s-ar fi constituit în mitologie dacă creștinismul n-ar fi devenit universal-istoric” (p.123). *Cf.* și p.141, cu referire la “materia poetic universal-valabilă a creștinismului”.
9. *Ibid.*, p.149.
10. De asemenea, nu intenționăm să abordăm problema diferenței dintre religie și religiozitate, așa cum apare ea în pietismul înțeles ca sentiment religios, în special la Schleiermacher în *Cuvântări despre religie* (*cf.* N. Râmbu, *op. cit.*, pp. 59-70).
11. *Cf.* R. Huch, *op. cit.*, p.161; A. Béguin, *op. cit.*, pp.285-286. “Religia trebuie să câștige inimile, spune el în *Creștinătatea sau Europa*, înainte de a fi obștesc venerată și de a putea să intervină iarăși în treburile lumesti prin îndrumare binevoitoare și armonizare a sufletelor” (în *Între veghe și vis*, Ed. Univers, București, 1995, trad. Viorica Nișcov, p.233).
12. Religia este, pe lângă intuiție, și sentiment al universului; ca atare, “romanticii se apleacă asupra creștinismului primitiv”, predogmatic (N. Râmbu, *op. cit.*, p.69). Iată în acest sens câteva rânduri ale lui Heliade care vin să întărească credința în simplitatea necoruptă a creștinismului primitiv: “Adoratorii luminii vin de la Răsărit, din cuprinsuri depărtate spre a recunoaște Cuvântul de Împărat și a se închina lui. Oamenii necorupți, oamenii primitivi, păstorii sunt asemenea cei dintâi ce se unesc cu îngerii spre a intona imne la Cuvântul ce se naște. Spre a recunoaște dar Cuvântul sau rația divină se cere sau o știință luminată, sau o natură simplă și primitivă” (*Ecuilibrul între antiteze sau Spiritul și Materia*, București, publicat de la 1859 până la 1869, p.184; *cf.* și p.322). Pentru prezenta lucrare vom folosi sigla EA.
13. *Prelegeri despre artă și literatură dramatică*, în August Wilhelm și Friedrich Schlegel, *op. cit.*, pp.197-199.
14. În *Despre Germania*, ea vede poezia drept un cânt religios izvorât din adâncul sufletului, care exprimă “misterul adevăratei frumuseți” în care vorbește însăși “prezența Divinității”. Poezia stabilește legătura dintre transcendență și trăirea sa în imanență, dând glas fiorului pe care îl

trezește în noi chemarea divină. Cu precădere în partea a patra a acestei opere (*Religia și entuziasmul*), Doamna de Stael proclamă “scopul filosofic și religios” al fenomenelor naturii, artei revenindu-i rolul de a exprima un entuziasm inalterabil, dând cuvântul acelu zeu care ne locuiește și care nu poate vorbi decât în și prin sufletul nostru.

15. În *Geniul creștinismului*, autorul afirmă excelența artei creștine care înfățișează nu natura pură și simplă, ci natura purificată, spiritualizată, “natura corectată, natura evanghelică”. “Religia creștină este (...) ea însăși un fel de poezie, întrucât situează caracterele în *frumosul ideal*”. Spre deosebire de calea mitologizantă a romantismului, Chateaubriand urmărește eliberarea naturii din lanțurile mitologiei, și aceasta pentru că mitologia “lipsea creația de întreaga sa gravitate, măreție și singurătate”. Creștinismul a readus natura la starea ei sublimă, înlăturând aparatul mitologic: “adevăratul Dumnezeu, reintrând în creațiile sale, i-a redat naturii propria sa imensitate”. Astfel că o “mașinărie de operetă”, un mecanism artificial și ridicol a fost înlocuit cu “miracolul creației”.

16. A. Béguin, *op. cit.*, p.170. Dualismul lăuntric poate degenera însă în convulsii sufletești, într-o criză religioasă care a hrănit destule conversiuni la catolicism (*cf. cazul Brentano, id.*, p.357).

17. *Cf. R. Huch, op. cit.*, pp.488-489.

18. *EA*, p.10.

19. *Ibid.*, p.11.

20. A se compara concepția heliadiană cu următoarele aprecieri ale lui Passavant care, postulând rezolvarea opozițiilor ireconciliabile în contrarii complementare, imaginează adevărul superior ca armonie creată: “la începutul împăcării opozițiile vor redeveni contrarii, iar acestea se vor preface în *adevăr superior*” (*apud R. Huch, op. cit.*, p.490).

21. *EA*, p.11. Spre deosebire de dualitățile corelative, “dualitățile himerice, dualitățile monstruoase n-au provenit decât din călcarea legilor Naturii, din ignoranța Omului și perversitatea lui, și din dislocarea termenilor de la locul lor respectiv” (*ibid.*).

22. *Ibid.* “Blestemată de trei ori doctrina sau sistemele ce pun luptă între ambii termeni ai dualităților naturale și adevărate; căci ceea ce unește Dumnezeu omul să nu desfacă”.

23. *Ibid.*, p.9.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p.16. Decurge din acest ultim aspect opțiunea lui Heliade pentru o democrație federativă, după modelul societății creștine primitive (*cf. ibid.*, p.372), o organizare în “statuți mici confederate după tipul Ecclesiei” (*ibid.*, p.355).

26. *Ibid.*, p.4.

27. *Ibid.*, p.212.

28. *Ibid.*, p.297.

29. *Ibid.*, p.322.

30. *Ibid.*

31. *Cf. ibid.*, p.330. De remarcat că, dacă pentru alți romantici catolicismul reprezintă echilibrul prin regăsirea unității universale, pentru Heliade, dimpotrivă, el este echivalent cu “faraonismul”, întrucât este “un centru general care să absoarbă toate centrele parțiale” (*ibid.*, p.228), ca atare o unitate simplă, monadică. Spre deosebire de acest “despotism” teocratic, Ecclesia Răsăritului a păstrat mult mai bine spiritul primar, natural al Tradiției, al Legii divine devenită “Religia lui Christos” (*cf. pp.300-301*). “Aspirația după o biserică atotcuprinzătoare, unitară, corespundea concepției romantice, îndreptate eminentemente către unitate” (R. Huch, *op. cit.*, p.488): “Orientarea populară a creștinismului, spune Schelling, principiul bisericii de a prelua în sine totul, ca un ocean, de a nu exclude nici pe cei nenorociți și disprețuiți, într-un singur cuvânt, năzuința de a fi catolică, universală, avea să o determine curând să-și confere o integritate exterioară, aidoma unui trup” (*Filosofia artei*, ed. cit., p.132). Dar această catolicitate în

sensul de *katholon* (în totalitate, potrivit cu întregul) este posibilă, după Heliade, doar prin relegarea la adevărul viu al Ecclesiei primitive, trinitară și federativă.

32. *EA*, p.329.

33. *Ibid.*, p.330.

34. *Apud* N. Râmbu, *op. cit.*, p.42.

35. *EA*, p.331.

36. *Ibid.*, p.292.

37. *Ibid.*, p.293.

38. *Ibid.*, p.214. “Cuvântul era Lumina cea adevărată care luminează pe tot omul, care vine în lume. În lume era și lumea nu L-a cunoscut. Întru ale Sale a venit, dar ai Săi nu L-au primit” (Ioan 1, 9-11).

39. Michel Henry, *Cuvânt și religie: Cuvântul lui Dumnezeu* (în Jean-Louis Chrétien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Paul Ricoeur, *Fenomenologie și teologie*, Ed. Polirom, Iași, 1996, trad. Nicolae Ionel, p.157).

40. *EA*, p.7.

41. *Ibid.*, p.8. “Primii Creștini (...) veni să se dezbrace cu totul de Omul cel vechi, să pună o linie de demarcație între ei și lumea veche” (*ibid.*, p.327).

42. *Ibid.*, p.8.

43. *Ibid.*, p.228.

44. *Apud* A. Béguin, *op. cit.*, pp.107-108. De remarcat valoarea simbolică pe care romantismul o acordă hieroglifelor – *hieros-glyphen* – semn elocvent al hiero-faniei: “ce este orice mitologie frumoasă altceva decât o expresie hieroglifică a naturii înconjurătoare, în această transfigurare de fantezie și iubire?”, se întreabă Fr. Schlegel în *Discuție despre poezie* (în August Wilhelm și Friedrich Schlegel, *op. cit.*, p.485; *cf.* și p.500).

45. *Biblicele* sau Notitii istorice, filosofice, religioase și politice asupra Bibliei, Paris, 1858.

„HOMO CARAGALIENSIS” ÎNTRE COMÈDIE ȘI COMEDIE

Cristian STAMATOIU

Abstract

The study is part of a critical system which describes the universe of Caragiale as it appears both in his prose and in his comic and tragic plays. The main specific interest is the amazing modernity of his literary conception, which offers us a world with a variable and contradictory geometry: comic in tragedy and tragic in comedy.

Conexând și apoi ducând la ultima consecință concepte critice *clasicizate*, precum acelea de: “ambiț”¹ și “mare trăncăneală”², se poate ajunge până în preconștiința plină de semnificații a personajelor lui I.L.Caragiale.

Prezentul demers nu va avea nimic în comun cu gratuitatea unor strategii pur speculative, aflate acum la modă, din cauza aparentei epuizări a subiectelor critice în sfera caragialiană. Mult mai relevantă și onestă ni se pare alegerea unui traseu oarecum prefigurată, dar neconcretizată încă până la ultima consecință critică. Parcurgerea lui va conduce la degajarea *spiritului operei*, iar nu la vreo desfășurare impersonală de silogisme, prin care să se demonstreze în final practic orice.

În cazul nostru, ar fi vorba de înțelegerea sistemului caragialian sub semnul echilibrului dintre *synthetic* și *analytic*, orizonturi ce creează, în interiorul respectivei opere, un subtil sistem de vase comunicante. De-a lungul lor circulă aceleași umori ale deziluziei caragialiene față de penibilul unei condiții umane viciate de înșiși purtătorii ei. Insensibili la propria tragedie, aceea a omului drept Creație incapabilă de a mai recepta valorile Creatorului, ei trăiesc “enorm” și “monstruos”³ automatismele unei materii vii, dar lipsite de har. În consecință, “din momentul în care lumea apare ca mașină ce funcționează prin ea însăși, atunci se exclude din principiu orice intervenție a lui Dumnezeu din creație”⁴.

Această viziune sumbră generată de *lumea texturii Caragiale* se susține atât din punct de vedere teologic, cât și axiologic.

Astfel, *Homo caragialiensis* se dovedește a fi existențial un “*om nedeplin*”⁵, creat intenționat absurd de către scriitor cu scopul de a-i exorciza viciul mental definitiv, și anume: “confuzia transcendenței lui Dumnezeu cu absența lui Dumnezeu din creație”⁶ (s.n.). Neacceptarea valorii și promovarea sistematică a nonvalorii, semnifică divorțul său aprioric de “ierarhia creștină a valorilor”, care “este simplă; mai dificilă este aderarea la ea”⁷. Chiar dacă printr-o serie de ticuri verbale de natură religioasă, omul caragialian se înscrie într-o convenție de această natură, pentru el nu există nici o diferență de semnificație între expresii de genul: “Doamne ferește!” (M – Politică înaltă)⁸ sau “Pentru numele lui Dumnezeu!” (M – Șah mat!) și terestrele: “ - Ei! aș! / - Parol! / - Ce! Ești copil?” (M – Cam târziu...), toate fiind doar forme ale aceluiași ton exclamativ! Iar pentru “polițaiul” Ghiță Pristanda – cel care mergea cu servilismul până acolo, încât să poată exprima nonsensuri absolute, de genul: “Curat murdar!” (OSP) – nu există nici o piedică în a-l caracteriza oximoronic pe “popa Pripici” ca: “Diavolul de popă”!

Intuind sensurile devoluției morale ale secolului său, I.L. Caragiale ne propune un om prin excelență modern care: “poate decreta moartea lui Dumnezeu, dar nu Dumnezeu este mort, ci omul fără Dumnezeu moare asfixiat în necropola propriei lui imanențe, golită de adierea eternității”.⁹ Numai că vizionarismul caragialian se autodepășește aici, de vreme ce el rămâne perfect funcțional și acuzator în plin postmodernism! În acest timp voit fără memorie triumfă simplificator materialismele consumiste și/sau colectiviste. Întâi antagonice, pe timpul Războiului Rece, și apoi convergenționiste, după ’89, ele fuzionează într-un același mercantilism despiritualizant, ceea ce nu face decât să accentueze aderența lui *Homo caragialiensis* la actualitate și chiar la viitorul previzibil: “Sensul teologic al modernității este despuierea completă a lumii de aparența că lumea ne poate cu ceva ajuta, atunci când e vorba de cele divine. Însă, dacă modernitatea poate fi salvată teologic, deoarece ne-a pus în situația de a pricepe că, fără un temei ultim, totul este simulacru, postmodernitatea este o pură rătăcire, deoarece ne sugerează nu doar că și temeiul ultim trebuie să fie tot un simulacru, ci și că orice gând bazat pe ideea de transcendență este în sine fie fals, fie ilegal. Dacă modernitatea – prin deicidul și prohibițiile ei teologico-politice – deschide posibilitatea gândirii mai în adânc a problemei religioase, postmodernitatea interzice acest deschis al gândirii și, prin noua situație a omului, tinde să îl facă imposibil. Astfel că, dacă principiul fondator al modernității este « Dumnezeu a murit », strigătul de mobilizare al postmodernității este « Dumnezeu a murit și trebuie să fie ținut în continuare mort ».”¹⁰ Iar ca o lume a simulacrelor grotești, lumea lui I.L.Caragiale rimează paradoxal mai bine cu posteritatea sa decât cu contemporaneitatea din care și-a extras esența.

Dar personajele lui I.L.Caragiale sunt ceva mai puțin decât niște “liber-pansiști”(OSP), pentru că ele nu sunt capabile să propună un alt sistem axiologic (în afara celui al nonvalorii – *sic!*) în locul celor firești omului prin Creație. Astfel, omul caragialian devine o perfecțiune, întrucât el se bazează pe negarea genetică a valorii, oricare ar fi ea. Celula sa constitutivă este vidul cameleonic. Acesta va fi sădit invariabil într-o carcasă umană “a-vitală”¹¹: dotată cu o energie biologică explozivă, ea va face dovadă de un spirit șmecheresc steril, dar va fi total lipsită de capacitatea de a-și asuma responsabilitatea gesturilor față de “imaginea anticipată a unei ordini eterne”¹². Vidul spiritual va ajunge astfel să dobândească, prin mimarea unor valori, cele mai grotești forme de manifestare ale spaimei față de inadecvarea existențială. Pentru ca viețuirea să fie posibilă, acest vid va fi aprioric ignorat și transformat automat în idolatrie materialistă și în hedonism visceral: “*Nous sommes pleins des choses qui nous jettent au dehors*, cum afirmă Pascal.”¹³ Iar în fața imposibilității coabitării dintre EU și propria condiție existențială, nu rămâne decât fuga de sine prin intermediul distracției. ”Dar distracția ne face mai mult rău decât suferința, întrucât ne ascunde sub aparențele bucuriei nenorocirea în care ne zbatem, cum a observat tot Pascal”.¹⁴ Tocmai de aceea veselie din lumea lui Caragiale are un aer trist de falsitate și *kitsch* existențial, provenit de dincolo de mărlănia și parvenitismul personajelor.

Ființele-fantome astfel conturate vor dobândi o concretețe paradoxală utilizând bazele unui *om musul-ian*, nu “fără însușiri”, ci FĂRĂ CALITĂȚI¹⁵. Simulante ale unor modele preluate empiric, aceste creaturi vor genera o antilume, aparținând numai literaturii doar în mod aparent. În timp ce se exprimă estetic, *lumea de-a-ndoaselea* va ajunge să caracterizeze nemilos de veridic și coerent incongruențele lumii mereu contemporane cu fiecare generație postcaragialiană.

Convergența ficțiunii cu realitatea devine din ce în ce mai evidentă în contextul afirmării simultane în interiorul amândorura a unui simptom principal: “dezumanizarea”. Și aceasta nu se mai rezumă astăzi la ceea ce José Ortega y Gasset sesiza în anii 1930 a fi valabil doar pentru creația artistică: ”dezgustul față de omenesc”¹⁶, ci cuprinde sfere din ce în ce mai largi ale mentalului cotidian. Lumea noastră, în care *civilizația* înseamnă progres tehnologic lipsit de reflexia în transcendent, se pliază din ce în ce mai mult pe modelul înstrăinării prin cele “opt păcate capitale ale omenirii civilizate”¹⁷: “suprapopularea”, “pustiirea spațiului vital”, “întrecerea cu sine însuși”, “moartea termică a simțurilor”, “decăderea genetică”, “sfărâmarea tradiției”,

“receptivitatea la îndoctrinare” și achiziționarea “armelor nucleare” necesare pentru *show*-ul apocalipsului laic.

Astfel opereii caragialiene i se evidențiază tot mai mult caracterul de profeție tragică, întrucât cu excepția obiectiv istorică a ultimei *cuceriri* din cele opt, ea este depozitarea tuturor celorlalte blesteme civilizaționale. Personajele, chiar dacă sunt reduse numeric, dau senzația că aparțin unei vaste lumi poluate moral, în care, foșgăind steril, se iluzionează că își trăiesc frenetic existența. În realitate, ele bălesc vegetativ într-un labirint al refulărilor, pe fundalul unei continue deprecieri a condiției umane (atât spiritual, cât și genetic!). Iar pretextul cel mai la îndemână pentru aceste desfășurări este desigur exacerbarea unui instinct erotico-posesiv stihial. Și parcă atrase de un imens sorb al antimateriei, ele se vor manifesta drept “ființe fără « destin », mai exact fără destinație”, tocmai din cauza “lipsei de conștiință și de sens”.¹⁸

Cât privește cel de-al... optulea element, universul caragialian se comportă asemeni Tabloului lui Mendeleev, identificând cadrul unui fenomen ce avea să fie descoperit ulterior. Și, dacă pe vremea lui Nenea Iancu marele savant Becquerel abia descoperea accidental radiațiile ionizate, totuși opera lui I.L.Caragiale, prin compunerea vectorilor săi, conține deja necesitatea încununării prin intermediul unui apocalips, fie el și nuclear. Dar, până la prima deflagrație nucleară, istoria omenirii a cunoscut însă deflagrațiile tiraniilor ideologice... Chiar dacă de naturi diferite, cele două fenomene se completează, constituind primele tranșe ale unei apocalipse în rate, prefigurate și de opera caragialiană!

În sfera *sinteticului* caragialian, *comedia* unor situații amuzante exprimă o *comédie* a tragismului existențial.

Când este vorba de opera *analitică*, tragicul lui I.L.Caragiale este exprimat nemediat, adică, în sine și prin sine, autorul având mereu grijă să-i ranforseze trăirea directă cu filonul unui absurd aproape comic.

Deci, în continuare, se va folosi termenul de *comédie* (cu accent ascuțit pe primul *e*), pentru a desemna stări preponderent tragice, pe când termenul de *comédie* (cu accentul grav pe *i*) va desemna stări preponderent comice. Cei doi termeni vor tinde unul spre celălalt în interiorul unui sistem artistic a cărui dinamică se bazează pe o ”direcție privilegiată a inversării”¹⁹. Reversibilitatea nu este echilibrată la nivelul expresiei artistice, pentru că la I.L.Caragiale elementul tragic este preponderent: el stă atât la baza *comédie*, cât și la aceea a *comédie*. Iar comicul nu este decât un efect *placebo* care să facă realitatea tragică a Caragialumii mai ușor de acceptat de către receptorul ei, ceea ce nu-i diminuează cu nimic importanța artistică.

În spațiul Caragialumii relația existențială dintre *comédie* tragicului și *comédie* umorului este deci reversibilă: ”tragedie, te face să râzi; comedie, să plângi (s.n.)./ De ce?/ Fiindcă rolurile au fost distribuite d-a-ndoasele...”²⁰ în mod intenționat, de către autorul care astfel dorește să exprime identitatea de destin penibil dintre personajele ficțiunii și omoloagele lor reale.

În contextul reversibilităților neechilibrate dintre tragic și comic, limitarea eului fiecăruia la un vid pavoazat ar fi trebuit să aducă omului caragialian ceva din puritatea increatului sau din măreția statică a unui mare mutilat. Însă orice “musiu“(ONF) va da dovadă cu vioișie de o *tabula rasa* preinfantilă pe care se grefează o maturitate putredă a “viților”... de fond. O astfel de (in)umanitate nu poate decât să-și refuleze în subconștient, prin fiecare component al său, spaima generată de nefericirea de a fi: “Ruptura dintre esență și aparență se situează [...] la un nivel [...] preexistent conștiinței lucide”²¹. Răspлата depășirii acestei contradicții constă în dobândirea relativ arbitrării a unei identități dispensate de obligațiile aferente. Cetățeanul Caragialumii se dotează instinctiv cu cea mai la îndemână *mască*, aleasă din galeria rețetelor

declarate a fi de succes monden. Actul alegerii nu are nimic responsabil în el, nefiind decât o cășunare pe o convenție ce părea *omului fără nici o calitate* ca fiindu-i cea mai potrivită. Aruncându-și adevărata problemă existențială în noaptea memoriei voit deficitare, omul Caragialumii rămâne să evolueze ca o caricatură a unui model care la rândul său s-a ghidat după un model deficitar... ș.a.m.d., ș.a.m.d., spre o diluție valorică amenințătoare. Fantoșă a celui ce ar fi trebuit să fie, dacă ar fi avut spirit și credință, *omul fără calități/însușiri* generează, prin comédia (in)umanității sale, o nesfârșită comedie a inadecvărilor.

El nu este nici măcar un cumular primar (de tipul lui Harpagon), ci doar o ființă dotată cu un simulacru de personalitate. Deși dezvoltă rafinate demersuri preconștiente, pentru a-și evita crudul adevăr, unele personaje au momente când, luate de valul verbiozității, emit sentințe autodemascatoare. De exemplu, la a doua înfățișare “cocoana” Tarsița Popeasca se prezintă cu formula absolut schiziodă:

“Eu sunt și cu mine, țațo! Bonjour!” (s.n. / M - Art. 214),

încât avocatul crede că “mamița” s-ar referi la faptul că e însoțită de al ei “mangafache” pe care vrea să-l divorțeze, pe când ea exprimă inconștient principiul dedublării ce animă în fapt pe fiecare cetățean al Caragialumii.

În virtutea coabitării dintre vid și mască, se încearcă socialmente ocuparea unor demnități reale/închipuite care, prin titulatura lor pompoasă, pot transfera asupra ocupantului lor un anumit prestigiu. Și nu întâmplător Trahanache este membru a diferite “comitete și comiții”(OSP), Cațavencu este fondator al “soțietății enciclopedice-cooperative cu numele de « Aurora Enciclopedică Română »” al cărei scop demagogic este ca “România să fie bine și tot românul să prospere”, Cetățeanul turmentat este “nembu” al acesteia, Catindatul are o funcție de “amplouiat” neretribuită, dar după care “ce-i drept” nici “nu i se face reținere”(!), și la care nu vrea să renunțe în ruptul capului (DC) etc... Totuși, pentru a fi complete, aceste “demnități” trebuie să implice și o sinecură în plan economic. Din acest punct de vedere cele mai suculente *situații* vizate - dincolo de cele de “amplouiați”, de “comersanți”, de rentieri/pensionari mic-burghezi sau de “avucați” - sunt acelea politice, sau de influență politico-economică. La o astfel de situație de grație unanim invidiabilă se ajunge prin constituirea de triumphiuri conjugale de genul: Trahanache – Zoe – Tipătescu (OSP), ori Jupân Dumitrache – Veta – Chiriac (ONF)...

Și chiar dacă “ambițul” personajelor nu are decât o minimă îndreptățire, în afară de iluzia “moftului”, nimeni nu are capacitatea să-și dea seama că propria ascensiune are efecte nefaste. Și chiar de ar avea o astfel de revelație, sub presiunea celorlalte exemple negative, în cel mai bun caz acea conștiință și-ar spune propoziția de “bun-simț”: *De ce el, și nu eu ?*, acționând apoi cu și mai multă combativitate arivistă.

Indiferent de statutul existențial și de gradul de împlinire al “ambițului”, toate aceste entități probează un același mecanism psihologic: fiecare își refuză cu obstinație anamneza propriei boli de ființare, numită *viață precară*. Iar reflexul lor este absolut explicabil și chiar de înțeles. Oricare dintre ele ar ajunge la *adevărul marelui gol interior*, ar fi obligat să pună de acord fondul și forma, adică să se sinucidă, pentru că varianta de revoluționare spirituală a eului iese din calcul. Replica lui Dandanache: “S-ar putea să fac așa prostie ?”(OSP) ar putea fi spusă de orice personaj al Caragialumii, pentru că fiecare știe că, dacă ar încerca să fie *altfel*, imediat împotriva lui s-ar coaliza instinctiv și distructiv mecanismele imunitare ale unei societăți perverse. Cum ea marginalizează până și pe un ciudat care are curajul să fie autentic, precum pe “Cănuță om sucit”, este evident că nici o tentativă de *evadare* nu va fi tolerată.

Ca un accident, suicidul apare totuși în nuvela *Inspectiune*, unde comiterea unui astfel de păcat capital nu este urmarea unui proces de conștiință, ci un funest *qui-pro-quo*. Amorsarea și dezvoltarea sa malignă are aici la bază un enunț gnomic ieșit de sub scufia lui Leonida, pe axa degenerescentă: “idee” – “fandaxie” – “ipohondrie”(CLFR).

Pe un astfel de fundal psihologic al cărui rezultat este anihilarea... propriei psihologii (!), se grefează luxurianța barocă a unei realități secunde, descrise cu ajutorul unui naturalism cinic sau fantasmagoric. Pentru că psihologiile Caragialumii²² probează invariabil o fractură existențială, nu va surprinde faptul că ele se vor suprapune întotdeauna tragic, dar cu efecte comice, peste o fractură a transcendenței.

În fapt Caragialumea, ca sistem operațional și polimorf, nu implică decât formal complicitatea tragicului (comédia) cu comicul (comedia). Surprinzând procesul de înstrăinare a *obiectului* de *subiect*, Caragialumea depășește în cele din urmă termenii anteriori, ea nefiind nici tragică, nici comică, ci crispant de reală. Trăirea *catharsis*-ului pe baza unei reprezentări artistice, având același grad de perfidie ca și realitatea, va conduce fatalmente la confuzionarea fabulatoriului cu realul. Din această stare de grație decurge statutul lui I.L.Caragiale, care se arată a fi dintodeauna și pentru totdeauna “de profesie contemporan”²³ cu acei care îi activează opera, în cunoștință de cauză, sau nu.

De dincolo de aroma centenară a aceluși “l’air du temps” specific secolului al XIX-lea, pândeste în opera caragialiană un mecanism oricând angrenabil la procesele contemporaneității. Există desigur și unele contradicții generate de: schimbarea modei vestimentare, a tehnologiilor și a relațiilor formale din viața socială. Comparând însă *diferențele* dintre model și faptul divers cotidian, cu *coincidențele* de pe aceeași axă, rezultă că opera lui I.L.Caragiale este genetic dotată cu un mecanism oricând angrenabil la procesele posterității. Această compatibilitate izvorăște din identitatea de sistem între Caragialume și orice realitate bazată, de asemenea, pe *selecția negativă a valorilor*.

NOTE

1. V. Fanache, *Caragiale*, Editura “Dacia”, Cluj-Napoca, 1984, subcapitolul *Nebuniile “ambițului” erotic*, pag. 118-131.
2. Mircea Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura “Cartea Românească”, București, 1988; reeditată identic (plus o *Prefață* a autorului) sub titlul original al manuscrisului: *Marea trănăneală*, Editura “Fundăției Culturale Române”, București, 1994; referirile noastre se vor face la prima ediție; aici pag. 56-66 și 93-104.
3. “simt enorm și văz monstruos”, vezi I.L.Caragiale, *M - Grand Hôtel “Victoria Română”*.
4. Pr. Prof. Dr. Dumitru Gh. Popescu, *Teologie și cultură*, Editura “Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Române”, București, 1993, pag. 52.
5. Concept realizat prin antiteză la cel de “Omul-om deplin realizat”; vezi în acest sens: Pr. dr. Vasile Citirigă, *Hristos – Centrul Lumii (Predici dogmatice la duminicile anului bisericesc)*, Editura “Ex Ponto”, Constanța, 2001, pag. 46.
6. Pr. Prof. Dr. Dumitru Gh. Popescu, *Hristos, Biserică și Societate*, “Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Române”, București, 1998, pag. 94.
7. Constantin C. Pavel, *Tragedia omului în cultura modernă*, Editura “Anastasia”, București, 1997, pag. 60.
8. Aici și pe mai departe citatele din Caragiale vor fi însoțite de prescurtarea titlurilor puse în paranteze. Se vor folosi cernătoarele sigle. (ONF) pentru *O noapte furtunoasă*, (CFLR) pentru *Conul Leonida față cu reacțiunea*, (OSP) pentru *O scrisoare pierdută*, (DC) pentru *D’ale carnavalului* și (M) pentru *Momente* (desigur, aici se va adăuga și titlul întreg al respectivului *moment*).
9. *ibid.* pct. 5.

10. H.-R. Patapievici, *Omul recent*, Editura "Humanitas", ed. a II-a revăzută, București, 2002, [135], pag.439.
11. Constantin C. Pavel, *op. cit.*, pct. 7, pag. 34.
12. N.Crainic, *Nostalgia paradisului*, Editura "Cugetarea", București, 1940, pag. 110, *apud* Constantin C. Pavel, *op. cit.*, pag. 54.
13. Constantin C. Pavel, *op. cit.*, pag. 60.
14. *ibid.*
15. Apropierea dintre omul *fără însușiri* al lui Robert Musil și omul caragialian a fost făcută inițial de Ștefan Cazimir (vezi *I.L.Caragiale față cu kitschul*, Editura "Cartea Românească", București, 1988, pag. 71, dar fără o argumentare critică dezvoltată).
16. José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei*, Editura "Humanitas", București, 2000, pag. 47.
17. Konrad Lorenz, *Cele opt păcate capitale ale lumii civilizate*, Editura "Humanitas", București, 2001.
18. Alexandru Paleologu, vezi capitolul *De la Caragiale la Eugen Ionescu și invers*, în vol. *Spiritul și litera*, Editura "Eminescu", București, 1970, pag. 56.
19. *ibid.*
20. I.L.Caragiale, *Opere*, vol.IV, ESPLA, pag. 426.
21. Maria Vodă-Căpușan, *op. cit.*, pag. 195.
22. „Caragialumea” – concept critic al autorului, ce vizează descrierea dinamică a cronotopului caragialian; vezi: Cristian Stamatoiu - „Caragialumea” – matrice și prefigurare, Editura Universității de Artă teatrală, Târgu-Mureș, 2003, pag. 32-96.
23. Liviu Papadima, *Caragiale, firește*, Editura "Fundăției Culturale Române", București, 1999, pag. 175.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- CARAGIALE, I. L.: *Opere*. ESPLA, București.
- CAZIMIR, ȘTEFAN (1988): *I. L. Caragiale față cu kitschul*. Editura Cartea Românească, București.
- ELVIN, B. (1967): *Modernitatea clasicului Caragiale*. EPL, București.
- FANACHE, V. (1984): *Caragiale*. Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- IORGULESCU, MIRCEA (1994 {1988}): *Eseu despre lumea lui Caragiale*. Editura Cartea Românească, București, reeditată (plus o *Prefață*) sub titlul original al manuscrisului: *Marea trăncăneală*. Editura Fundăției Culturale Române, București.
- SILVESTRU, VALENTIN (1970): *Elemente de caragialeologie*. Editura Eminescu, București.
- STAMATOIU, CRISTIAN (2003): „Caragialumea” – matrice și prefigurare. Editura Universității de Artă teatrală, Târgu-Mureș.
- VARTIC, ION (1988): *I. L. Caragiale și schițele sale exemplare*. Studiu introductiv la: I.L. Caragiale – temă și variațiuni. Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- VODĂ-CĂPUȘAN, MARIA (1980): *Dramatis personae*. Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- VODĂ-CĂPUȘAN, MARIA (1982): *Despre Caragiale*. Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- VODĂ-CĂPUȘAN, MARIA (2002): *Caragiale?* Editura Dacia, Cluj-Napoca.

ANALIZA GRAMATICALĂ A CONSTRUCȚIILOR CIRCUMSTANȚIALE

Luminița CHIOREAN

Abstract

The paper presents a semantic, formal and functional description of the exceptive, concessive, temporal, relative and modal constructions that include distinct syntactic positions. From the heterogeneous character of this type of circumstance construction, corresponding to the surface structure follows the difficulty and often the confusion of its grammatical analysis.

The comparative constructions make up a special paragraph through the recording as a peculiarity of the semantic and functional relation defined stylistically by means of the comparison. Among the existing types, the comparison "image" and the comparison "paradigm" impose themselves as object of research.

Without pretending to be a pioneer in the grammatical analysis of these constructions, I present the (scientific) solutions relevant to the morphological and syntactical structure of the present-day Romanian language.

0. Introducere

Lucrarea propune o descriere semantică, formală și funcțională a construcțiilor exceptive, concesive, temporale, relative și modale care înglobează poziții sintactice distincte. Din caracterul eterogen al acestui tip de construcții circumstanțiale, corespunzătoare structurii de suprafață, decurge dificultatea și adeseori confuzia analizei gramaticale.

Construcțiile comparative constituie un paragraf aparte prin înregistrarea ca particularitate a relației semantico-funcționale, definită stilistic prin comparație. Dintre tipurile existente, comparația „image” și comparația „paradigmă” se impun ca obiect al cercetării.

Fără a avea pretenția descoperirii ineditului în analiza gramaticală a acestor construcții, consemnez soluții lingvistice relevante pentru structura morfosintactică a limbii române actuale. În acest demers, de uzanță vor fi descriptorii relaționali reclamați de sintagmică și de sintaxa limbii.

1. Descriptori

1.1. De/dinspre sintaxă

Din accepțiunile date termenului sintaxă [1], optăm pentru ansamblul regulilor privitoare la îmbinarea cuvintelor și relațiile dintre ele, în propoziții și fraze [2]. Dacă sintaxei tradiționale i se reproșează logismul, semanticismul, servilitatea față de modelul limbilor clasice, sintaxa modernă [3] (sintaxa transformățională) renunță la modelul clasic, delimitând rolul elementului semantic și al aprecierii subiective și formulând definiții în termeni formali (ce includ particularitățile de expresie).

1.2. Sintagma

Din clasificările referitoare la tipurile de relații[4], reținem :

- clasificarea lui L. Bloomfield, generată de criteriul distribuțional, prezintă relații de tip: *coordonativ*, *subordonativ* și *exocentric*, argumentând prin distribuția relațională: similară vs. diferită;
- *tipurile de dependență* existente între termenii oricărei relații sintactice, impuse de L. Hjelmslev

[1967]: *determinare* (dependență unilaterală obligatorie), *interdependență* (dependență bilaterală obligatorie), respectiv *constelație* (dependență facultativă);

- distincția riguroasă între „sintagmă” și „îmbinare de cuvinte” făcută de unii lingviști sovietici: sintagma este, în opinia lor, o *noțiune* mai mult *semantică* (și mai puțin sintactică);
- opțiunea lingvisticii americane descriptive pentru interpretarea relațiilor sintactice din interiorul propoziției ca *îmbinări de constituenți*.
- *Gramatica Academiei* propune definiția : „*Cea mai mică unitate sintactică în interiorul căreia se poate stabili un raport sintactic este **îmbinarea de cuvinte**, constituită din cel puțin două cuvinte cu sens lexical deplin. Nu poate apărea de sine stătătoare, este lipsită de predicatie și nu poate constitui o unitate de comunicare decât prin încadrarea ei într-o propoziție.*” [5]. Definiția dată sintagmei cunoaște variantele:
 - sintagma impune situațiile de *silabă* (cea mai mică sintagmă) și *cuvânt* (sintagmă minimală în care termenii sintagmei sunt morfemele);
 - în limbă, totul se reduce la *sintagme* și *termeni de sintagmă*.
- Subordonând sintaxa *sintagmaticii*, Ferdinand de Saussure [1998] caracterizează sintagma ca o *reuniune de două sau mai multe unități lingvistice consecutive*. Așadar noțiunea de sintagmă este aplicată nu numai cuvintelor, ci și grupurilor de cuvinte.
 - Din opiniile lingviștilor români, pentru definirea sintagmei reținem aspectele:
 - *grup de două părți de propoziție în raport de subordonare* [Stati,1972];
 - *două sau mai multe cuvinte, cu sens unitar, aflate într-un raport de subordonare* [Bulgăr, 1995];
 - *grup de două cuvinte sintactice dintr-o propoziție, legate între ele semantic și gramatical, în cadrul unui raport de subordonare* [Constantinescu-Dobridor, 1997]-care dau aceeași imagine, adică un grup subordonativ constituit pe „fundament semantic”.
- Pentru D.D. Drașoveanu [1997:39], sintagma (relația împreună cu cei doi termeni ai ei) constituie unitatea relațională, minimală și maximală a *nivelului sintagmic* (cel de-al treilea nivel, alături de nivelurile fonetic și lexical), opinie la care subscriu și alți reprezentanți ai Școlii lingvistice clujene : G. G. Neamțu [1999], Carmen Vlad [1994], G. Gruică [1981], Șt. Hazy [1997].

Notă. Pledăm pentru considerarea sintagmei ca *unitatea semantico-sintactică formată din doi termeni (morfeme, cuvinte, construcții gramaticale, propoziții) și relația dintre ei*. Or, prin natura semantică, sintagma va fi judecată prin natura ei *dibotomică*: va avea un plan al expresiei (forma), respectiv altul al conținutului (sensurile: denotativ+/- conotații).

1. 3. Nivel sintagmic

1.3.1. Sintagmica [6], termen derivat de la sintagmă, categorie superioară propoziției, în sensul generos al acoperirii comunicării raportate atât la construcția enunțului, frază/ propoziție, cât și la sintagma propriu-zisă [7], probează, validează și numește rostul conectivelor în mesaj.

Ca orice termen lingvistic, *sintagma reține printr-o natură dibotomică exprimată în conținut și expresie, ipostaze inerente funcționării mesajului, activării **sensului textual***. La nivelul sintagmic se petrece „armonia” textuală între sensul relațional, activ în conținut, și flectivul de relație sau /și conectivul, prezent în expresie.

Exemple: (a) Sintagma eminesciană „**vecinul ieri**” activează sensul +*temporalitate* reclamat de prezența adverbului substantivat „*ieri*”, fapt explicat prin relația de subordonare a adjectivului « vecinic » față de substantiv, căruia prin topica inversă îi substituie morfemul definirii hotărâte (articolul hotărât enclitic) *-(u)l*, informație relațională activă grație acestui flectiv de relație.

(b) Sintagma evidențiată din versurile: „[...] *când orele se-nverzeau **ca smaraltele**,/ ne bronțam la lumina dragostei noastre*” (NS, *La-nceputul serilor*, I/127) propune un sens comparativ cerut spre complinire de prezența nominalului temporal „*orele*”. Astfel se remarcă sensul +*temporalitate* asociat verdelui „*de smarald*”, comparație ce reclamă timpul „*dragostei noastre*”. De aici sintagma comparativă „*ca smaraltele*” solicită sensul special +*temporalitate sentimentală* (poetic propulsând o *simptomatologie temporală*).

(c) În acest de-al treilea exemplu, propunem sintagma dublată semantic prin activitatea modalizatorilor *chiar*, respectiv *decât*, care anunță stilistic sublinierea comparativului ce numește imaginea invadatoare peste timp, o reinstaurare a percepției: reprezentarea are loc cu certitudine și mai rapid decât perceperea timpului, aici, constrâns prin compresie într-un anume topos: trupul cuvântului e locuit de timp. Sensul comparativului *temporal* pălește în fața imaginarului concret, având loc o inversiune a realelor de comparat, încât termenul pertinent din comparație e *lumea*, și nu *timpul*: „*Se arăta fulgerător o lume/Mai repede **chiar decât timpul** literei A*” (NS, *Contemplare*, OC, I/ 183).

Dacă în primele două exemple, sensul +*temporalitate* se manifestă cu acuitate, fiind complinirea termenilor lingvistici, semantic înscriși în același câmp lexical al timpului: *ieri*, *orele*, în ultimul exemplu, are loc o substituie: un imaginar incendiar va instaura sensul -*temporalitate*. Spre pătrunderea acestor mecanisme desfășurate la nivelul sintagmicii, absolut necesare interpretării discursului, îndeosebi beletristic, întreprindem un studiu teoretic asupra sensului relațional.

1.3.2. Sens relațional vs. nerelațional

Acceptăm enunțul drept „mărturie” a textului [van Dijk, apud Vlad, 1994:50] sau „structură textual-discursivă nucleară” [Vlad, 1994:51]. În distincția relațional vs. nerelațional, se propun accepțiile:

1.3.2.1. Noțional/ relațional este distincția performativ explicată printr-un raport realizat între substantivele [8] din câmpul lexical al *temporalității* [9] și locuțiunea conjuncțională *în timp ce*, în analiza cărora se constată drept notă comună *temporalitatea*, iar ca notă distinctă se sesizează modul de operare al sensului *temporal*, și anume: substantivul organizează *temporalitatea* noțional, iar locuțiunea conjuncțională, relațional, dezvoltând sensul temporal prin raportare la acțiune, ca sugestie a circumstanței. În planul limbii, operăm cu sensuri noționale, respectiv relaționale [10]. În demersul nostru, de interes sunt sensurile relaționale.

1.3.2.2. Relațional vs. circumstanțial

Din semantica adverbului, reținem distincția la nivelul clasei lexico-gramaticale: adverbul de mod preia față de verb comportamentul adjectivului raportat la determinatul substantival (*citește corect* devine +*corectitudine* a acțiunii de *a citi* ș.a.m.d.), pe când sensurile adverbilor de loc și de timp, neputând fi asimilate nici uneia din categoriile de sensuri deja „înscrise”, sunt numite **sensuri circumstanțiale**, care sunt sensuri relaționale creatoare de sintagme pe baza antinomiei (acțiune vs. autor; raport comparativ între funcții sintactice echivalente, valide contextual în structuri diferite: de suprafață, respectiv de adâncime). Purtătorii sensurilor relaționale sunt conectivele și morfemele [11], numite **relatem** sau **gramatem**.

1.3.3. Sintagmica joncțională [12]. Relația prin conective

Discursul, construcție simplă vs. complexă, devine funcțional datorită relației sintagmatiche interlexematice, care constă în solidaritatea dintre un sens relațional și un relatem [13].

Relația interlexematică este cea care călăuzește, îndrumă „citirea” mesajului la nivelul construcției circumstanțiale. În funcție de eficiența acesteia, se prezintă structura de apel, care materializează echilibrul dintre expresie și conținut, instituind astfel nivelul sintagmic ca entitate activă alături de celelalte niveluri ale limbii.

1.3.3.1. Sens vectorial vs. scalar

Se observă activitatea sensului temporal redat prin substantiv, față de „amortizarea”, alteori „mocnirea” sensului la nivelul locuțiunii conjuncționale *în timp ce*, în care substantivul *timp* nu mai este +*dinamic*, +*activ*, ci primește trăsătura –*activ* sinonimă cu +*inert* [14]. Fără a fi dezgolit de sens, substantivalul prezent la nivelul locuțiunii impune sensul +*temporalitate* acesteia, echivalând-o cu adverbul de timp *atunci*, ce reclamă corelativul *când* etc. În acest context, numim **vectorial**, sensul noțional, respectiv **scalar** [Chiorean, *Annales Universitatis*, 2002:28] sensul relațional.

Exemple: **Când** o auzea, [atunci] îi venea să plece. (sens vectorial +*temporalitate*)
Era **când** în car, **când** pe drum. (sens scalar, –*temporalitate*)

1.3.3.2. „Nota-sens” a comparativului de superioritate a adverbului, având funcție sintactică de nume predicativ al unui predicat nominal impersonal incomplet în structura de profunzime, impune complinirea semantică a discursului printr-o construcție comparativă.

Exemple: Mai bine să-l întrebi **decât** să faci ce te taie capul.
Mai bine bea apă **decât** vin.

1.3.3.3. **Emfaza**. În cadrul clasei lexico-gramaticale a adverbului există o categorie de adverbe cu valoare emfatică sau adverbe de modalizare emfatică, numite și **modalizatori** (modalizează sau subliniază prin sensul relațional o construcție circumstanțială).

Modalizatorii emfatici [15] au un conținut (sens) abstract, deseori desemantizați, adică au sens scalar, semantismul lor putându-se sublinia doar în funcție de context, de sintagmele care-i înglobează. Modalizatorii emfatici cunosc o distribuție vastă atât la nivelul clasei adverbiale, cât și al celorlalte clase lexico-gramaticale. Putem argumenta varietatea combinatorie cu : substantiv (*doar lucrarea*); adjectiv (*cam zgâtie / numai zglobie*); pronume (*și noi*); numeral (*în jur de treizeci*); verb (*tot mai vine*); adverb (*tot aici*) etc.

Deschidem o listă posibilă în inventarierea și clasificarea modalizatorilor emfatici, după criteriul sensului relațional :

- subliniere, evidențiere, întărire: *chiar, mai, și, taman, tocmai* etc;
- restricție, limitare: *doar, numai* etc. ori excepția: *decât* etc;
- restrictiv manifestat simultan cu concesiia: *barem, cel puțin, înaintea, măcar, totuși*,

chiar, și etc;

- opțiune, modalitate: *îndeosebi, în special, mai ales* etc;
- temporalitate conexă cu diferite semne indiciale funcționale în context: *abia, de-abia, de (scalar), și, taman, tocmai* etc.;
- cumul: *și, mai, încă* etc.;
- repetare a acțiunii, continuitate, perenitate: *mai, încă, tot* etc.;
- accentuare a aspectului / comportamentului negativ al acțiunii / actantului: *nică*;
- ierarhie, ordonare, clasificare: *în primul rând, în al doilea rând, mai întâi, întâi, înainte de toate* etc.;
- aproximație cantitativă / calitativă: *aproape, peste, cam, în jur de, circa, aproximativ* etc.;
- apozitiv, explicativ, lămurire, așa-numitele apozeme: *adică, (și) anume, bunăoară, de exemplu, alias, cu alte cuvinte, mai bine-zis, mai precis* etc.;
- conclusiv: *așadar, deci, în concluzie, la urma urmei, prin urmare* etc.;
- proximitate: *aproape, cât pe ce, gata-gata, mai, mai - mai* etc.;
- dubiu, nehotărâre: *oare* etc.;
- cauzal ori temporal: *de* (scalar)
- comparație: *ca, asemenea, precum*;
- morfeme comparative (formanți): *mai, tot atât, la fel, tot așa, cel mai puțin, foarte, prea* etc.

Lista poate fi completată cu adverbele corelative [16]: *atunci...când; așa...cum; acolo...unde; atât...cât; cu cât...cu atât; pe cât...pe atât; de câte ori...de atâtea ori* etc.

Modalizatorii cu sens relațional, deci tot conective (relateme), interesează la nivelul construcțiilor circumstanțiale, deoarece impun semantica acestora. Vom avea anume funcții sintactice (subiect, complement obiect direct, adjunct verbal conotativ [17], complement obiect indirect etc.) în construcții exceptive, comparative etc.

2. Construcții circumstanțiale. Descrierea semantică, formală și funcțională

2.1. Descriere semantică

Reamintim opțiunea noastră pentru definirea sintagmei: *unitatea semantico-sintactică formată din doi termeni și relația interlexematică. Din punct de vedere semantic, sintagma va fi judecată prin natura ei duală: expresie (formă) vs. conținut (sensuri: denotativ+/- conotații).*

În combinarea sintactică trebuie să fie compatibilitate semantică între termenii de referință. În raport cu primul termen, termenul asociat surprinde printr-o dublă funcție semiotică, anume: identificarea și diferențierea sau ineditul. Cuvintele ce se abat de la regula enunțată pot fi asociate unor abateri, precum : pleonasmul, apozitia [18] sau, stilistic, repetiția. Excepția există totuși în discursul beletristic: termenii incompatibil semantic, prin funcția conotativă, promovează expresia stilistică: asociații eufonice, compoziții iterative, ca în exemplul: „*Și-am zis verde de albastru / mă doare un cal măiastru / Și-am zis pară de un măr / minciună de adevăr*” (NS, *Frunză verde de albastru*, OC, I/ 274), unde straniul conexiunilor semantice răstoarnă sensul noțional comun, căci matricea stilistică e controlată de ludic.

Privit sub raportul sensului, un cuvânt, independent sau dependent de context, poate să își piardă sensul, printr-un procedeu de desemantizare totală sau parțială, să-și schimbe sau să-și îmbogățească sensurile printr-o extensie semantică (devenind: auxiliar lexical sau gramatical), procese ce au consecințe de natură sintactică, fie în structura construcției, fie în analiza gramaticală [19]. Diferitelor sensuri ale aceluiași cuvânt le corespund construcții sintactice diferite sub raport relațional și funcțional, organizarea structurală distinctă constituind modalitatea de actualizare a fiecărui sens în parte [20].

Sintagma se definește ca unitatea dintre *sensul relațional* (conținut), *flectivul de relație* sau *relatemul* (expresie, organizator relațional al ideii, fundamental în numirea relației sintagmice interlexematice) și *conectivul*, pledând pentru constituirea nivelului sintagmic al limbii (lexem-relație-lexem)[Drașoveanu, 1997:21-39], unde este receptată *relația*, creatorul valorii de termen a lexemelor.

Analiza sintagmei se poate face din două perspective: organizarea lineară (termen+ relație + termen) și cea a planurilor conținut / expresie. Din perspectiva linearității, o problemă o constituie (în anumite situații) identificarea relației (coordonantă: *Va pleca mâine și poimâine.* vs. subordonantă: *cartea prietenului*) și disocierea acesteia de un anumit termen, proces ce comportă:

(1) învingerea aderenței dintre relația subordonantă și termenul subordonat, când relația subordonantă este un flectiv aglutinat (*prietenului*);

(2) scăderea flectivului de relație din structura lexemului care se află pe poziția de termen subordonat;

(3) acceptarea termenului subordonat, singura realitate lingvistică rămasă după această scădere. Pentru susținerea celui de-al doilea punct de vedere enunțat (conținut/ expresie), vom propune două exemple.

Exemplul 1. În sintagma subordonativă *carte de citire*, secționăm trei segmente, la nivelul expresiei (a, b, c) și cinci, la nivelul conținutului(a, b, c, d, e):

- | | | | |
|-------------------------------------|---------------|--|------------------------|
| a. expresia lexemului → | <i>carte</i> | sensurile lexemului (<i>propriu, secundar, figurat</i>)→ | <i>carte</i> |
| b. expresia relației subordonante → | <i>de</i> | sens relațional al relatemului→ | <i>de</i> |
| c. expresia lexemului → | <i>citire</i> | sensurile lexemului(<i>propriu, figurat</i>) → | <i>citire</i> |
| d. expresia termenului regent → | <i>0</i> | sensul regentului → | <i>identificare</i> |
| e. expresia termenului subordonat → | <i>0</i> | sensul subordonatului → | <i>particularizare</i> |

Exemplul 2. [*Cuvintele și lucrurile sunt totuna*] și ele **nu** pot fi dezîmbrățișate **decât prin semnul amândurora**. [NS, *Scrisorile de dragoste ...*, FP, 32]

În acest exemplu: la nivelul sintagmei adverbul de negație **nu** angajează un sens relațional corelativ cu adverbul restrictiv **decât** pentru a susține construcția exceptivă: **decât prin semnul amândurora, subordonată verbului nu pot**. Aici, interesează segmentul **prin semnul** ca termen subordonat verbului infinitiv (*a fi dezîmbrățișate*), un pasiv ce nu-și trădează agentul. Dacă în locul conectivului **prin**, activator al sensului instrumental propus termenilor **prin semn**, ar fi fost înscris conectivul **de**, atunci agentul ar fi fost desemnat prin termenii **de semn**. În cazul exemplului dat, construcția **decât prin semn** primește funcția de complement circumstanțial instrumental în construcția exceptivă declanșată de corelativele restrictive (exceptive) **nu...decât...** E o construcție semantică dublantă: se inițiază atât sensul +*excepție* relevat prin expresia relației subordonative lansată de sintagma: **nu pot...decât...**, cât și sensul +*instrumentalitate* propus de relația: (a) **fi dezîmbrățișate ...prin semn**.

În consecință, **semantica circumstanței** (+*comparație*, +*excepție*, + *concesie*, +*relație*, +*condiție* +*temporalitate*, +*modalitate*) este **dublata de o semantică încrucișată**, activată de structura inserată în construcția circumstanțială, ca în exemplul 3.

2.2. Descriere formală

Pentru a susține acest aspect, apelăm la contexte diagnostice reprezentative în planul expresiei spre exemplificarea construcției circumstanțiale:

a) Contexte diagnostice ce includ modalizatorul comparativ **ca** (+/- combinație cu **decât**):

- #vb.pred. tranz+ *ca* +subst/pron#
- #vb.cop(fm neg+ *decât ca* +pron#
- #vb.pred.+ *ca* +subst/adj#

b) Contexte diagnostice ce includ modalizatorul comparativ **decât** :

- # vb. tranz+adj (grd comp de sup/inf)+ *decât* +subst/pron#
- #adj. (comp de sup)+vb.pred. tranz/intranz+subst+ *decât* +subst/pron#
- #adj. (comp de sup)+vb.cop+subst/adj(Np)+ *decât* +subst/pron/adj#

Observație: Np= subst, *decât* va selecta tot un subst

- #vb.cop. (fm neg)+ *decât* +subst/pron/adj#
 - #vb pred/fm neg)+/- pron pers(Ci/Cd)+ *decât* +subst/pron/adj#
 - #pron. (Ci/ Cd)+vb. Pred.+subst.+ *decât* +subst.#
- c) Contexte diagnostice ce includ modalizatorul exceptiv, restrictiv ***decât*** :
- #vb. pred (in)tranz + *decât* + nominal#
- d) Contexte diagnostice ce includ modalizatorii condițional-exceptivi ***doar/ numai***:
- # *doar* +subst/adj participial+vb#
- e) Contexte diagnostice ce includ modalizatorul de întărire ***chiar***:
- # *chiar* +subst/adj+vb#
- f) Contexte diagnostice ce includ modalizatorii condițional-exceptivi ***doar/ numai***:
- # *doar* +subst/adj participial+vb#
- g) Contexte diagnostice ce includ relatemul temporal sau relativ ***de***:
- # vb. pred. + *de* + adj./subst#
 - # *de* + adj. + P n/ Pv#

2.3. Descriere funcțională

În descrierea funcțională a construcțiilor circumstanțiale, se va ține cont de modalitatea receptării semanticii contextuale: semantica circumstanței ***complinită*** cu semantica structurii conținute la nivelul construcției, ***o semantică încrucișată*** (ca în exemplul 3/2.1.), nu una lineară sau simultană (exemplele 1-2/2.1.), modalitate comună, frecvent angajată în definirea discursului, mai cu seamă a celui colocvial. Astfel argumentăm dublarea descrierii funcționale de cea semantică, susținută, la nivelul discursului poetic, și de elemente naratologice (ce vor fi comentate într-o descriere stilistică a construcțiilor circumstanțiale, subiect al unui articol ulterior, cu exemplificare pe discursul poetic stănescian).

Din cele două fenomenalizări prezente la nivelul construcției gramaticale hibride (construcția circumstanțială), primează sensul și funcția sintagmei de suprafață. Semantica și funcția circumstanțială, ca însemne ale structurii de adâncime, generează matricea noii structuri dominante. În exemplul 3/2.1., remarcăm modalitatea de salvare a *fenotipului* prin *genotip*: +*instrumentalitate* prin +*circumstanță exceptivă*, pledoarie pentru dominanța stilistică a discursului. În fenomenologia poemului, ***semmul*** devine imaginea sensibilă la care apelează cunoașterea. De aici, posibilitatea generării unui *imaginar al semmului* în simultaneitate cu realul.

Sintagma nu este o construcție fixă. Termenii pot schimba, mai ales în planul expresiei, sintagma de bază. Variabilitatea este însușirea unui termen participant la constituirea sintagmei de a accesa una (variabilitate unilaterală) sau mai multe (variabilitate bilaterală) din formele sale paradigmatic, fără să schimbe valoarea sintagmei, natura raportului pe care aceasta îl exprimă. În planul sintagmic particularizat prin construcția circumstanțială, variabilitatea este manifestă la nivelul conectorilor: există o variabilă semantică dublantă (corespunzătoare variabilității bilaterale), de care trebuie să ținem seama în analiza gramaticală a construcției hibride cu un cumul semantic. Propunem ca aspectul variabilității din planul sintagmic prezent la nivelul construcțiilor gramaticale complexe sau hibride semantic activate de relatem (conectiv) să se numească **variabilitate relațională simultană**, aspect diferit, dar în același timp ar putea corespunde variabilității concomitente active la nivelul construcțiilor simple, nu hibride semantic, prin care fiecărei forme din seria determinatului îi corespunde o formă din seria

determinantului. Aceasta se opune variabilității independente: variația termenilor unei serii nu depinde de felul cum variază termenii celeilalte serii.

Confirmarea sau infirmarea afirmației „*verb + adjectiv = sintagmă inexistentă*” [Drașoveanu: 1999] este o problemă de mare importanță prin implicațiile și consecințele ei asupra acceptării sau neacceptării verbelor de relație (copulative); asupra acceptării sau nu a predicatului nominal, cu repercusiuni privind încadrarea verbului *a fi* asemantific și a numelui predicativ; asupra inventarului de valențe al substantivului și al pronomului, când acestea sunt în N_1 și Ac_1 .

Acordându-se în ipostaza de nume predicativ, de atribut sau de adjunct verbal conotativ cu un nominal sau substitut al acestuia, adjectivul exclude orice legătură cu verbul (verbul *a fi* nu este verb de relație). Structura „*substantiv / pronume + a fi + adjectiv*” nu este cu nimic deosebită de structura „*substantiv + verb predicativ + adjectiv*”, ci se cuprinde în aceasta din urmă, *a fi* ocupând în schema structurală exact aceeași poziție ca oricare verb: subordonat, atât el, cât și adjectivul, substantivului, fiecare cu propriu-i acord. „*Verbul a fi – nici cel însoțit de nume predicativ și ca el, nici un alt verb, inclusiv verbele devenirii/ nondevenirii, nu este copulativ, nu reprezintă un fapt de limbă relațional*” [Drașoveanu, 1997:145].

G. G. Neamțu [1999:64] susține clasa relatemelor verbale, oferind exemple relevante în acest sens. În unul din exemple, argumentează că un complement nu determină un predicat, fie el și nominal, ci verbe, adjective, adverbe, toate unități lexico-gramaticale și nu sintactice. În urma schemei „*verb copulativ + adjectiv (nume predicativ)*”, ca determinante externe, pot apărea circumstanțialele. Chiar și în predicatelor nominale de tipul „*verb copulativ + adjectiv (nume predicativ)*” în care numele predicativ are complemente, copulativul poate apărea ca termen regent pentru circumstanțiale:

El fusese atent de ziua mea.

↑←←←↓

La această opinie subscriem și noi.

Exemplu: *Cuvântul e **ca un plug** [subțire].* Între nominalul subiect *cuvântul* și conotația *un plug* se înregistrează funcția de adjunct verbal primar (= nume predicativ) datorită relatemului copulativ *este*. În acest exemplu, verbul *a fi* nu are nici unul din sensurile denotative (propriu: *a exista, a se afla* etc, nici secundare: *a dura, a se întâmpla, a se desfășura* etc.) sau vreo conotație. Verbul *a fi* are sensul scalar +*instrument gramatical: copulă*. Prin acordarea atenției cuvenite descrierii semantice, acceptăm funcția de nume predicativ(adjunct verbal primar) a unui termen lingvistic (parte de vorbire sau sintagmă) aflat în **relație conotativă**, de obicei, cu un nominal. Susținem relația conotativă prin însușirea cu care este investit nominalul regent prin medierea copulei (verbe inventariate în clasa relatemelor verbale). Prin elidarea copulei construcția menționată devine: *cuvântul (+/-ca) un plug*.

În structuri de tipul: *la noi (când / astfel) e bine / e rău / e greu* „se acceptă copulativul ca regent deoarece adverbul de mod nu poate fi complinit de determinante circumstanțiale de loc și de timp”. [Neamțu:1999]

Construcțiile cu adjunct verbal conotativ [Chiorean, *Studia*, 1999:19-25] o dublă relație: subordonarea, în planul expresiei, o relație de natură sintactică, respectiv relația conotativă, de natură semantică, prezentă în planul conținutului, din care se solicită sensul conotativ, în detrimentul celor denotative (propriu și secundar). O asemenea construcție ca structură de suprafață inserată într-o structură de adâncime de natură circumstanțială presupune analiza a două sintagme binare.

Exemplu: „*și mie îmi **lasă ca amintire doar versul/ și cuvântul aurit...***” (NS, Nod 28, OC, II/259)

(1) lasă ca amintire // (2) versul și cuvântul[...] **ca amintire**

(1) a. Expresia lexemului → *lasă* sensurile lexemului (*secundar, figurat*)→ *lasă*

b. expresia relatemului → *ca* sens relațional → *ca*

- | | |
|--|--|
| c. expresia lexemului → <i>amintire</i> | sensurile lexemului(<i>propriu, figurat</i>) → <i>amintire</i> |
| d. expresia termenului regent → 0 | sensul regentului → <i>proces(a oferi, a dărui)</i> |
| e. expresia termenului subordonat → 0 | sensul subordonatului → <i>+circumstanță comparativă</i> |
| (2)a. expresia lexemelor → <i>vers, cuvânt</i> | sensurile lexemului (<i>secundar, figurat</i>)→ <i>lasă</i> |
| b. expresia relatemelor → <i>și /ca</i> | sens relațional → <i>și(copulativ)/ ca (comparativ)</i> |
| c. expresia lexemului → <i>amintire</i> | sensurile lexemului(<i>propriu, figurat</i>) → <i>amintire</i> |
| d. expresia termenului regent → 0 | sensul regentului → <i>substituire identitară, ipostaziere</i> |
| e. expresia subordonatului → 0 | sensul subordonatului → <i>conotativ: +reinstaurarea realului, -uitare</i> |

Notă. Se remarcă o variabilitate semantică dictată la nivelul sensului termenului subordonat: *amintire* din sintagma comparativă inițiată de relatemul *ca*. În acest context, aflăm funcția de **adjunct verbal conotativ comparativ** sau **element predicativ suplimentar comparativ**, funcție coroborată după modelele prezentate de G.G. Neamțu [1999:37]. Astfel, în exemplul: *Mașina mergea ca nouă*, segmentul evidențiat este *Eps comparativ*, având ca regent un substantiv cu funcție de subiect, subordonare realizată în preajma unui verb predicativ.

Când raportarea logică a celui de-al doilea termen se face la un prim termen cu orice funcție sintactică în afară de subiect, repetându-l funcțional, inclusiv modul de construcție, această de-a doua funcție sintactică este *în construcție comparativă*.

În exemplul: *Ți s-a ntâmplat s-ascuți mai repede de sentiment decât de rațiune?* - segmentul subliniat comportă funcția sintactică de complement obiect indirect în construcție comparativă. Felul funcției în construcție comparativă se recunoaște după funcția primului termen (*de sentiment*), cel care se compară, iar cel de-al doilea termen (*de rațiune*) îl repetă funcțional. Trăsătura *în construcție comparativă* este dată de prezența relatemelor de comparație – conectivele: *ca, decât, cât*.

La nivelul sintagmic, în categoria sintagmicii joncționale circumstanțiale, funcțional, pot fi înregistrate următoarele variante:

2.3.1. Sintagmica opozițională, antitetică sau comparativă:

„Prin comparație, se înțelege operația de alăturare a două sau mai multe obiecte cu scopul de a stabili asemănările și deosebirile dintre ele. Constatarea asemănărilor și deosebirilor dintre obiecte are ca premisă obiectivă existența unor însușiri comune obiectelor, inerente sau atribuite, prezente în măsură egală sau diferită la două sau mai multe obiecte.” [G.G.Neamțu,1999:463]. Sintagma circumstanțială comparativă apare ca o complinire la varianta gradului comparativ, singurul ocurent cu comparația, categorie semantică a adjectivului și a adverbului în calitatea lor de „notă-sens”.

Comparativul de superioritate: *Scrie mai bine decât mine.* / Ac₃, impus de relatemul comparativ;

Comparativul de egalitate: *Scria ca prietena ta. Nu scria decât ca noi (mine).* / Ac₃, impus prin generalizarea regimului cazual propus de relatemul comparativ. Prin urmare, nominalul sau substitutul acestuia inserat în construcție comparativă se va afla în Ac₃.

Comparativul de inferioritate: *Scria mai puțin corect decât tine.* / Ac₃

Observație. Sesizăm absența gradelor ce nu-s ocurente cu comparația: pozitivul și superlativul. Categoria comparației poate fi descrisă și analizată din două puncte de vedere: *logic*, stabilind în fiecare construcție comparativă elementele reale care se compară și însușirea care permite comparația [21]; respectiv, *semantico-sintactic*, stabilind termenul de comparație, inclusiv funcția acestuia și termenul comparat, inclusiv funcția acestuia. În plan *semantico-sintactic* (și în analiza gramaticală), elementele comparate *logic* se suprapun termenilor comparați, dar nu obligatoriu. În exemplul: *Adultul cântă ca-n tinerețe* – *logic*, se compară *adultul* cu *adultul*; *semantic*, se compară: *+temporalitate actuală: maturitate* cu *+temporalitate „consumată”*: *tinerețe, adolescență*.

Termenul *maturitate* fiind dedus din context (*vârsta psihologică circumscrisă adultului*). Întrucât în gramatică operăm cu termeni și funcții, nu cu obiecte, analiza gramaticală se interesează de termenii aflați în comparație, mai exact de cel de-al doilea, care este totdeauna subordonat și însoțit de conectiv relațional: *ca, decât, cât, din (dintre)*, ca semn explicit al comparației. Fenomenalizările comparației la nivelul expresiei diferă atât în privința realizărilor celor doi termeni ai comparației și a corespondenței/ noncorespondenței cu elementele comparate în mod real, cât și la nivelul exprimării însușirilor în baza cărora se realizează comparațiile (adjective, adverbe, verbe), prezente implicit sau explicit în text. De obicei, comparația nu apare în text în forma ei completă, ci într-o variantă „ergonomică” a limbii, principiu care acționează în eliminarea elementelor deduse sau subînțelese. Adesea adverbul la comparativ de egalitate, ca expresie a însușirii unei acțiuni, este omis, fiind absorbit de verb constituit ca însușire complexă fundamentală comparației: *Turnie ca mașina < Merge iute ca mașina < Merge tot așa de iute ca mașina < Merge tot așa de iute cum merge mașina.*

După natura funcției primului termen, cel care se compară, exprimat sau subînțeles, deosebim două tipuri de comparație, cu consecințe diferite în ceea ce privește interpretarea sintactică a celui de-al doilea termen. În exemplul: *Profesorul (N₁) s-a comportat ca un prieten (Ac₃)*. Nominalul subiect *profesorul* primește comparația circumstanțialului de mod comparativ *prieten*, sens + *comparație* marcat prin conectivul *ca*. Dar, indirect, se poate observa prin substituția semantică „reversibilă”, al cărei rezultat este construcția: *Prietenul[...] ca profesor*.

După termenul regent, deosebim următoarele funcții sintactice comparative:

- a. C. c. mod comparativ (regent= un verb, adjectiv sau adverb): *Recită ca un artist. E bună ca pâinea caldă; Se descurcă mai bine decât tine.*
- b. Np comparativ (regent= un substantiv sau substitut, cu funcție de subiect, subordonare realizată în prezența unui auxiliar predicativ): *Ea este ca o artistă. Dragostea lui pare aidoma unui vis.*

Numele predicativ comparativ, prin suprimarea auxiliarului predicativ, devine un *atribut substantival (pronominal) prepozițional* în Ac₃: *o fată ca o artistă, dragostea [lui] aidoma unui vis* etc.

Completăm funcțiile comparative cu următoarele funcții sintactice în construcție comparativă [22]:

- a. atribut: *Doctorița era o femeie mai degrabă tânără decât frumoasă (N₂)*.
- b. Np: *Eram mai mult morți decât vii. (N₂) Casa era mai mult palat decât arhitectură. (N₁)*
- c. Adjunct verbal conotativ [Eps]: *Preferă cafeaua mai mult dulce decât amară. (Ac₂) Te credeam mai mult student decât profesor. (Ac₁) Mai bine i-ai fi zis profesor decât actor. (Avcon [Eps], N₁prodativ)*
- d. Cd: *Mai bine bea apă decât vin. L-a tratat ca pe un oaspete de seamă. Te iubește ca pe copilul lui. L-au catalogat ca pe un ratat. (toate: Ac₁) [23]*
- e. Ci : *Mi-a dat și mie cât ție. (D₁) Se ferește de tine ca de dracul. Accidental, funcția comparată poate lipsi: Se teme ca de bombe. (ultimele două: Ac₃)*
- f. C agent : *Cartea e solicitată mai mult de profesori decât de elevi. A fost bătut ca de poliție. (Ac₃)*
- g. C c. timp: *Discutau ca odinioară. (adverbul acționează în virtutea notei-sens impunând +temporalitate. De aici necesitatea de a interpreta funcția: C.c. timp în construcție comparativă) Lucrează mai bine noaptea decât ziua. (ziua, prin conversiune= adverb de timp)*
- h. C. c. loc: *Îi place mai mult la țară decât la oraș. (Ac₃) Se simte mai bine aici decât acolo.*
- j. C. c. cauză: *Mai repede se moare de sete decât de foame. A venit din obligație decât din plăcere.*
- k. C. c. scop: *M-aș duce mai degrabă după pâine decât după băutura.*
- l. C. c. condițional: *Te anunț mai degrabă în caz de reușită decât în caz de eșec.*
- m. C. c. sociativ: *Se plimbă mai mult cu câinele decât cu copiii.*

n. C. c. instrumental: *Călătorește mai mult cu trenul decât cu avionul.*

2.3.2. Sintagmica exceptivă (sau restrictivă)

Prin *excepție* se înțelege raportul sintactic de omitere, de excludere a unui element dintr-o clasă de elemente de același fel. Valoarea de excepție „are la bază un raport de opoziție realizat între complement și partea de propoziție la care se face referirea, raport asemănător cu cel existent între două construcții sintactice coordonate adversativ.” (Ciobanu, LR, 1962:172) Prin înlocuirea raportului de excepție cu un raport adversativ, complementul de excepție devine al doilea termen, negativ, al acestui raport: *N-a venit altcineva afară de tine.*

Sintactic, trebuie deosebită situația în care *decât* cu sens +*restricție* restrânge o poziție sintactică, iar cu sens +*excepție* inițiază un raport exceptiv cu nuanță cumulativă, referindu-se la o altă parte de propoziție.

O situație controversată are *decât* care exprimă excepția pe lângă o regentă care conține un comparativ: *Ce poate fi mai minunat decât să fii iubit? - subiectivă în construcție comparativă.* Includem asemenea exemple într-o *sintagmică frazală*.

Mioara Avram [2001:453] consideră subordonata (ex. dat: [...] *decât să fii iubit*) introdusă prin *decât* restrictiv, atunci când în regentă se află un comparativ (ex. dat: *mai minunat*), drept modală comparativă exprimând o comparație de tip restrictiv. „Există argumente de ordin strict gramatical care sprijină ideea interpretării unităților sintactice precedate de un *decât* restrictiv drept subiecte, nume predicative, complemente directe, indirecte ș.a., indiferent dacă termenul de referință este exprimat sau nu.” (Gruică, CL, 1976: 84) Avem astfel două situații:

a. *Termenul de referință lipsește din enunț.* Fie următoarele enunțuri: *N-am venit decât eu / N-ai venit decât tu.* *Eu* și *tu*, deși precedate de un *decât* restrictiv, sunt subiecte, deoarece: sunt în N₁, controlează acordul în număr și persoană, iar enunțul nu permite inserarea unui subiect subînțeles.

În propozițiile: *Nu te-am văzut decât pe tine / Nu ți-am dat decât ție*, *pe tine* și *ție* sunt complement obiect direct, respectiv complement obiect indirect în construcții exceptive, în cazurile Ac₁, respectiv D₁ care impun funcțiile respective (sunt anticipate de formele atone ale pronumelui personal, nefiind forme anticipative ale unui totalitar de referință subînțeles cu funcția de Cd vs.Ci).

b. *Termenul de referință este exprimat.* Fie următoarele enunțuri: *N-a venit nimeni, decât eu / N-a văzut pe nimeni, decât pe mine / N-a dat nimănui, decât mie.* Cuvintele precedate de conectiv (*decât*) sunt subiect, complement obiect direct, complement obiect indirect, printr-o relație de coordonare adversativă cu funcții similare: S, *nimeni*, Cd, *pe nimeni*, Ci, *nimănui*. Situația este argumentată de pronumele *eu*, *pe mine*, *mie* cu regim casual₁, caz cu funcționalitate maximă. Relatemul *decât*, nefiind un conectiv subordonator, este interpropozițional sau intrapropozițional și are rol jonctiv atât la nivelul propoziției, cât și al frazei. În sprijinul echivalenței „*decât* = *coordonator*”, G. Gruică vine cu observația că: „unitățile precedate de un *decât* conectiv au sau pot avea în față, între ele și *decât*, prepoziție sau conjuncție subordonatoare, adverbe relative, pronume relative, adevăratele cuvinte subordonatoare ale acestor unități sintactice. Un exemplu: *Nu intră nimeni, decât cine a fost chemat - Cine a fost chemat* este o subordonată subiectivă, introdusă prin pronumele relativ *cine*, iar *decât* este un simplu element coordonator între un subiect (*nimeni*) și o subiectivă (*cine a fost chemat*).” [CL, 1976:84]. Fiind întru totul de acord cu felul subordonatei, mai adăugăm: **subiectivă în construcție exceptivă.** [24]

Dintre funcțiile sintactice în sintagmica exceptivă, înregistrăm:

a. *subiect*: *Nu-i place decât apa. Nu vin decât eu.* (N₁)

„În străfundul fiecărui lucru nu există/ până la urmă **decât un cuvânt** [...] (NS, *Elogiu*, OC, I/ 222) (N₁)

- b. Np: Nu-i **decât un biet artist**. (N₁) Nu-i **decât frumoasă**. (N₂)
Nu-i **decât al ei**. (pron. semiind., N₁) Nu-i **decât al nostru**. (pron. semiind., N₁)
- c. Np comparativ în construcție excepțională: Nu-i **decât ca ea / mine**. (Ac₃)
- d. Cd: Nu-l amenință **decât pe el**. (Ac₁) Nu-și amenința **decât fiica**. (Ac₁) Iubito, tu, / viața mea despre care / nu pot striga / **decât lucruri ale trecutului**[...] (NS, A inventa o floare, I/ 329-331) (Ac₁)
- e. Ci: Nu-i da **decât lui**. (D₁) Nu se gândește **decât la ai lui**. (Ac₃) Nu se gândi **decât la al nostru**. (Ac₃) Nu se gândește **decât la el**. (Ac₃)
- f. Adjunct verbal conotativ (Eps): Nu le ziceam **decât gaițe**. (Ac₁prodativ) Nu-l știe **decât profesor**. (Ac₁prodativ) Nu-l vroia **decât atent**. (Ac₂) Nu a venit **decât singur**. (N₂)
- g. adjunct verbal conotativ(Eps): Nu a venit **decât ca prieten**. (Ac₃)
- h. C. c. loc: ...Cuvintele / nu au loc **decât în centrul lucrurilor**, (G₃)[25]
numai înconjurate de lucruri. (NS, A inventa o floare, OC, I/ 329-331)
- i. C. c. sociativ: Nu merge **decât cu el**. (Ac₃)
- j. C. c. de relație: Nu dădea alte informații **decât despre gazetă**. (Ac₃)

Notă. În planul **sintagmic al condiției** poate fi activă **doar** poziția sintactică de adjunct verbal conotativ(element predicativ suplimentar), ca în exemplele:

Doar profesoară, o accepta. (subst, Ac₁) **Doar susținut**, putea merge.(participiu pasiv).
Semantic, această sintagmică a condiției suplinește excepția. Prin urmare aceste cazuri le vom include în sintagmica excepțională.

2.3.3. Sintagmică temporală

Sintagmica temporală, tributară conectivului *de*, păstrează sensul +*temporalitate* din structura de adâncime unde conectivul *de* apare pe lângă un relativ temporal: *de când*. Așadar conectivul *de* nu impune cazul₃, cum ne-am așteptat. *De* este un relatem temporal. Dăm exemple de *funcții sintactice* (existente în structura de suprafață) în construcții circumstanțiale temporale:

- a. subiect: Se știau de copii. (N₁)
b. nume predicativ: Se știau de mici. (N₂)
c. c. c. timp: Se cunoscuseră de sărbători. (Ac₃)

2.3.4. Sintagmică a concesiei

Un singur context diagnostic verifică acest tip: structura cu *adjunct verbal primar* (sau Np), *singura funcție sintactică poziționată în construcția circumstanțială concesivă*: *Chiar artistă, și tot nu era mulțumit de ea*. (Np, N₁); *Chiar frumoasă și cu avere, nu și-o dorea prietenă*. (Np multiplu, N₂+Ac₃).

2.3.5. Sintagmica relativă

Construcțiile aflate în acest plan sintagmic, sunt tautologii de tipul: *De frumoasă, e frumoasă* (N₂)/*artistă* (N₁), [*numai nu știe să coase*.], în care secvența evidențiată activează sensul +*relație*, deci referitor la *calități, virtuți* (*frumusețe, respectiv actorie*), sintactic, corespunzându-i funcția de *nume predicativ în construcție circumstanțială de relație*.

2.3.6. Sintagmica modală:

Spre a limita numărul funcțiilor cumulate, înregistrăm funcția sintactică de **complement circumstanțial consecutiv în construcția modală** în defavoarea

complementului circumstanțial de mod consecutiv, o semantică inadecvată: *modalitatea* nu are nici un punct comun cu *consecuția*. În exemplul: *Învăța de minune* (subst.,Ac3) vs. *de neîntrecut* (morfem+ supin). Există un sens cantitativ vs. calitativ subînțeles la care se raportează termenii: *minune*, respectiv *de neîntrecut*, activitate semantică dublată de *urmarea acestui fapt :... încât te minunezi / încât nu-l întrece nimeni, adică de un sens consecutiv*. Sunt două sensuri relaționale diferite anunțate la nivelul aceluiași relatem: *de* (sens scalar), de unde confuzia cumulului sintactic.

3. În concluzie, în analiza gramaticală a construcțiilor circumstanțiale, vom corobora informațiile:

- sintagma este o unitate semantico-sintactică formată din doi termeni (morfeme, cuvinte, construcții gramaticale, propoziții) și relația dintre ei;
- natura semantică a sintagmei este evidentă în dichotomia sugerată prin conținut (sens relațional) și expresie (structura formală), ipostaze inerente funcționării mesajului, activării sensului textual prin relateme;
- relatemele de interes în sintagmica circumstanțială sunt modalizatorii a căror semantică influențează sintaxa construcției;
- descrierea funcțională a sintagmicii circumstanțiale aduce în discuție analiza semantică „dublantă” (opusă celei comune, lineare), pentru care propunem termenul de variabilitate relațională simultană;
- sintagma circumstanțială comparativă apare ca o complinire la varianta gradului comparativ, singurul ocurent cu comparația, categorie semantică a adjectivului și a adverbului în calitatea lor de „notă-sens”;
- sintagma, fiind semantic o circumstanță, respectiv funcțional, o poziție sintactică, înregistrează o varietate de contexte diagnostice care, acceptând drept criteriu sensul relațional conotativ (variabilitatea relațională simultană), generează „clase” sintagmice circumstanțiale: comparative, exceptive, concesive, temporale, relative, modale și sintagmica frazală;
- studiul asupra sensului (relațional conotativ) circumstanțial și a relației interlexematice, auxiliare necesare nu numai în analiza gramaticală a structurilor sintagmice circumstanțiale, ci și în naratologia discursului beletristic, reclamă și o(ulterioară!) descriere stilistică.

NOTE

[1] „Sintaxa este partea structurii gramaticale care cuprinde regulile privitoare la îmbinarea cuvintelor în propoziție și a propozițiilor în fraze. Unitățile sintaxei – care pot constitui comunicări de sine stătătoare – sunt – propoziția și fraza. Uneori se folosește termenul enunț ca termen supraordonat și nedistinct pentru propoziție și pentru frază” (GA:7). **Sintaxa** este ramura gramaticii care studiază enunțurile din punctul de vedere al raporturilor ce se stabilesc între cuvinte și propoziții; este știința raporturilor dintre cuvinte și propoziții - de aceea se vorbește de **sintaxa propoziției** și de **sintaxa frazei**. Prin enunț se înțelege comunicarea lingvistică de sine-stătătoare care, pentru a putea fi înțeleasă, nu are nevoie de completări. „Unitatea de bază a sintaxei este propoziția, cea mai mică unitate a sintaxei care poate apărea de sine stătătoare și care comunică o judecată logică sau o idee cu caracter afectiv sau volițional” [GA,1966:7].

[2] Pentru evitarea unei posibile erori terminologice, conceptul *cuvânt* primește următoarele unități fundamentale: *morfemul* (unitate minimală dotată cu sens, de obicei obiect al morfologiei) și *sintagma* (orice combinație de morfeme), obiect al sintagmaticii sau al sintaxei [Guțu-Romalo, 1973:5].

[3] În cadrul așa-numitei sintaxe moderne, se pot distinge două direcții: una analitică și alta generativă.

[4] Tipuri de relații:

(a) *Coordonarea și subordonarea*

(b) Prin *reținuere*, regentul cere de la subordonat respectarea unor anumite categorii gramaticale pe care el însuși nu le are. De exemplu: prepoziția cere substantivului sau pronumelui să stea în cazurile acuzativ, genitiv sau dativ (*despre colege, contra dușmanilor, grație părinților*).

Prin *acord*, regentul cere de la subordonat respectarea unor anumite categorii gramaticale pe care el însuși le are. De exemplu: substantivul cere adjectivului – atribut să aibă același gen, număr și caz ca el (*omul bun, fetelor frumoase*).

(c) Prin *aderență*, termenul regent cere numai apropierea subordonatului, fără respectarea vreunei categorii gramaticale. De exemplu: substantivul, adjectivul și verbul cer adverbilor sau interjecțiilor cu funcție de atribute sau de complemente, numai alăturarea lor, nu și categorii gramaticale (*mersul înainte, superior numericeste, cântă bine, halal prietenie!*)

[5] Mioara Avram [2001:403] reia parțial definiția dată de *Gramatica Academiei* [1966:7], și anume: îmbinarea (grupul) de cuvinte, deci sintagma, este un constituent al propoziției alcătuit din cel puțin două cuvinte cu sens lexical deplin și reprezentând cea mai mică unitate sintactică în interiorul căreia se poate stabili un raport sintactic.

[6] Descrierea relațiilor la nivelul sintagmaticii urmează îndeaproape studiul: „*Sens relațional*” - *categoria centrală a sintagmaticii*”, de D.D. Drașoveanu [1997:21-35]

[7] Sintagma cuprinde în sfera ei grupuri de cuvinte, frecvent două, relaționate jonctiv, expresii și locuțiuni, termeni frazeologici.

[8] Prin substantiv, recurgem nu numai la clasa lexico-gramaticală a substantivului, ci și la alte cuvinte substantivizate sau cele cu valoare substantivală.

[9] Ex. *timp, vreme, temporal, temporalitate, temporar, vremelnic, vremelnicie, durată, clipă, secundă* etc.

[10] Ex. *În timp ce mergeam la ei, așlam tot soiul de lucruri*. Propoziția regentă este complinită relațional cu temporală relaționată, dirijată ca sens prin locuțiunea conjuncțională *în timp ce* sinonimă cu alte relateme: *când, pe când* etc. restricționată prin sintagma „adverb restrictiv + pronume relativ cu valoare conjuncțională” *până când* sau corelată cu adverbul, de astă dată, tot un conectiv, *atunci*: *În timp ce mergeam la ei, atunci așlam tot soiul de lucruri. / până când...până atunci* etc.

[11] Studiul citat argumentează eficient accepția termenului de morfem la nivelul structurii morfologice a limbii române [1997:23- 34].

[12] Impunerea modelului sintagmaticii joncționale a fost preluat de asemenea de la D. D. Drașoveanu [1997:29-30]. Îl consider ca echivalent al relației sintactice prin joncțiune, funcționând la nivelul conectivelor: prepoziții, conjuncții și alte jonctive provenite din adverbe relative, interogative, nehotărâte, pronume relative, interogative, dar și adverbe cu valoare emfatică (modalizatori). Având în vedere raportul ca disciplină a sintagmaticii, lingvistul D. D. Drașoveanu propune *sintagmatica flexională* pentru numirea relației prin flective.

[13] Termenul a fost impus de D. D. Drașoveanu, prin derivare de la *relație* > *relatem*, căruia îi corespunde *gramatem*, termen propus de Paula Diaconescu [SCL,1962:530], care cuprinde doar morfemele, nu și conectivele.

[14] *Inert* nu semnifică *dezgolire de sens*, adică *scalar* nu se referă la *asemantic*, deoarece se știe că prepoziția rezistă ca parte de vorbire nu numai prin aspectul formal activ în sintagmatică, ci și prin „dirijarea” sensului în sintagmă.

[15] Se mai numesc și *adverbe particule, semiadverbe, auxiliare semantice, adverbe-satelit* etc.

[16] Referitor la poziția corelatorului față de relator, distingem trei situații: (a) relator ...1/ corelator...2/: **Așa(atâta)citește, încât(de) te surprinde**; (b) corelator...1/ relator...2/: **Cum îți așterni, așa dormi**; (c)...corelator1/ relator...2/: *Vom veni atunci când mă vei chema*.

[17] Propunere de redefinire a elementului predicativ suplimentar, combinație probată prin argumentele aduse de D. D. Drașoveanu și G. G. Neamțu la adjunct verbal derivat complinit cu funcția conotativă, descriere propusă de autoare [*Studia*, 1999:19-25].

[18] Nerespectând nici una din funcțiile semiotice enunțate, pleonasmul trebuie evitat, iar apoziția este acceptată doar prin funcția de identificare, nu și prin cea de diferențiere, anulată de caracterul coreferențial al construcțiilor apozitive.

[19] Cuvintele relaționale (prepozițiile, locuțiunile prepoziționale, conjuncțiile, locuțiunile conjuncționale) nu se constituie în unități sintactice analizabile sub raport funcțional, ele servind ca mijloace de exprimare a relațiilor sintactice la nivelul sintagmei sau al frazei.

[20] De exemplu, verbul *a dispune* în relație cu un complement direct personal își actualizează sensul de *a înveseli* (*Spectacolul acesta ne-a dispus mult*), în relație cu un complement direct obiect, se actualizează sensul de *a hotărî* (*El a dispus încadrarea noastră*), în relație cu un complement indirect prepozițional actualizează sensul de *a avea la dispoziție* (*Ea dispune de cărți valoroase*.)

[21] Din punct de vedere logic avem următoarele situații:

- se compară două obiecte cu aceeași însușire prezentă identic sau diferit: *Maria este tot așa de inteligentă ca Ioana*; *Maria este mai (puțin) inteligentă decât Ioana* → *Maria* cu *Ioana*;
- se compară un obiect cu el însuși, cu aceeași însușire, dar în circumstanțe diferite: *Ioana e mai fericită decât anul trecut* → *Ioana* cu *Ioana*;
- se compară două acțiuni cu aceeași însușire prezentă în grad diferit sau identic: *Mai mult ghicește decât știe*. → *a ghici* cu *a ști*;
- se compară o acțiune cu ea însăși, cu aceeași însușire, dar în împrejurări diferite: *Azi au dansat mai bine decât ieri* → *a dansa* cu *a dansa*;
- se compară două însușiri (ale unui obiect) cu aceeași caracteristică, prezentă în grad diferit: *Ea este mai mult tânără decât frumoasă* → *tânără* cu *frumoasă*;
- se compară două caracteristici, inclusiv circumstanțe, ale unei acțiuni, cu aceeași însușire, prezentă în grad diferit sau identic: *Învăță mai degrabă ușor decât bine* → *ușor* cu *bine*.

[22] Verificarea funcției în construcție comparativă se poate face în două feluri: fie prin eliminarea adverbilor comparative și a primului termen (cu eventuale adjective ce îl însoțesc), obținându-se funcția „comună”: *Se teme de operație ca de moarte* > *Se teme de moarte*; fie prin transformarea construcției comparative în propoziție comparativă: *M-a tratat ca pe un intrus* > *M-a tratat cum ar trata un intrus*.

[23] În exemplul: *Merge ca pe roate*. Secvența evidențiată o considerăm locuțiune adverbială, materializare a superlativului absolut: sens+ excelent!

[24] Relativul limitativ sau restrictiv *decât*, ca element relațional coordonator, poate fi substituibil cu *ci*, un conectiv similar, în ciuda câtorva deosebiri: (a) *ci* semnifică substituirea, înlocuirea, pe când *decât*, excepția; (b) în afara opoziției afirmativ/ negativ, raportul adversativ realizat prin *decât* presupune și o opoziție lexicală, care privește exclusiv pe cei doi termeni, nu relația lor cu procesul comun. *Decât* poate marca o opoziție între doi termeni care se referă la aceeași acțiune, *ci* poate exprima și o opoziție între acțiuni, stări raportate la un termen comun:

N-a venit el, ci eu. → *N-a venit nimeni, decât eu.*

El nu merge, ci stă. → 0

Foarte rar, în exprimări greoaie întâlnite în limbajul popular, *decât* exprimă un raport de coordonare între două propoziții, propoziții care au în mod obligatoriu predicatele exprimate prin același verb: *Fefelega n-avea nimic, decât avea un cal.*

[25] Considerăm sensul scalar al construcției: *în centrul* = relatem prepozițional (loc. prep) sinonim cu loc. prep. *în mijlocul*= prep. *între*. De aici regimul cazual³ pentru nominalul (*lucrurilor*) precedat de loc.prep. de G.

BIBLIOGRAFIE

- Avram, Mioara, *Gramatica pentru toți*, ediția a III-a, Editura Humanitas, 2001, București
- Bulgăr, Gheorghe, *Limba română. Fonetica, lexic, morfologie, sintaxă, stilistică*, Ed. Vox, 1995, București
- Chiorean Luminița, *Adjunct verbal conotativ-definire. Descriere semantică*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*, (pp.19-25), 1999, nr. 3-4, Cluj-Napoca
- Chiorean Luminița, *Descriere textuală a pronumelui semiindependent. Secvența al(a, ai, ale)*, în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, (pp.23-31), 2002, nr. 3, Alba Iulia
- Ciobanu, Fulvia, *Cu privire la construcțiile care exprimă cumulul și excepția*, LR, anul XI, nr.4, 1962
- Constantinescu - Dobridor, Gheorghe, *Sintaxa limbii române*, ediția a II-a, Ed. Șt., București, 1997
- Coteanu, Ion, *Gramatica de bază a limbii române*, Editura Garamond, 1994, București
- Crașoveanu, D., *Sunt circumstanțiale complementul opozițional, cumulativ și de excepție, precum și subordonatele corespunzătoare?* în LR, anul XVIII, nr. 2, 1969
- Diaconescu, Paula, *Pe marginea unor lucrări despre morfem*, în *SCL*, XIII, nr. 4, pp.519-544
- Drașoveanu, D. D., *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, 1997, Cluj - Napoca
- Gruică, G., *Acordul în limba română*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, București
- Guțu-Romalo, Valeria, *Gramatica limbii române*, Editura Didactică și Pedagogică, 1973, București
- Hazy, Ștefan, *Predicativitatea: determinare contextuală analitică*, Ed. Dacia, 1997, Cluj-Napoca
- Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, 1967, București
- Irimia, Dumitru, *Structura gramaticală a limbii române. Sintaxa*, Editura Junimea, 1983, Iași
- Neamțu, G.G., *Predicatul în limba română. O reconsiderare a predicatului nominal*, Ed. Șt. Encicl.,1986, București
- Neamțu, G. G., *Teoria și practica analizei gramaticale. Distincții și... distincții*, Ed. Excelsior, 1999, Cluj
- Pană-Dindeligan, Gabriela, *Sintaxa transformațională a grupului verbal în limba română*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1974, București
- Saussure, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Ed. Polirom, 1998, Iași
- Stati, Sorin, *Elemente de analiză sintactică*, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, București
- Vlad, Carmen, *Sensul, dimensiune esențială a textului*, Ed. Dacia, 1994, Cluj-Napoca
- *** *Gramatica limbii române*, II, [GA] ed. a II-a, Ed. Academiei RSR, 1966, București
- *** *Sinteze de limba română*, ediția a III-a, coordonator Theodor Hristea, Ed. Albatros, 1984, Buc.

IZVOARE

- Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, I-II, CR, 1985, București[NS, OC, I/II]
- Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*, Ed. Eminescu, 1990, București[NS, FP]

REPERTORIUL NARATIV TRADIȚIONAL ÎN ZONELE DE INTERFERENȚĂ ETNICĂ

Mihaela BUCIN

Abstract

Our paper is a foray in the Romanian folklore manifested in Hungary, namely in popular prose categories: fairy tale, legend, short story, anecdote; categories that are specific to Hungarian prose, too. Folk bilingualism is present in the pluri-ethnic communities that demonstrate an unstable or transitory bilingualism, a temporal situation in the qualitative process of the dynamics of language.

We realized that an important role in the protection of Romanians' linguistic and cultural code is played by the gathering, analysis and force of those traditional folk products that had made up the Romanian cultural system for many centuries.

„În dinamica vieții culturale a grupurilor, povestitul aduce în actualitate sau păstrează în latență o cantitate de informații pe care le poate vehicula mereu, folosindu-le în diversele discursuri pe care le realizează.” (Pop, 1990, 14). Capacitatea basmului de a absorbi și de a prelucra informație socială și culturală a făcut din această categorie folclorică *„un adevărat izvor de cunoștințe despre umanitate în general, despre modul de gândire și de acțiune al omului din toate timpurile, despre viața lui de zi cu zi și despre contactele sale cu sacralul, despre relațiile interumane, familiale, de grup, de clasă, și despre multe altele.”* (Constantinescu, 1989, 37). În această ordine de idei, faptul că primele culegeri de narațiuni populare românești au fost făcute în zona de interferență multiethnică a Transilvaniei nu este lipsit de importanță. După cele zece „fabule și povești” adunate de Timotei Cipariu, cuprinse într-un manuscris din 1831 (Cf. Cuceu, 1999, 14), prima culegere de basme românești tipărită, colecția *Walachische Märchen*, cuprinzând 43 de povești adunate și publicate de Arthur și Albert Schott, apare în 1845 (Cf. Datcu – Stroescu, 1979). Deși lucrarea e în limba germană și în texte la nivelul cărora se resimte viziunea cărturarului romantic (aceste narațiuni folclorice fiind, de fapt, *repovestite* în limba germană), fără îndoială că informatorii pe care Arthur Schott îi amintește, erau – cel puțin unii dintre ei – bilingvi. *„Anumite popoare găsindu-se la zona de interferență dintre sferile culturale mai mari, basmele vor purta diferite semne ale acestor interferențe.”* (Pop, 1965, 4), deoarece regiunile cu populații mixte, în care bilingvismul sau multilingvismul sunt fenomene inevitabile, au asigurat circulația temelor și motivelor de la un sistem cultural la altul iar în acest cadru, bilingvii au jucat un rol hotărâtor. Un jurnal de călătorie al scriitorului maghiar Zeyk János, a păstrat două legende românești, menționând atât numele povestitorului, cât și împrejurările în care au fost culese (Cf. Cuceu, 1999, 16): paznicul valah al viilor de pe moșia Zeyk din Cuci, îi furnizează scriitorului maghiar șase narațiuni românești (Engel – Pop 1964, 223-242). În 1837, scriitorul maghiar (de origine română) Jósika Miklós reproducea într-una din nuvelele sale un basm fantastic învățat de la țărani români de pe moșia tatălui său din Mihălț, lângă Blaj. Prin 1842,

scriitorul (de asemeni de origine română, dar de limbă germană) Majláth János, publica o povestire din folclorul românesc, însoțită de observații despre povestitorii români și arta lor narativă.

Prima ediție a basmelor publicate de frații Schott cuprinde categorizarea narațiunilor culese pe principii de formă, externe textului folcloric (narațiuni lungi și scurte), și interne, de conținut (după cum acțiunea e grupată în jurul unui personaj masculin sau feminin). Categorizarea din urmă demonstrează apartenența autorilor culegerii la spiritul școlii mitologice, ca adepți ai teoriei fraților Grimm și a lui G. B. Vico. A doua ediție a primei culegeri de basme românești, apărută în 1971 (tot în germană) renunță la categorizarea bazată pe teoria originii basmului în mit. Între timp, pe lângă referirile la (poli)geneza lor, categoriile folclorice narrative au cunoscut re-considerări din multiple puncte de vedere. Au fost analizate ca texte literare, la nivelul arhetipului temelor și motivelor, ca forme de comunicare, în context istorico-geografic și social, din punctul de vedere al structuralismului și al semioticii. În ediția din 1971, textele culese de Arthur Schott au fost împărțite în *basme*, *snoave* și *legende*.

În folclorul românesc, categoriile prozei populare pot fi urmărite din perspectiva internă a creatorilor și din perspectiva analitică a cercetătorilor. Conform celei din urmă, narațiunea populară cuprinde următoarele categorii funcționale : *basm*, *legendă*, *povestire* și *snoavă*. Aceste categorii sunt specifice și folcloristicii maghiare, dar dificultatea definirii lor precum și a subcategoriilor pe care le conțin devine evidentă în cazul traducerii din română în maghiară sau invers, cu termeni cât mai apropiați ca sens.

Culegerile de narațiuni populare în cadrul etniilor din sud-estul Ungariei au fost efectuate la început de specialiști maghiari. Numai în ultimele decenii au constituit sfera de interes a recent constituitei intelectualități din cadrul fiecărui grup etnic, intelectualitate alarmată de pierderea limbii, ca urmare a asimilării tot mai rapide, și de pierderea tradițiilor, consecință a urbanizării și a disipării comunităților tradiționale. Evident, modelul de culegere, de categorizare, de prelucrare a materialului folcloric, a fost și este și în prezent cel al folcloristicii maghiare, deoarece românii, slovacii, sârbii, chiar germanii au specialiști formați, în general, în școlile maghiare. Însă folclorul maghiar nu are o structură ce poate fi considerată identică structurii creației folclorice românești, ca urmare și metodele de cercetare sunt în parte diferite. Multe dintre categoriile narrative cu pondere importantă în folclorul maghiar sunt de proveniență medievală cultă, pătrunse de morala creștinismului catolic, păstrând pe alocuri elementele miturilor șamanice, în timp ce folclorul românesc este de tip arhaic, țărănesc, romanic cu influențe balcanice. În consecință, unii dintre termenii consacrați în română, respectiv în maghiară, diferitelor forme narrative nu se suprapun, nu definesc întotdeauna aceeași clasă categorială. Terminologia în sine nu e importantă. Însă atunci când este vorba de interferențe etnice la nivelul creației, e interesant punctul de vedere al cercetătorilor de limbi și culturi diferite. Intervine în speță problema traducerii acelor studii despre folclorul românesc din Ungaria, semnate de specialiști maghiari (Eperjéssy Károly, Kovács Ágnes, Domokos Sámuel). Ne vom opri, în cele ce urmează, la categoria *basmului*.

Termenul generic *poveste*, atestat în limba română la sfârșitul secolului al XVI-lea, în manuscrisele Popii Grigore din Măhaci (Cf. Cuceu, 1999, 78), poate fi privit ca fiind echivalentul maghiarului *mese*. Termenul românesc are sinonimul parțial *basm*, care (conform DEX-ului) spre deosebire de poveste, „narațiune cuprinzând fapte posibile sau reale”, definește o „narațiune populară cu elemente fantastice”.

La rândul său, maghiarul *mese* (*poveste*, *basm*) nu a avut totdeauna sensul actual. *Dicționarul etimologic* maghiar (Benkő, 1967-76, II) îi atribuie cuvântului *mese* o origine premaghiară, neacceptându-i etimologia din germanul *märchen*, care fusese pusă în discuție încă din 1749. Voigt Vilmos reface traseul cuvântului *mese* și al sensurilor pe care le-a avut în ungurește de-a lungul timpului precizând că: „Aproape toate popoarele din Europa au ajuns la accepția actuală a

cuvântului basm la capătul unui drum sinuos, lucru care dovedește încă o dată dinamica transformărilor prin care au trecut speciile artistice de-a lungul evoluției istorice a societăților” (Voigt, 1978, 345). Până în secolul al XVII-lea, cuvântul maghiar *mese* însemna *példázat, talány* (pildă, enigmă), în timp ce povestea se numea *mendemonda* (vorbărie, zvonuri) sau *monda* (spunere, zicere), termen cu care este denumită azi, în maghiară, clasa legendei. Cu înțelesul actual de *poveste*, substantivul maghiar *mese* a fost folosit de la începutul secolului al XVIII-lea: în 1733 apare într-o predică funebră concepută de episcopul calvinist din Transilvania, Verestői György. În textul de esență barocă al predicii, se remarcă următoarea afirmație : „Nu cred că și alt popor ar avea atâtea povești și brașoave despre țara zânelor, ca maghiarii. Despre acestea vorbesc fetele în șezători și la clacă...”

Terminologia populară împrumutată de cercetătorii folcloriști este adesea insuficientă în încercarea de a categoriza, de a delimita cu claritate granițele și conținutul diferitelor tipuri de narațiuni. Ovidiu Bârlea (Bârlea, 1976, 300) explică termenul *poveste* pornind de la accepția lui populară, în raport de excludere cu *povestire* și de includere cu *basm*. La rândul lor, folcloriștii unguri nu pot stabili nici ei un sens absolut al cuvântului *mese*. Lexiconul de etnografie maghiară (Ortutay, 1987, 312) evidențiază *oralitatea* ca cea mai importantă caracteristică a poveștii iar *Dicționarul uzual explicativ maghiar* insistă asupra conținutului categoriei *mese*, definind-o drept *creație narativă de factură năivă, care conține elemente fantastice*.

Ca termeni tehnici ai folclorului românesc, clasele generice *poveste* și *basm* se disting mai ales prin modul în care sunt determinate sau nu de elemente fantastice. Astfel, I.C. Chițimia consideră povestea o narațiune cu caracter realist, nepredominată de fantastic (Chițimia, 1954, 49), caz în care termenul devine sinonimul categoriei basmului nuvelistic.

În maghiară, termenul generic cu care se denumesc creațiile populare pluriepisodice în proză este *népmese* (*poveste populară*), subcategoriile acesteia fiind : *állatmese / basm cu animale, tündérmese / basm fantastic*, (cuvântul *tündérmese* înseamnă *povești cu zâne*, dar, după cum observă Voigt Vilmos , în folclorul maghiar sunt puține basme în care apar aceste personaje mai specifice, de exemplu, folclorului irlandez), *novellamese / basm nuvelistic, basmul-parodie*.

În concluzie, traducerea cuvântului maghiar *mese* în limba română poate fi atât *poveste* cât și *basm*, dar cum cei doi termeni românești denumesc, de fapt, categorii diferite, competența de specialist a traducătorului e decisivă.

Majoritatea folcloriștilor unguri consideră, pe baza studiilor de folclor comparat, că narațiunile folclorice din clasa basmului maghiar s-au constituit în bună parte în perioada feudalismului timpuriu și mediu, dar conțin numeroase elemente ale mitologiei triburilor ugrice din care maghiarii s-au desprins anterior descinderii în Câmpia Panonică. Ca aparținând fondului premaghiar, sunt amintite în general următoarele motive: cetatea (palatul) care se rotește pe un picior de rață, locuit de vrăjitoare, duelul dintre doi *năzdrăvani* (*táltos párbaj*) – personaje dotate cu puteri supraumane (care pot fi antropoide dar și cai năzdrăvani, muncători de jărat), îmbăierea rituală a eroului de basm în lapte de iapă, pentru efectul purificator și apotropaic al acestui lichid, cel care o practică dobândind puteri carismatice și imunitate la acțiunea flăcărilor. Aceste motive întâlnite în basmul fantastic unguresc sunt considerate elemente arhaice, reminiscențe ale religiei de tip șamanic. Ca popor seminomad (Andrásfalvy, 1998, 29), maghiarii au avut un puternic cult ecvestru, calul alb fiind animalul destinat jertfei în perioada politeismului. Cuvântul maghiar *táltos* (*năzdrăvan*) e un cuvânt din substratul limbilor ugrice, prima atestare în maghiară datând (conform *Dicționarului etimologic maghiar*) din 1416. Rădăcina cuvântului, *tált-*, cu variantele *tolt-*, *tult-*, (considerate ca origine a verbului maghiar *tud = a ști*), apare în limbile rudelor îndepărtate ale maghiarilor, care alcătuiau / alcătuiesc mici grupuri etnice în Siberia și în jurul Uralilor (marii, vogulii, ostiecii). Corespondentul românesc parțial al acestui substantiv poate fi *năzdrăvan*, cu sensul de *fermecat, dotat cu puteri supraumane*. La origine, *táltos* a însemnat – adjectiv fiind – „care știe / poate să se metamorfozeze în ființă cu puteri supranaturale”. În vechile culturi ugrice, șamanul era reprezentat de acel conducător spiritual al

comunității care putea avea o înfățișare obișnuită, dar era înzestrat cu capacitatea ca, în urma unui proces inițiat, să comunice cu celelalte lumi, să aibă previziuni, să prescrie remedii. În basme, *năzdrăvanul* poate fi *om, pasăre*, dar mai ales *cal*, devenit *táltos / năzdrăvan* după inițiere, adică după ce mănâncă jărat, focul reprezentând elementul central al credințelor păgâne maghiare, după cum mărturisesc și izvoarele mahomedane citate de Dienes István (Cf. Dienes, 1998, 68). În complexul de credințe mitologice ungare, există și acelea conform cărora copilul născut cu dinți ori cu un deget în plus va fi în mod fatidic *năzdrăvan*, motivul fiind dezvoltat și într-o serie de legende mitologice (Cf. Erdész, 1988, 98). În perioada adolescenței, cel sortit să devină șaman trebuie să parcurgă o serie de probe inițiatice. În cursul uneia dintre ele, tânărul metamorfozat în taur ori în armăsar se „duelează” cu șamanul comunității vecine – metamorfozat și el. Nu putem trece cu vederea faptul că însemnele anatomice ale predestinării șamanului, capacitatea sa de a se transforma periodic într-un animal ca și rolul său de mijlocitor între lumi se regăsesc și în imaginea strigoii din folclorul românesc (Cf. Hedeșan, 1998, 33).

În ceea ce privește motivul îmbăierii în laptele de iapă, elemente ale ritualului persistă și au un rol important în diferite ceremoniale ale popoarelor crescătoare de animale din Siberia, cum ar fi stropirea decedatului cu acest lichid pentru a fi protejat în drumul său spre lumea cealaltă. (Cf. Diószegi, 1958, 342)

Unii folcloriști maghiari includ în rândul elementelor mitologice premaghiare și personajul *Vasorrúbába* (*Baba-cu-nas-de-fier* = *Baba Cloanța*), care ar simboliza, criptic, chiar modelul șamanului. Afirmăția a stârnit multe discuții asupra provenienței incerte, datorită prezenței personajului și în folclorul popoarelor slave (*Baba Iaga*) ca și în folclorul românesc, cu același rol teratologic, sapiențial și de inițiere a adolescenților, ca în basmele maghiare. Etnologii care susțin originea ugrică a *Babei Cloanța* se bazează pe teoria conform căreia acest personaj a fost adus de maghiari din ținuturile lor de obârșie primară (după unii, chiar Tibetul), invocând probe lingvistice și etnografice. Principalul element lingvistic al numelui *Vasorrúbába* este *vas (fier)*, care la origine, în limbile ugrice însemna *aramă*. Astfel, această vrăjitoare antropofagă este o reprezentare folclorică a modului în care ceremonialele maghiarilor precreștini înfățișau duhurile rele prin măști cu nas de aramă (dau din alte metale). Contaminarea cu personajul de origine slavă e exclusă chiar datorită absenței, în cazul celui din urmă, a *nasului de fier*.

Părerile folcloriștilor maghiari sunt împărțite și în ceea ce privește plasarea originii (numai) în păgânismul maghiar a „*copacului care ajunge până la cer*”. Acest simbol mitologic, *axis mundi*, e analizat chiar sub denumirea sa maghiară – „*égigérő fa*” – în *Dicționarul de mitologie generală* al lui *Victor Kernbach* (Kernbach, 1995, 45), cu precizarea că „*ține de categoria simbolurilor stilimorfe axiale, asociate Axei lumii, centrului, cultului strămoșilor mitici*”, simboluri prezente de altfel, în toate mitologiile. Folcloristul *Banó István* (Banó, 1988, 71) consideră că originea motivului din basmele maghiare se află în ritualurile păgânismului șamanic, susținându-și teoria cu prezentarea unui ceremonial al tătarilor din Altai, în timpul căruia șamanul se cațără pe mesteacănul care se înalță spre cer prin orificiul central din acoperișul iurtei. Aflat în transă, șamanul descrie lumea minunată a celor „șapte ceruri”, pe care o vede din vârful mesteacănului. După *Victor Kernbach*, specia botanică a acestui *arbor / axis mundi* variază după zone geografice, iar motivul e întâlnit în toate mitologiile lumii, fiecare etnie conferind acestui simbol un număr variabil de amănunte specifice. În mitologia maghiară, „*copacul care ajunge până la cer*” este „instrumentul” care îi oferă șamanului perspectiva asupra celor trei lumi : cea subterană – „necurată”, cea pământeană și cea a cerurilor.

Ca reminiscențe mitice anterioare stabilirii maghiarilor în Europa și creștinării lor sunt considerate și unele elemente formale stereotipe specifice basmelor, precum formula inițială *A fost odată, unde n-a fost* sau „...*ai noroc că m-ai numit mamă-bătrână. Cum de umbli pe aici, pe unde nici pasărea nu umblă?*”, cu care *Baba Cloanța* îi răspunde la salutul „*Bună ziua, mamă-bătrână!*”, eroului care pătrunde în toposul interzis. În legătură cu formula introductivă, „*a fost odată...*”, care are

aceeași structură în repertoriul multor popoare europene, Nicolae Constantinescu observa că „proiectează narațiunea într-un trecut incert, care nu este nici mitic, nici istoric” fixând parcă motivația cercetătorilor de a căuta îndepărtatele, așa-zise „rădăcini istorice” ale basmului (Constantinescu, 1993, 37). Lazăr Șăineanu aduce o întreagă colecție de formule inițiale din basmele românești, toate centrate pe indici de timp¹ : a fost **odată**, ca **niciodată**; **când** făcea ploșșorul pere; **când** se băteau urșii în coade; **de când** scria musca pe perete; **când** se cloceau ouăle în gheață și **noaptea** se făcea **dimineață**; **când** peștii cei mici înghițeau pe cei mari; **când** trăia lupu-n sat; **d-atunci** și **nici d-atunci**, că **de mai încoace** cu trei **conace**, ș.a.m.d. (Șăineanu, 1978, 146). În antologia lui Ovidiu Bârlea, multe povești debutează în felul următor : „O-s c-o fost **odată** / ca **niciodată**. / Că dacă nu m-aj da a povesti / ca un purici-a plezni / povești ca în ie **sară** pi iș pi la noi n-ar mai hi. / Că nu-ș di **cân** povestili / nij di **cân** minciunili / că-s cu-o **zî** dou **mai încoaci** / di **cân** să potcoze mâța cu coajă di nucă / și mere la sânta rugă...// (Bârlea, 1966, I, 258). Formule introductive ca cea de mai sus, analizată și de Nicolae Constantinescu (Constantinescu, 1984, 37), sunt proprii și stilului povestitorilor români din Ungaria. Narațiunile culese de la Mihai Purdi din Otlaca Pustă păstrează și ele elementul *timp* în versurile introductive : „O fost **odată**, ca **niciodată**, **atunci când** ferben oalile pă foc, care cu fundu-n sus, care cu gura-n jos, cam **atunci când** să spărjeu blidele în taljere, **atunci** o trăit on om...” (Hoțopan, 1977, 37).

În structura stereotipă a formulei inițiale a basmelor maghiare, nu *timpul* este cel care domină, ci *spațiul* . Basmele ungurești pot începe cu formula simplă **Hol volt, hol nem volt...** (**Unde-a fost, unde n-a fost...**) sau cu configurații elaborate precum următoarea, culeasă din județul Csongrád: „Odată-a fost, **unde n-a fost**, încă și peste **marea Operențias**, încă și peste **munții de sticlă**, cuptorul surpat nici o latură nu avea, **unde** era bine, **acolo** rău nu era, **unde** era rău, **acolo** bine nu era, a fost odată **lângă muntele** pleșuv nu-ntreba și nu căuta, un râu, **pe malul** râului o salcie bătrână scorburoasă, **pe** fiecare **ramură** de-a ei câte-o fustă zdrențăroasă, **în** fiecare **cută** de fustă câte-o ciurdă de pureci, și la astă ciurdă de pureci ăla fie-i ciurdar, care n-a asculta la povestea mea...”² (Török, 1872, 436). Majoritatea indicilor stereotipi sunt, în acest caz, *spațiali* .

Continuând ideea profesorului Nicolae Constantinescu, formulele inițiale din limba maghiară îi invită parcă pe exegeți să caute nu atât *timpul* , cât *spațiul* rădăcinilor basmelor ungurești.

Referindu-se la elementele narative arhaice din proza populară maghiară, Banó István (Banó, 1988, 72) subliniază că prezența acestora la nivelul basmului fantastic nu argumentează persistența riturilor și miturilor păgâne, care în marea lor parte au intrat sub interdicție după catolicizarea ungarilor, ci funcțiile specifice pe care le-au îndeplinit basmul și povestitorul în perioadele care au urmat. La rândul său, Voigt Vilmos (Voigt, 1979, 204) consideră că acele componente ale basmelor, pe care specialiști maghiari le interpretează ca provenind din cultura anterioară descălecatului ungarilor, ca și cele plasate în Evul Mediu timpuriu, nu pot fi clasificate ca atare definitiv decât atunci când vor fi excluse cu certitudine toate influențele exercitate de folclorul popoarelor învecinate, balcanice, sud-est europene.

„În procesul general al corelațiilor pe plan mondial dintre poveștile populare, legătura directă a poveștilor de la o limbă la alta, o realizează povestitorii bilingvi”, afirmă Faragó József într-un studiu despre povestitul bilingv în Europa răsăriteană (Faragó, 1967, 277). După cum observă și Ion Cuceu, bilingvii (sau multilingvii) asigură circulația motivelor „dintr-o comunitate etnică în alta, pe deasupra oricăror bariere sociale, profesionale, lingvistice (Cuceu, 1999, 20).

În zonele locuite de două sau mai multe etnii, povestitul poliglot e frecvent, însă complexitatea fenomenului îl face dificil de abordat. Semnalarea povestitorilor bilingvi a fost, în general, ocazională. În 1957, Dégh Linda și Jaromír Jech au studiat repertoriul trilingv (maghiar,

slovac și german) al povestitorului Paulenyák Sándor, din împrejurimile Budapestei (Déghová – Jech, 1957). De povestitorii bilingvi din România s-au ocupat îndeosebi Faragó József, Dumitru Pop, Hanni Markel. Mihai Pop, în urma cercetărilor efectuate într-o localitate de interferență româno-maghiară, lingvistică și culturală (Branîștea, jud. Bistrița), arată că analiza competenței povestitorului implică din partea exegetului „*cunoașterea codului lingvistic cu care comunică grupul, a graiului sau limbajelor prin care grupurile comunică între ele*” ca și „*cunoașterea sistemului secund de semne și al limbajelor prin care se realizează povestirea.*” (Pop, 1990, 12).

Bilingvismul folcloric (Pop, 1973, 13) are la bază un fenomen cultural-lingvistic ce constă în *practica folosirii alternative a două limbi*, rezultat al interferenței a două grupuri cu limbă și cultură populară aparte. Preluând *in extenso* concluziile lui J. W. Berry referitoare la raportul dintre individ, comunitatea din care face parte, culturile cu care vine în contact și limbile pe care le vorbește, putem afirma că bilingvismul folcloric – și în cadrul acestuia fenomenul povestitului bilingv – este posibil atunci când povestitorul este un bilingv bicultural, care se raportează în mod pozitiv la ambele comunități și culturi legate de limbile pe care le vorbește și, la rândul său, este acceptat ca membru al ambelor comunități (Berry, 1980, apud Borbély, 2000, 128). Un povestitor bilingv nu este în primul rând acela care *traduce* narațiunile folclorice, ci acela care stăpânește atât codul lingvistic cât și codul cultural al ambelor comunități³. Biculturalitatea, deci și bifolclorismul, sunt situații care se mențin în cadrul acelor grupuri în contact pentru care bilingvismul este un fenomen natural, stabil, în care ambele limbi își au funcțiile lor comunicative, bine delimitate și persistente în timp. Situația biculturalismului stabil e prezentă însă în extrem de puține comunități bilingve (în Canada, Elveția, Haiti), denumite de Joshua A. Fishman *comunități diglosice* (Fishman, 1971, 75).

În cadrul comunității românești din Ungaria, datorită contextului socio-istoric complex, bilingvii au rămas în general monoculturali, dezvoltând o cultură populară bazată în primul rând pe tradiții folclorice și pe religia ortodoxă. După 1920, când românii alcătuiesc doar mici enclave în sud-estul Ungariei, izolate politic și administrativ de masa românității din Transilvania și Banat, prestigiul limbii și al culturii proprii se diminuează, mai ales în urma procesului de civilizare ce destramă societățile închise. De la bilingvismul natural, după desființarea școlilor confesionale, românii din Ungaria, încep să treacă la bilingvismul cultural, școlar, programatic. În acest proces nu-și însușesc numai limba maghiară, ci și codul cultural ungar. Până la mijlocul secolului al XX-lea, majoritatea comunităților românești din Ungaria a trecut la un bilingvism *substitutiv*, care înlocuiește limba minoritară cu limba majorității și la o cultură dobândită.

În cele mai multe comunități plurietnice se manifestă un bilingvism *instabil* sau *de tranziție*, această situație fiind numai o stare temporală în procesul calitativ al schimbării de limbă. Continuarea acestui proces de renunțare la limba de grup în favoarea limbii majorității este greu de împiedicat. Dar el poate deveni mai lent prin adoptarea unor mijloace de menținere a limbii ca : școli în limba maternă, standardizarea limbii, reevaluarea atitudinii față de limbă, acordarea de drepturi în utilizarea ei etc. Un rol important în protejarea codului lingvistic și cultural al românilor din Ungaria îl are colecționarea, analiza și revigorarea acelor produse folclorice tradiționale, care timp de mai multe secole au constituit sistemul cultural specific românesc.

Acest lucru este însă posibil numai dacă cei ce se apropie de această muncă au în vedere că orice comunitate este determinată de trecutul său și că, neconținut, „*culturile se încastrează unele pe altele și uneori se confirmă reciproc*” (Todorov, 1999, 310).

BIBLIOGRAFIE

Andrásfalvy Bertalan

1998 : *Az együttélés évezrede a Kárpátmedencében (Un mileniu de conviețuire în Bazinul Carpatic)*, în *Az együttélés évezrede a Kárpátmedencében, A Duna-medence népei együttélésének tükröződése a néphagyományban; A VI. Nemzetközi Néprajzi Nemzetiségkutató Konferencia előadásai Békéscsaba, 1996. Október 2-3-4 (Un mileniu de conviețuire în Bazinul Carpatic, Reflectarea în folclor a conviețuirii popoarelor dunărene : Lucrările celei de-a VI-a Conferințe Internaționale ce Cercetare a Naționalităților, Bichișciaba, 2-3-4 octombrie 1996)*, Békéscsaba – Debrecen, pp. 29-29.

Banó István

1988 : *Népmese*, în *Magyar Néprajz V, Népköltészet (Etnografie Maghiară, vol. V, Folclor literar)*, Akadémiai Kiadó, Budapest.

Bârlea, Ovidiu

1966 : *Antologie de proză populară epică*, vol. I-III, Editura pentru Literatură, București.

Benkő Loránd (redactor)

1967-1976 : *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I-III (Dicționarul istoric-etimologic al limbii maghiare)*, Akadémiai Kiadó, Budapest.

Borbély Anna

2000 : *Bilingvismul*, în *Simpozion, Comunicările celui de-al IX-lea Simpozion al Cercetătorilor Români din Ungaria*, Giula, pp. 126-137.

Călinescu, George

1965 : *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București.

Chițimia, I. C.

1954 : *Problema clasificării și defnirii literaturii populare în proză*, în *Studii și Cercetări de Istorie Literară și Folclor III*. republicat în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, 1971, București.

Constantinescu, Nicolae

1968 : *Model tradițional și improvizație în basm*, în *Folclor literar II*, Timișoara, pp. 114-123.

1984 : *Creative stereotypes*, în *Chaiers roumains d' études littéraires*, 1/1984, Editura Univers, București, pp. 32-41.

1993 : *Fidelitatea memoriei sociale a basmului contemporan*, în *Memoriile comisiei de folclor*, Tomul III, 1989, Editura Academiei Române, București, pp. 37-45.

Cuceu, Ion

1999 : *Fenomenul povestitului încercare de sociologie și antropologie asupra narațiunilor populare*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj

Datcu, Iordan – Stroescu S.C.

1979 : *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

Déghová Linda – Jaromír Jech

1957 : *Příspěvek k studiu interetnických vlivů v livodém vypravování (Contribuții la studiu relațiilor interetnice al nivelul basmului)*, în *Slovenský národopis*, V, Bratislava, pp. 567-608.

Dienes István

1998 : *A honfoglaló magyarok (Descălecatul ungarilor)*, Editura Kriterion, București.

Diószegi Vilmos

1968 : *Popular beliefs and Folklore Tradition in Siberia*, Gondolat, Budapest.

1973 : *A pogany magyarok hitvilága (Lumea credințelor maghiarilor păgâni)*, Akadémiai Kiadó, Budapest.

Domokos Sámuel

- 1968 : *Vasile Gurzău magyar és román nyelvű meséi*, Akadémiai Kiadó, (ediția a fost lecturată de academicianul Tamás Lajos; cuprinde un studiu introductiv în română și franceză, un glosar dialectal și o tipologie a basmelor ; traducerea studiului în limba franceză a fost făcută de Szabics Imre și revăzută de Gáldi László. Volumul a apărut în 1026 de exemplare), Budapesta.
- Engel Károly – Pop Dumitru
1964 : *Culegerea de basme românești a lui Zeyk János*, în *Studii de istorie literară și folclor*, Editura Academiei RPR, pp. 223-242.
- Erdész Sándor
1988 : *A mese és hiedelemvilág kapcsolata (Relația dintre basm și mitologie)*, în *Magyar Néprajz V, Népköltészet (Etnografie Maghiară, vol. V, Folclor Literar)*, Akadémiai Kiadó, Budapest, pp. 81-100.
- Faragó József
1967 : *Câteva date cu privire la povestitul bilingv în Europa răsăriteană*, în *Revista de etnografie și folclor*, tom. 12, nr. 4, pp. 277-282.
1969 : *Kurcsi Minya havasi mesemondó (Minya Kurcsi, povestitor de la munte)*, Editura pentru Literatură, București.
- Fishman Joshua A.
1971 : *The Sociology of Language. An interdisciplinary social science approach to language in society*, Mouton, The Hague.
- Hedeșan, Otilia
1998 : *Șapte eseuri despre strigoi*, Editura Marineasa, Timișoara.
- Hoțopan, Alexandru (Hocopán Sándor)
1977 : *Poveștile lui Mihai Purdi*, Editura Didactică, Budapesta.
1981 : *Florian. Poveștile lui Teodor Șimonca*, ediție bilingvă, Békéscsaba.
1982 / a : *Împăratu Roșu și Împăratu Alb. Poveștile lui Teodor Șimonca*, Editura Didactică, Budapesta.
1982 / b : *Világ szépe és világ gyönyörűje. Magyarországi román népmesék. Purdi Mihály meséi (Frumosu lumii și mândra lumii. Povești românești din Ungaria. Poveștile lui Mihai Purdi)*, traducerea în limba maghiară de Ignác Rózsa, postfață și note de Kovács Ágnes, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Kernbach Victor
1995 : *Dicționar de mitologie generală. Mituri, divinități, religii*, Editura Albatros, București.
- Nișcov, Viorica
1996 : *A fost unde n-a fost. Basmul popular românesc. Excurs critic și texte comentate*, Editura Humanitas, București.
- Ortutay Gyula
1977-1982 : (redactor) *Magyar Néprajzi Lexikon (Lexiconul de Etnografie Maghiară)*, I-V Akadémiai Kiadó Budapest.
1989 : (redactor) : *A magyar folklór (Folclorul maghiar) curs universitar*, ediția a doua revăzută; *Dömötör Tekla : capitoul despre legendă, Katona Imre, Martin György, Olsvai Imre, Ortutay Gyula, Voigt Vilmos : capitolele despre basm și narațiuni scurte*; Tankönyvkiadó, Budapest.
- Pop, Dumitru
1973 : *Le bilinguisme folklorique*, în *Iz Etnološkog pregleda br. 11*, Beograd, pp. 13-19.
- Pop, Mihai
1964 : *Caracterul istoric al epicii populare*, în *Revista de etnografie și folclor*, IX, nr. 1, București, pp. 5-15.
1965 : *Caractere naționale și stratificări istorice în stilul basmelor populare*, în *Revista de etnografie și folclor*, 10, nr. 2, București, pp. 3-11.

- 1990 : *Performarea și receptarea povestirilor*, în *Academia Română*, „*Memoriile Comisiei de folclor*”, I, (1987), Editura Academiei, București, pp. 9-14.
- Șăineanu Lazăr
1978 : *Basmelor române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București.
- Todorov Tzvetan
1999 : *Noi și ceilalți Despre diversitate* (Traducere de Alex. Vlad), Institutul European, Iași
- Török Károly
1872: *Csongrád megyei gyűjtés (Culegeri din județul Csongrád)*, în *Magyar Népköltési Gyűjtemény (Colecția de folclor literar unghuresc)*, Pest.
- Voigt Vilmos
1972 : *A folklor esztétikájához (Despre estetica folclorului)* Budapest.
1978 : *Mese szavunk eredete (Originea cuvântului mese / basm)*, în *Kis Magyar néprajz a rádióban (Emisiuni radiofonice de etnografie)*, RTV – Minerva, Budapest.

NOTE

^{1/} Sublinierile și traducerea îmi aparțin /.

² Textul original: „*Egyszer volt, hol nem volt még az operenciás tengeren is túl, még az üveg hegyeken is túl, kidőlt, bedőlt kemenczének, egy csep oldala se volt, a hol jó volt, ott rossz nem volt, a hol rossz volt, ott jó nem volt, volt egyszer a nekeresdi s ebkérdi kopasz hegy mellett egy folyó, ennek a partján volt egy vén odvas fűzfá, annak minden ágán egy-egy ringyesrongyos szoknya, ennek minden férczében korczában egy-egy csorda bolha, – s ezen bolha csordának az legyen a csordása, ki az én mesémre figyelmesen nem hallgat.* „

³ În antologia de narațiuni populare apărută în 1930, etnograful german Adolf Schullerus menționează că meșteșugarii peregrini prin Transilvania, geamgii și ciubărari români, scândurari, vânători de ape minerale, olari și treierători secui, sârmari și negustori de pânzeturi slovaci își plăteau gazda care le oferea sălaș peste noapte, cu câte o poveste. (cf. Faragó, 1967).

ARTICOLUL ÎN UNITĂȚILE FRAZELOGICE

Maria CERNEA

Abstract

The present paper intends to illustrate the manifestation of the idiomatic functions of the article. The following functions of the determination are presented: the main function, the formative element function, the function of the index of the morphological category, the mark function of the grammatical categories of gender, number and case.

În unele limbi, printre care și româna, **articolul** – „achiziție proaspătă a limbajului” (Coja, 1983, p.6), dat fiind faptul că în latină nu exista, dar există în limbile dezvoltate din latină – este, alături de adjectivele demonstrative și posesive, marcă gramaticală a determinării. **Determinarea** este „o categorie gramaticală specifică substantivului, manifestată prin opoziția *determinat (articulat) / nedeterminat (nearticulat)*, iar, dacă există mai multe articole, și prin opoziția *determinat hotărât (puternic determinat) / determinat nehotărât (slab determinat)*(DȘL).

Funcțiile articolului – sintetizate de Coja în lucrarea citată – sunt multiple și sunt repartizate în mod diferit de la o categorie de articole la alta:

[a] funcția de individualizare¹ (în grad înalt sau redus), realizată adeseori redundant prin mai multe coocurențe:

elevul cel nou al profesorului (articol definit + articol demonstrativ + articol posesiv)(DȘL);

[b] funcția de generalizare:

Omule supus greșelii. (articol definit)

„O, ești frumos cum numa-n vis

Un înger se arată” (M. Eminescu) (articol nedefinit)

[c] funcția de formant al unor unități lexicale sau al unor forme gramaticale ale acestora:

dânsul, vreunul, al doilea, înaintea, dedesubtul (articol definit)

al doilea (articol posesiv)

omul cel mai bun (articol demonstrativ)

[d] funcția de indice al substantivării prin conversiune:

binele, albastrul, eul (articol definit)

un bine, un of (articol nedefinit)

cel harnic (articol demonstrativ)

[e] funcția de marcă a categoriilor gramaticale de gen, număr, caz la substantiv, înlocuind desinența sau urmând-o:

casa, casei (articol definit)

o carte, unei cărți, unor cărți (articol nedefinit)

omul cel mai bun, oamenilor celor mai buni (articol demonstrativ)

al casei (articol posesiv)

În frazeologie, funcțiile mai sus enumerate ale articolului se manifestă cu mai puțină claritate, după cum se va vedea și din exemplele care urmează.

a. Articolul ca marcă a determinării²

Sensibile la categoria determinării sunt doar unele dintre unitățile frazeologice (=UF) substantivale (locuțiunile substantivale). Dintre acestea, unele participă la opoziția nedeterminat / determinat, marcată prin articol nedefinit / definit, altele sunt indiferente la această opoziție.

(a) De exemplu: locuțiunea substantivală *părere de rău* poate apărea:

a₁ nearticulată (cu valoare nedeterminată)

Lași în urmă numai păreri de rău.

a₂ articulată nedefinit

Mă năpădesc niște păreri de rău ucigătoare.

a₃ articulată definit

Îți scriu cu părerea de rău că nu te pot revedea.

după - amiază

(această) *după - amiază / o după - amiază / niște după - amieză / după - amiază*

După cum se observă, articolul – marcă a determinării – se atașează la substantivul component al locuțiunii (substantivul – centru de grup nominal, dacă formația frazeologică e de această natură) și își modifică genul, numărul și cazul după acest substantiv.

Alte frazeologisme circumscrise aceleiași categorii: *aducere-aminte, luare-aminte, băgare de seamă, bătaie de cap, dare de seamă, foc de paie, răbdări prăjite* (numai plural), *țap ispășitor, după-masă*.

(b) Alte formații frazeologice substantivale sunt utilizate în vorbire – în mod obișnuit³ – fie nearticulate, fie însoțite de articol nedefinit, fie cu articolul definit atașat determinantului (adjectival al) combinației, nicidecum vreunui dintre termenii ei constitutivi.

De exemplu:

cap-pătrat „om mărginit, cu vederi înguste”

(acest) *cap-pătrat / un cap-pătrat / niște capete-pătrate / (ilustrul) cap-pătrat*, dar nu **capul-pătrat*

coate-goale

(acest) *coate-goale / un coate-goale / niște coate-goale / (sărmanul) coate-goale*, dar nu **coatele-goale*

zgârie-brânză

(acest) *zgârie-brânză / un zgârie-brânză / niște zgârie-brânză / (vestitul) zgârie-brânză*, dar nu **zgârie-brânză*.

Alte UF din aceeași categorie: *pierde-vară, cruce-ajută, gură-cască, gură-spartă, doamne-ajută, „bătaie”, încurcă-lume, limbă-lungă, linge-blide, soarbe-zeamă, soare-răsare, târâie-brâu, vântură-lume*.

În exemplele de mai sus, substantivul component are, în interiorul structurii, formă nearticulată. Articolul, ca marcă a determinării – exclusiv nedefinite, în aceste cazuri –, se atașează la ansamblu. *Discrepanța dintre genul sau / și numărul substantivului component și genul sau / și numărul ansamblului* – marcate fiind aceste categorii gramaticale prin articol – este un indiciu al calității de frazeologism a ansamblului respectiv.

(c) O categorie destul de numeroasă de UF are în structură două substantive: unul cu formă de N / Ac, iar determinantul său atributiv cu formă de G realizată flexionar (marcată prin articol definit). Comportamentul acestor formații în raport cu determinarea nu este unitar.

c₁ La o parte dintre ele marca opoziției nedeterminat / determinat (nedefinit / definit) este selectată de termenul regent din structură, după regulile obișnuite: conform genului și numărului său.

De exemplu:

mărul discordiei

*măr al discordiei*⁵ (a fost...)(nedeterminat)

un *măr al discordiei* (a fost...)(determinat nedefinit prin marca: articol nedefinit)

mărul *discordiei* (a fost...)(determinat definit prin marca: articol definit)

După cum se poate observa, substantivul regent poate apărea și fără articol, dar și cu articol nedefinit sau definit.

Aceiași serii îi aparțin: *brâul-cerului* „curcubeu”, *corabia deșertului* „cămilă”, *sora soarelui*, *mărul lui Adam*, *oul lui Columb*.

c₂ La alte combinații cu aceeași structură (substantiv + substantiv în G), regentul este însoțit obligatoriu de articol definit, fără ca acesta să reprezinte întotdeauna marca determinării definite.

De exemplu:

traista-ciobanului

(a) În contextul *Am cules puțină traista-ciobanului* combinația are valoare nedeterminată, în pofida prezenței articolului definit. Articolul și-a „pierdut” în acest context funcția sa de determinare a sferei substantivului. De altfel, fără articolul din final, substantivul *traistă* nici n-ar putea apărea fără să provoace o serie de modificări de natură semantico-gramaticală. Astfel, forma *traistă* ar implica fie schimbarea relației cazuale dintre cele două substantive (*traistă-ciobanului*: N / Ac + D), fie păstrarea relației cazuale, dar numai prin atragerea în structură a articolului posesiv-genitival: *traistă-a-ciobanului*. În aceste variante (nearticulate) se ajunge la „distrugerea” unității semantico-gramaticale a combinației: combinația stabilă redevine combinație liberă și redobândește trăsăturile anterioare „izolării” (formării UF). Sensul „noii” combinații se obține prin adăugarea sensurilor componentelor. Comportamentul morfosintactic al fiecărui element constitutiv va fi similar cu al oricărui membru al clasei morfologice respective: substantiv comun flexibil nesupus unor restricții formale și funcționale particulare (*traistă ciobanului* / *traiste ciobanului*; *traistă a ciobanului* / *aceste traiste ale ciobanului* / *traiste ale ciobanilor noștri* etc.). În aceste condiții contextul *am cules puțină* devine impropriu.

În c o n c l u z i e, articolul definit atașat substantivului *traista* din UF *traista-ciobanului* inclusă într-un context ca *Am cules puțină traista-ciobanului* e un simplu formant, asemenea articolelor din locuțiunile prepoziționale *în fața*, *în dreptul* (vezi infra).

(b) În *Am cules niște traista-ciobanului veștejite*⁶ combinația frazeologică este determinată nedefinit, cu articolul la plural, cu sens de plural, chiar dacă substantivele componente au formă artikulată definit de singular.

(c) În *Traista-ciobanului e buruiană de leac*, formația frazeologică este determinată definit, având ca marcă articolul din structura (morfematică a) substantivului regent din combinație.

Concluzie: *Combinațiile de cuvinte care manifestă caracteristicile de mai sus (care par să contravină normelor gramaticale „firești”) constituie combinații stabile, frazeologice.*

b. Articolul ca element formativ al UF

S-a văzut mai sus că articolul are și funcția de formant al unităților lexicale. În mod similar poate fi și formant al UF.

Pe lângă exemplele anterioare (*traista-ciobanului* etc.), în care articolul are, în anumite condiții, funcția de element formativ – exemplul (a) –, iar în alte condiții pe cea de marcă a determinării – exemplele (b), (c) –, mai consemnăm următoarele categorii de construcții în care articolul apare ca formant:

(a) *în fața, din cauza, în ciuda, în dosul, în dreptul, de-a lungul, pe de-a-ntregul* „în întregime” (cu articol definit)

(b) *al naibii, de-ale gurii* (cu articol posesiv)

(c) *Cel de Sus, ăl-mai-rău, ăl-din-lac* „satana” (cu articol demonstrativ)

c. Articolul ca indice al clasei morfologice

Articolele din componența UF enumerate în seria (a) servesc, în unele cazuri, la diferențierea locuțiunilor prepoziționale (care în general au articol definit) de locuțiunile adverbiale (care în general n-au articol). Înregistrăm următoarele situații:

(1) locuțiuni prepoziționale cu articol – locuțiuni adverbiale (cu aceeași componență lexicală) fără articol:

Stau **în fața** blocului / lui / ta.

Stau **în față**.

(Ict_{prep.})

(Ict_{adv.})

Alte exemple:

Locuțiuni prepoziționale: *în ciuda, în dosul, în jurul, în preajma, în urma, din urma, în susul, în josul...*

Locuțiuni adverbiale corespondente: *în ciudă, în dos, în jur, în preajmă, în urmă, din urmă, în sus, în jos...*

Se impune aici următoarea observație: locuțiunile prepoziționale menționate anterior se distribuie cazual în mod diferențiat, după cum urmează: cu genitivul substantivelor și al substitutelor lor, cu acuzativul adjectivelor posesive și cu dativul pronumelor personale forme neaccentuate. Articolele din finalul locuțiunilor se manifestă și ele în mod diferit, în funcție de părțile de vorbire cu care se distribuie locuțiunile, și anume:

1. toate locuțiunile păstrează articolul în distribuție cu substantivele în G și cu adjectivele posesive în Ac;

2. utilizate cu pronume personale neaccentuate în D, se comportă astfel:

2₁ locuțiunile cu articol masculin / neutru pierd articolul propriu-zis, dar păstrează – cele care au – vocala de legătură;

2₂ dintre locuțiunile cu articol feminin, unele îl păstrează, altele îl pierd.

Iată un tablou al acestor forme:

Locuțiuni cu articol masculin / neutru:

G : **în dosul** casei

în spatele casei

(păstrează articolul)

(păstrează articolul)

Ac: **în dosul** meu

în spatele meu

(păstrează articolul)

(păstrează articolul)

D: **în dosu-mi**

în spate-mi

(pierde articolul,

(pierde articolul)

păstrează vocala de legătură)

Locuțiuni cu articol feminin:

G: **în fața** casei

în dreapta casei

(păstrează articolul)

(păstrează articolul)

Ac: **în fața** mea

în dreapta mea

(păstrează articolul)

(păstrează articolul)

D: **în față-mi**

în dreapta-mi

(pierde articolul)

(păstrează articolul)

(cf. Neamțu, 1999, p.154; Coja, 1983, p.104-105, pentru regimul prepozițiilor).

(2) locuțiuni prepoziționale articulate al căror corespondent nearticulat e combinație liberă:

în mijlocul „printre, între” (lct. prep.)

Mă simt bine în mijlocul prietenilor.

în mijlocul „în timpul, în cursul; în toiul, în puterea” (lct. prep.)

„Avea amnezii lacunare, uitând dintr-o dată **în mijlocul** vorbirii ideile.” (Călinescu,

apud DEL)

în mijloc „în centru” (combinație liberă)

Eu stau în mijloc, iar tu la marginea stângă sau dreaptă a sălii.

(3) perechi de locuțiuni prepoziționale și locuțiuni adverbiale, toate și întotdeauna articulate: *la stânga, la dreapta, de-a lungul, de-a latul, de-a curmezișul* (Neamțu, 1999, p.152).

Dorm de-a latul patului. (lct. prep.)

Dorm de-a latul. (lct. adv.)

(4) locuțiuni prepoziționale articulate, fără corespondent adverbial: *din cauza, din pricina, în scopul, în vederea, în dreptul, în* (sau *pe*) *temeul* „în conformitate cu”

(5) locuțiuni adverbiale articulate, fără corespondent prepozițional: *cu timpul* „cu încetul, treptat, pe măsură ce trece vremea”.

C o n c l u z i e: Pentru situațiile în care vorbirea oferă perechi de combinații – cu și fără articol – se poate opta pentru *încadrarea combinațiilor articulate în clasa prepoziționalelor, iar a celor nearticulate în clasa adverbialelor*, în condițiile în care analiza contextuală nu oferă altă soluție – cea de sub 2. sau cea de sub (2). De un sprijin real, în diferențierea categorială a locuțiunilor adverbiale și prepoziționale identice formal, poate fi aprecierea comportamentului lor sintactic: spre deosebire de locuțiunile adverbiale, locuțiunile prepoziționale reclamă cu necesitate prezența unui nominal căruia îi impun cazul.

d. Articolul ca indice al substantivării UF

Una dintre modalitățile de creare a noi UF o reprezintă conversiunea. Ne interesează aici obținerea de frazeologisme substantivale de la alte clase de UF prin atașarea de articole.

Astfel, pot deveni locuțiuni substantivale:

(a) unele locuțiuni a d j e c t i v a l e

(persoană) *nu știu cum* „ciudată” > **un** *nu știu cum* (de a se purta) – prin atașarea articolului nedefinit

(concurrentul) *din urmă* > **cel** *din urmă* (n-a sosit) – prin atașarea articolului demonstrativ

(b) unele locuțiuni a d v e r b i a l e:

(vin) *după-masă* > *după-masă* (asta) – cu articol definit

> **o** *după-masă* (frumoasă) – cu articol nedefinit

La fel: *după-amiază*.

(c) unele locuțiuni p r o n o m i n a l e:

(vine) *nu știu cine* (și-mi spune ce să fac) > (e) **un** *nu știu cine* – cu articol nedefinit

La fel: *nu știu ce, cine știe cine, cine știe ce.*

e. Articolul ca marcă de gen, număr, caz

Alături de funcția de indice al substantivării, articolul o îndeplinește și pe aceea de marcă a categoriilor de gen, număr și caz.

Iată câteva situații:

1. La majoritatea frazeologismelor substantivale în componența cărora intră și (un) substantiv / substantive, genul, numărul și cazul ansamblului frazeologic corespunde cu genul, numărul și cazul substantivului / unuia dintre substantivele constitutive.

De exemplu:

după-amiaza (asta este...)

– feminin, singular, nominativ ansamblul frazeologic; feminin, singular, nominativ substantivul component *amiaza*

(frumusețea) *după-amiezilor*

– feminin, plural, genitiv ansamblul; feminin, plural, genitiv substantivul *amiezilor*

(despre) *darea de seamă*

– feminin, singular, acuzativ ansamblul; feminin, singular, acuzativ substantivul *darea*

(le lipsește ceva) *dărilor de seamă*

– feminin, plural, dativ ansamblul; feminin, plural, dativ substantivul *dărilor*.

Formații de același tip: *băgare de seamă, țap ispășitor, răbdări prăjite* (numai plural).

2. Alte frazeologisme substantivale fie că nu conțin substantive care să indice – prin desinențe sau prin articolul pe care l-ar purta – genul, numărul și cazul ansamblului, fie că au în structură substantive care au aceste categorii gramaticale diferite de ale ansamblului frazeologic.

De exemplu:

(a) UF f ă r ă s u b s t a n t i v e în componență

(aici este) *un du-te-vino* (obositor)

– masculin / neutru, singular, nominativ – indicate de articolul nedefinit și de context (de singularul verbului *este*, aflat în relație de interdependență cu ansamblul frazeologic, și de masculin / neutru singular al adjectivului *obositor*)

(sfârșitul acestui) *du-te-vino*

– masculin / neutru singular genitiv, indicat de adjectivul demonstrativ determinant al ansamblului

La fel: *nu-mă-nita*.

(b) UF c u s u b s t a n t i v e în componență

(b1) UF cu substantivul având întotdeauna a c e l a ș i gen și număr cu ansamblul

De exemplu:

cap-sec

(văd) *un cap-sec*

– neutru, singular substantivul component; neutru, singular ansamblul

(văd) *niște capete-seci*

– neutru, plural substantivul; neutru, plural ansamblul

(părerea) *unor capete-seci*

– neutru, plural substantivul; neutru, plural ansamblul

La fel: *cap-pătrat*.

(b2) UF cu substantivul component de a l t gen, număr (caz) decât ansamblul

De exemplu:

coate-goale

un coate-goale (a spus)

– neutru, plural substantivul component; masculin, singular ansamblul

mațe-negre „scobar”

un mațe-negre (proaspăt)

– neutru plural substantivul component; masculin, singular ansamblul

barbă-albastră

(pentru) *un barbă-albastră*

– feminin, singular substantivul component; masculin, singular ansamblul

unor barbă-albastră (cunoscuți)

– feminin, singular substantivul component; masculin, plural ansamblul

La fel: *ochii-păsăruicii* „nu-mă-uita, miozotis”.

(b₃) UF cu genul gramatical diferit sau coincident

cu genul natural al referentului

De exemplu:

gură-spartă „om flecar, limbut”

(Ana e) **o gură-spartă**

– feminin, singular substantivul component; feminin, singular ansamblul; feminin, singular referentul (deci ansamblul și referentul au genul și numărul coincidente)

(Ion e) **o gură-spartă**

– feminin, singular substantivul component; feminin, singular ansamblul; masculin, singular referentul (ansamblul și referentul au genuri diferite)

(Ion e) **un gură-spartă**

– feminin, singular substantivul component; masculin, singular ansamblul; masculin, singular referentul (ansamblul și referentul au genul și numărul coincidente)

niște gură-spartă (plictisitori)

– feminin, singular substantivul component; masculin, plural ansamblul; masculin plural referentul (ansamblul și referentul au genul și numărul coincidente)

La fel: *mână-lungă*.

(b₄) UF cu genul gramatical coincident cu genul natural al referentului,

indiferent de genul substantivului component

De exemplu:

un / o zgârie-brânză „om zgârcit”

(pe) *un zgârie-brânză* (nesuferit)

– feminin, singular (Ac) substantivul component, masculin, singular (Ac) ansamblul

(ale) *unor zgârie-brânză* (cunoscute)

– feminin, singular (Ac) substantivul component; feminin, plural (G) ansamblul

La fel: **un / o brânză-n sticlă** „om zgârcit”; **un / o împușcă-n lună** „om nesocotit, trăsnit”; **un / o pierde-vară**; **un / o mațe-fripte**: a) „om sărac”; b) „om rău, afurisit”; c) „om zgârcit”; **un / o mațe-pestrițe** „om rău și foarte zgârcit”; **un / o mațe-goale** „om sărac”; **un / o gură-spartă** (pentru unele întrebări, vezi exemplele de sub (b₃)); **un / o mână-largă** „om darnic”; **un / o mână-spartă** „om risipitor”; **un / o mână-strânsă** „om econom”⁸.

O b s e r v a Ț i e:

Între frazeologismele de sub (b₃) și cele de sub (b₄) există deosebirea că formațiile de sub (b₃) având un anumit gen gramatical, marcat prin articol, pot avea referent de gen identic sau diferit de cel gramatical:

Ion e **o gură-spartă**.

Ion e **un gură-spartă**.

(b₅) UF cu aceeași componentă lexico-gramaticală, cu genul (și numărul) coincident(e) sau diferit(e) de al(e) substantivului constitutiv

De exemplu:

traista-ciobanului

o traista-ciobanului

– feminin, singular substantivul component regent în structură; feminin, singular ansamblul (genul și numărul substantivului sunt coincidente cu ale ansamblului)

niște traista-ciobanului (veștejite)

– feminin, singular substantivul component; feminin, plural ansamblul (diferă numărul ansamblului de cel al substantivului component)

ochiul-boului

(câteva) *ochiul-boului*: (una albă și două roșii) – masculin, singular substantivul regent; feminin, plural ansamblul (diferă și genul, și numărul ansamblului față de ale substantivului component).

Observație: Dicționarele (DOOM; DEX) înregistrează formația *ochiul-boului* ca având genul masculin. Vorbirea concretă dezvăluie însă o altă realitate. Se pot repera contexte ca cel de mai sus (*câteva ochiul-boului: una albă și două roșii*), dar nicidecum contexte de felul **câțiva ochiul-boului: unul alb și doi roșii*, care ar implica acordul adjectivului cu un substantiv masculin.

Prin urmare, deși conține un substantiv masculin la singular, genul (și numărul) ansamblului este (poate fi) altul decât al substantivului component.

Se pot desprinde aici următoarele două c o n c l u z i i:

1. La grupările substantiv articulat definit + substantiv în genitiv articulat definit, genul (și numărul) ansamblului poate fi același cu sau diferit de al substantivului regent din structură. Coincidența de gen (și număr) e un fapt aleatoriu, iar nu unul motivat morfologic. Marca de gen și număr a ansamblului este articolul ansamblului.

2. *Noncoincidența între genul (și numărul) ansamblului și genul (și numărul) substantivului component este un indiciu al apartenenței ansamblului la frazeologie.*

Alte exemple:

a) cu genul (și numărul) coincident(e): *laba-ursului, barba-caprei, pasărea-paraclisului, iarba-fiațelor, limba-oii;*

b) cu genul (și numărul) diferit (e): *condurul-doamnei, busuiocul-fetelor, plîscul-cocorului.*

(c) Perechi de structuri identice, în care substantivul component este articulat / nearticulat

Se întâlnesc și aici situații diferite:

(c₁) Combinații în care prezența / absența articolului n-are influență asupra sensului și a statutului combinației

De exemplu:

a lua seamă (substantivul e fără articol)

a lua seama (substantivul are articol definit)

Observații:

1. Ambele combinații sunt UF (fapt care se poate constata prin aplicarea criteriului morfosintactic)⁹ și au sensurile comune: a) „a se gândi, a reflecta adânc, a chibzui, a fi atent la ceva”; b) „a observa îndeaproape (pe cineva), a urmări, a supraveghea”.

Diferența dintre cele două forme ține de frecvență, în sensul că forma nearticulată e utilizată mai rar.

2. Forma articulată poate fi construită atât cu prepoziția *la* (+ nume), și atunci actualizează sensurile de mai sus, cât și cu prepoziția *de* (+ nume), cu sensurile „a se ocupa, a se îngriji, a avea grijă (de..)”.

Alte exemple:

• *a băga de seamă – a băga seamă – a băga seama*

• *în față(-mi) – în față mea*

• *a ține parte* (cuiva) „a susține (pe cineva)” – *a ține partea* (cuiva)

- *a da seamă* „a răspunde (pentru ceva)” – *a da seama*
(c₂) Combinații în care prezența / absența articolului are influență asupra sensului
- *a lua parte* (la ceva) „a participa la..., a contribui la...”
- *a lua partea* (cuiva) „a susține (pe cineva într-o problemă)”
(c₃) Combinații în care prezența / absența articolului are influență asupra statutului (frazologic / nonfrazologic al) combinației
- *a ține cont* (de ceva) „a ține seamă, a lua în considerație (= UF cu regim de acuzativ prepozițional, cu prepoziția *de* impusă) (cf. Neamțu, 1999)
a ține contul (cuiva) „a ține (pentru cineva) evidența operațiilor de credit și debit” (= combinație liberă cu regim de dativ fără prepoziție)
- *a da ordin* „a ordona” (= UF cu substantivul component utilizat cu valoare absolută)
a da ordinul (=combinație liberă cu sensul obținut din suma sensurilor elementelor constitutive)
- *a lua parte* „a participa” (= UF)
a lua partea (= UF sau combinație liberă, în funcție de context)
- *în față* (= UF – locuțiune adverbială sau prepozițională, în funcție de distribuție)
în fața (= locuțiune prepozițională sau combinație liberă, în funcție de distribuție)

NOTE

¹ Adică de restrângere a sferei de indivizi desemnate de substantiv la un individ / niște indivizi cunoscut / cunoscuți și identificabil / identificabili de către vorbitor și ascultător (DȘL).

² Determinarea prin posesive, demonstrative sau alte adjective nu interesează în aceste situații.

³ Izolat, se pot identifica în vorbire forme ca *pierde-vara*, dar acest articol nu e marcă a determinării definite a ansamblului frazeologic.

⁴ De observat că, deși substantivul din componența acestei locuțiuni este totdeauna la plural, sensul ansamblului este „singular” sau „plural” în funcție de referentul la care trimite construcția.

⁵ În timp ce combinații ca *mărul discordiei* își păstrează caracterul frazeologic și după inserarea între componentele substantivale a articolului posesiv-genitival, combinațiile de tipul *traista-ciobanului* își pierd caracterul frazeologic (redevin combinații libere), cu toate că au, toate, aceeași componență morfosintactică.

⁶ Într-un context ca *niște traista-ciobanului* veștejită, *niște* nu mai e articol nedefinit (nehotărât), ci adjectiv nehotărât *partitiv* (Neamțu, 1999, p.73); Coja (1983, p.118) îl numește articol nehotărât *partitiv*, opus articolului nehotărât *obișnuit*.

⁷ Combinația fără articol – *în vedere* – apare doar în calitate de constituent al expresiei *a avea (ceva) în vedere* „a avea în intenție, a-și face un plan, a urmări realizarea unui scop” sau al expresiei *a avea (pe cineva) în vedere* „a se interesa de aproape (de cineva), a avea grijă (de cineva), a ține (pe cineva) în evidență pentru un anumit scop”. Alte forme, ca (*stau*) **în dreptul*, *n-au venit *din pricina* nu se utilizează.

⁸ Între frazeologismele înregistrate sub (b₄) și cele de sub (b₃) nu există întotdeauna granițe precise.

⁹ UF sunt microcontexte izolate semantic și gramatical de macrocontextul în care apar. Potrivit criteriului morfosintactic, componentele UF nu angajează relații proprii cu „exteriorul”.

Frazeologismele intră în relație cu macrocontextul în ansamblul lor, ca unități (frazeeologice) relate cu alte unități (lexicale sau frazeologice). Dacă elementele constitutive ale unei combinații de cuvinte angajează relații proprii cu „exteriorul”, combinația respectivă nu formează UF.

BIBLIOGRAFIE

- Coja, 1983 – Ion Coja, *Preliminarii la gramatica rațională a limbii române*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București.
- Neamțu, 1999 – G.G. Neamțu, *Teoria și practica analizei gramaticale*, Ed. Excelsior, Cluj-Napoca.
- DEL – Elena Comșulea, Sabina Teiuș, Valentina Șerban, *Dicționar de expresii și locuțiuni*, Ed. Știința, Chișinău, 1998.
- DEX – Ion Coteanu et. al., *Dicționar explicativ al limbii române*, București, 1996.
- DOOM – *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Institutul de Lingvistică al Universității din București, Ed. Academiei, București, 1982.
- DȘL – Angela Bidu-Vrănceanu et al., *Dicționar general de științe – Științe ale limbii*, Ed. Științifică, București, 1997.

(RE)LECTURILE CA NIVELURI DE SENS

Eva Monica SZEKELY

Abstract

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

1. Situația de receptare a textului procesul de semnificare ca model formal

Procesul de comprehensiune lectorală înțeles ca model mental sau model de situație tânjește încă după o ipoteză unificatoare, integratoare, care să explice satisfăcător interacțiunea în actul lecturii dintre domeniul cognitiv și cel afectiv-evaluativ, pe de o parte, complementaritatea dintre explicare, comprehensiune și interpretare, pe de altă parte. Schimbarea de direcție din noile teorii ale comunicării depășește teoria formalistă a semnului sau a codului înțeles doar în sistemul limbii prin semiotică, nume introdus pentru doctrina generală a semnelor de către Ch. W. Morris, care se revendică de la Pierce și Mead. Ch. Morris concepe semnificația numai prin semiotică, teoria fiind deschisă spre analiza dimensiunii sociale a folosirii semnelor, anunțând luarea în considerare a discursului ca formă de manifestare a logosului în situații concrete (contextul, contactul dintre interlocutori, legarea semnelor comunicării de un comportament etc.). Abordarea semiotică a discursului literar în cadrul discursului didactic ne-a fost sugerată de ideea că *punctul de vedere semiotic este perspectiva care rezultă din încercarea susținută de a urma conștient până la ultimele consecințe o concluzie simplă: întreaga noastră experiență, de la originile sale senzoriale cele mai simple până la cele mai rafinate realizări în domeniul înțelegerii, este o rețea de relații între semne*, idee susținută în cartea *Bazele semioticii* de John Deely.

Ipoteza / ipotezele unui proiect de educare a lecturii și, în același timp deprinderea filosofării, a gândirii liber-discursive – logic-interogativă și argumentativ-critică - prin inițiere în lecturile / sensurile plurale ale operelor literare, în special, sunt următoarele: dacă prin (re)lecturi elevii sunt puși într-o triplă ipostază – de *lector* / receptor de mesaje, *critic* / interpret de mesaje și *creator* (în funcție de personalitatea lor) atunci:

- accesul la *sensul* operei / vieții unui autor, dar și al propriei vieți este facilitat
- iar efectul pedagogic este dublu, pe de o parte în privința *formării competenței lectorale* și, în același timp, pe de altă parte, în sensul *formării personalității elevilor*.

Receptarea devine simultan descoperire de sensuri și construire de sine prin permanenta dialectică dintre cele trei (re)lecturi pe care le vom propune, a căror miză va fi, pe rând și simultan:

1. *explicarea* ființării în lume fundate de text (sensul immanent al operei), în ipostaza de lector (prima lectură);
2. *comprehensiunea* / *înțelegerea* unui mod de a fi în lume – a receptorului - prin permanenta raportare (apropiere-distanțare) față de *text* / *sine* / *lume* și
3. *interpretarea* / *critica* în ipostaza de creator / critic (prin relecturi) astfel înțelegând și noi prin <<receptare>> - *ceea ce subiectul reține, potrivit personalității sale și circumstanțelor*².

Acest proces presupune conștientizarea elevilor asupra caracterului plural, integrativ, al sensurilor operei literare, de la cele *simple*, constituind nivelul de suprafață al textului (*sensul literal* / *istoric*, în care există și *sensul parabolic* și cel *analogic*³), la complexitatea *sensurilor configurale, spirituale sau mistice* “care nu se dezvăluie decât inițiatului”⁴. Aceste sensuri ascunse în spatele unor *unități de sens (modele, simboluri, arhetipuri)* sunt:

- *sensul alegoric*, care se referă la compararea sensurilor istorice, adică a evenimentelor înseși;
- *sensul moral* sau *tropologic*, care arată treptele progresului spiritual al omului, printr-o analiză pragmatică;
- *sensul anagogic*, cel mai înalt și mai tainic dintre sensurile mistice, sensul spiritual, însemnând “urcare, ridicare, înălțare”, adică înțelegere a secretelor vieții veșnice.

Viziunea pe care o propunem se situează integral sub semnul *dialogului* văzut astfel:

- a. comunicare simetrică și directă în conversația profesor-elev, elev-elev;
- b. comunicare asimetrică, prezentă în relația pe care lectura / interpretarea și redactarea de text o presupun, raport asimetric materializat ca:
 - dialog elev-text, realizat în cadrul procesului de constituire a sensului prin lectură
 - dialog elev-cititor virtual, realizat în procesul de constituire a sensului prin redactare de text.

Educarea *actului lecturii*, inițierea și formarea / autoformarea “elitelor” care să aibă acces la *sensul alegoric, moral, anagogic* devine astfel o terapie, o formă de a da sens “fenomenului accelerației istoriei”, o formă de a da sens propriului destin. Psihologul C. Rogers a dedus premisele creativității din situația psihoterapeutică, deducție logică deoarece procesul terapeutic este un proces creativ prin excelență. Scopul fiecărui proces terapeutic este consolidarea eului, salvarea sa de <<teroarea istoriei>>, înțelegând ca o confruntare cu situații-limită, omul – la diverse vârste ale sale – față în față cu propriile limite: neputința, angoasa, boala, ura, moartea. A le conștientiza, a le înțelege și sublima prin artă / literatură / scris înseamnă, totodată, vindecare, catharsis și stimulare a creativității.

Vom uza în principal de o **abordare interpretativă prin reluări în spirală**, încercând astfel elucidarea teoriei și a practicii lecturii bazându-ne pe complementaritatea dintre explicare și comprehensiune pe de o parte și interpretare, pe de altă parte. Astfel, *utilizarea primară și secundară a semnelor*⁵ pe parcursul celor trei (re)lecturi este la fel de importantă pentru înțelegerea profundă a semiozei textuale, sensul fiind rezultată a unor interacțiuni triadice între semn, obiect și interpretant.

Modelul preconizat în acest context este unul interacționist, presupunând în toate momentele interacțiunea **text – context – cititor** / **experiența** lui pe linia R. Ingarden – W. Iser, dar cu rectificări și completări, unele sugerate de Umberto Eco sau alți cercetători străini ai fenomenului lecturii care înțeleg comprehensiunea textului ca *model de situație* a ceea ce e descris sau relatat sau fac o sinteză a comprehensiunii lectorale ca *model mental*. Altele țin de propriile noastre observații și reflecții asupra fenomenului receptării de text și a discursului didactic

având această finalitate (de exemplu, deplasarea atenției de la lectorul implicit sau lectorul model spre lectorul real, introducerea conceptului de lectură zero, hexada modelului cathartic al lecturii).

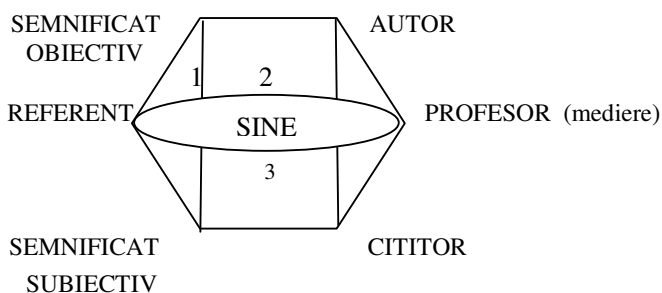
Deoarece sensul nu e unic determinabil, ci deschis, reformulabil în funcție de subiect, deși se înscrie de obicei în limitele unui spațiu de joc al unui câmp semantic care poate fi aproximat, lectura devine un proces complex, cu mai multe variabile dependente de o logică situațională în care sunt implicați mai mulți factori, ceea ce vom numi **context de receptare**, în care hermeneutica și interacțiunea comunicativă evidențiază dinamica internă și externă a construirii sensului.

Reconstrucția pragmatică a acțiunii educative vizează proiectarea pe unități de învățare, printr-un proces unitar, demersul didactic parcurgând pe cât posibil toate cele șase etape ale procesului de învățare, etape dispuse logic și cronologic, astfel încât semioza didactică / acțiunea de semnificare să se ierarhizeze de la simplu la complex, de la particular la general, de la concret la abstract și invers, într-un continuu ciclu reiterativ, pe care-l pune în evidență *schematizarea discursivă*⁶ sau modelul hexadic al situației de receptare a textului ca eliberare, terapie, **catharsis**. *Modelul hexadic al situației pedagogice* ne trimite la ideea receptării textului ca sistem deschis, dinamic în care cei șase poli interacționează și se autoreglează sub forma unui dublu raport semiotic prin care demarcăm două planuri:

1. referențial, denotativ (explicația și comprehensiunea) în care discursul semnifică ceea ce înțelegem noi în calitate de cunoscători ai acestor semne (discursul profesorului / textul-discurs în semnificația lui literală – *intentio auctoris*⁷);

2. interpretativ, conotativ (interpretarea) în care desemnarea și semnificația devin un nou semn, un nou text (discursul recreat al receptorului / instruitului – *intentio lectoris*⁸).

Ipoteza pe care vom încerca să o demonstrăm în cadrul acestui model este că tripartiția dintre logică / sintaxă, semantică și pragmatică în domeniul discursului / textului are o slabă relevanță întrucât sensurile plurale ale operei scapă de sub incidența acestei distincții, caracterizându-se prin acea semioză particulară în care cele trei planuri semiotice se întrepătrund, iar *sincretismul funcțional și relațional al semnelor constituie dominantă procesului interpretativ*⁹. Totuși vom recunoaște că există o ordine progresivă în care trebuie abordat universul discursului, așa încât acesta să-și pună în valoare **coerența, coeziunea, intenționalitatea, informativitatea, acceptabilitatea, situaționalitatea și intertextualitatea**, tot atâtea principii constitutive ale comunicării textuale. Ca atare, fiecare dintre cele trei lecturi propuse va fi dominată de unul dintre cele trei planuri, după cum se va observa în figura de mai jos:



Lectura în viziunea modelului semiotic / cathartic

Relația între cele trei lecturi și nivelurile de sens corespunzătoare precum și metodele adecvate sunt vizibile în tabelul de mai jos:

Lectura I (plan **sintactico**-semantic-pragmatic, axat pe *sensul literal, alegoric și parabolic*):

- *lectura inocentă* - mod de a produce text din interiorul textului, ca lectură nemediată;
- *lectura predictivă* – mod de a produce text înaintea textului;
- *lectura explicativă / didactică* – mod de a produce text pentru text;

Lectura a II-a (plan sintactico-**semantic**-pragmatic, axat pe *sensul literal- istoric, alegoric*):

- *lectura comprehensivă / fenomenologică / hermeneutică* - mod de a produce text despre text;

Lectura a III-a (plan sintactico-semantic-**pragmatic** axat pe *sensurile ascunse – anagogic, mistic*)

- *lectura critică* – mod de a produce text împotriva textului;
- *lectura interpretativă* – mod de a produce text în afara textului / între celelalte texte.

Două forme fundamentale de *contextualizare* (despărțite de variabila mediatore referent - profesor) a textelor vor alterna pe parcursul relecturilor propuse într-un du-te-vino continuu:

- **contextul creației**, al scrierii / biografia autorului și valorile / sensurile / atitudinile cititorului contemporan lui, altfel spus “imaginea trecutului” (planul de sus al hexadei);
- **contextul receptării**, al lecturii în viziunea cititorului recent, cu biografia, valorile, sensurile și atitudinile pe care i le suscită actul lecturii ca descoperire de sine, de lume și de *celălalt*, fie el autorul, personajul, colegul, dascălul, prietenul, anonimul ca partener de dialog cu și despre text, devenit astfel doar un pretext al comunicării ca dimensiune fundamentală a ființei.

RECEPTAREA TEXTULUI LITERAR și SENSURILE PLURALE ALE OPEREI

NIVEL DE SENS	STRATEGII DE ACCESIBILIZARE A SENSURILOR PE NIVELURI DE LECTURĂ	TIPURI DE ÎNTREBĂRI
Lectura I (sens literal / istoric / parabolic) Explicația	<ul style="list-style-type: none"> - Citare: lectura inocentă, lectura anticipativă, lectura predictivă - Observare: recunoașterea cuvintelor, explicarea lor în context / alte contexte, lectura grupurilor de cuvinte, câmpuri semantice - Explicație: explicație-expunere, brainstorming, tehnica imersiunii în subiect. 	Întrebări explicative: <ul style="list-style-type: none"> • Întrebări extratextuale / deschise / anticipatoare ale semnificatului subiectiv / testează răspunsul subiectiv al elevilor / o reacție inocentă, neprelucrată încă față de lumea textului; • Întrebări închise – verifică informații și cunoștințe anterioare sau referitoare la lumea textului; • Întrebări intratextuale – răspunsurile pot fi găsite în text.
Lectura A II-a (sens analogic/ alegoric) Comprehenșiunea	<ul style="list-style-type: none"> - Analiză: comentariul literar / prezentare generală, analiza structurilor interne (idei principale, <i>rezumat</i>, temă, motive, personaj, idee centrală prin corelarea semnificațiilor simbolurilor din text), analiză formală (utilizarea referențelor, a conectorilor, perspectiva narativă); - Înțelegere: algoritimizare, modelare (pe genuri și specii), învățare prin descoperire, problematizarea; 	Întrebări comprehensive: <ul style="list-style-type: none"> • Întrebări intratextuale (prin corelarea informațiilor pe care le oferă textul) • Întrebări închise (acceptă doar un răspuns corect și verifică modul în care a fost înțeles conținutul textului) – vizează structura de suprafață • Întrebări intertextuale (corelarea textelor diferite)
Lectura A III-a (sens moral-mistic) Interpretarea	<ul style="list-style-type: none"> - Reflecție: interpretarea unor simboluri, narațiunea personală, eseu, lectura personalizată, modelarea (rescrierea textului din perspectiva unui personaj...), inventica (schimbarea finalului...), joc de rol, jurnal de lectură - Acțiune: joc de rol, dezbateri, studiu de caz 	Întrebări interpretative <ul style="list-style-type: none"> • Întrebări deschise care cer o interpretare sau o evaluare a conținuturilor / structurilor de adâncime și acceptă mai multe răspunsuri • Întrebări extratextuale – elevul e solicitat să coreleze informații oferite de text cu: <ul style="list-style-type: none"> - date obținute din alte surse informative (în cazul textelor nonliterare); - amintiri și reacții subiective, în cazul textelor literare;

(RE)LECTURILE CA NIVELURI DE SENS

Nivel De SENS	STRATEGII DE ACCESIBILIZARE A SENSURILOR PE NIVELURI DE LECTURĂ	TIPURI DE ÎNTREBĂRI
Lectura I (sens literal / istoric) Explicația	<ul style="list-style-type: none"> - Citare: lectura inocentă, lectura anticipativă, lectura predictivă; - Observare: recunoașterea cuvintelor, explicarea lor în context / alte contexte, lectura grupurilor de cuvinte, câmpuri semantice; - Explicație: explicație-expunere, brainstorming, tehnica imersiunii în subiect; 	<p>Întrebări explicative</p> <ul style="list-style-type: none"> - La ce vă gândiți când citiți titlul fabulei <i>Căinele și cățelul</i>? (ideea de familie, diminutivul = afectivitate, atașament etc.) - Care este / ar trebui să fie relația dintre ființele mari și cele mici?(atașament, protecție, grijă, responsabilitate) - Ce știți despre autor? (atent observator al lumii celor care nu cuvântă și al oamenilor, a scris fabule, meditații) - Cu cine am putea compara personajele? (câinii = oamenii mari, cățeii = copii) definirea incompletă a speciei)
Lectura a II-a (sens analogic / alegoric) Comprehensiunea	<ul style="list-style-type: none"> - Analiză: comentariul literar / prezentare generală, analiza structurilor interne (idei principale, <i>rezumat</i>, temă, motive, personaj, idee centrală prin corelarea semnificațiilor simbolurilor din text), analiză formală (utilizarea referențelor, a conectorilor, perspectiva narativă); - Înțelegere: algoritimizare, modelare (pe genuri și specii), învățare prin descoperire, problematizare; 	<p>Întrebări comprehensive</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ce se întâmplă cu personajele?(rezumarea orală a acțiunii) - Câte voci / personaje sunt în text? (4/ 3/ 2/ numai una a naratorului?) - Cum ați dedus vocile / personajele ale acestei fabule? (moduri de expunere: narațiune, dialog / ghilimele, folosirea verbelor și a pronumelor personale de persoana a II-a și a III-a singular) - Ce figură de stil folosește autorul în conturarea celor două personaje? - Ce asemănări găsiți între lumea dobitoacelor și a oamenilor? (în ambele găsim grupuri mai tari, sus-puse, impunătoare și grupuri supuse, mai slabe) - Ce reprezintă “leii, urșii” în raport cu personajul?
Lectura a III-a (sens moral-mistic) Interpretarea	<ul style="list-style-type: none"> - Reflecție: interpretarea unor simboluri, narațiunea personală, eseu, lectura personalizată, modelarea (rescrierea textului din perspectiva unui personaj...), inventica (schimbarea finalului...), joc de rol, jurnal de lectură - Acțiune: joc de rol, dezbateri, studiu de caz 	<p>Întrebări interpretative</p> <ul style="list-style-type: none"> - De ce credeți că autorul a folosit animale ca personaje? (pentru a sugera că unii oameni se comportă uneori ca niște dobitoace) - Cu ce situații din viață am putea compara întâmplările din text? (accederea într-o funcție înaltă, parvenirea, a spune una și a face alta) - Ce atitudine ai față de personajul X? De ce? (antipatie față de dulăul Samson, se exprimă urât – “potaie, lichea”) - În locul cui ai vrea să fii? Schimbă finalul gândindu-te la ce ai face tu în locul cățelului ajuns la vârsta dulăului.

Rațiunile pentru care folosim acest model sunt de a demonstra, pe de o parte că modelul intenționează să fie un dispozitiv euristic care ar urma să faciliteze recunoașterea relațiilor multiple ale fiecărui element, iar pe de altă parte, ar urma să facă să avanseze *cercetarea naturii procesului de semnificare în semioza textuală, atrăgând atenția asupra interrelațiilor dintre anumite aspecte ale producerii sensului și interpretare* (logica, semantica și pragmatica discursului). Polul medierii pune în valoare idealul educațional pe care ni-l propunem ca nivel ultim al performanței în competența de lectură: dispensarea elevului-discipol de maestrul / profesor / mediator.

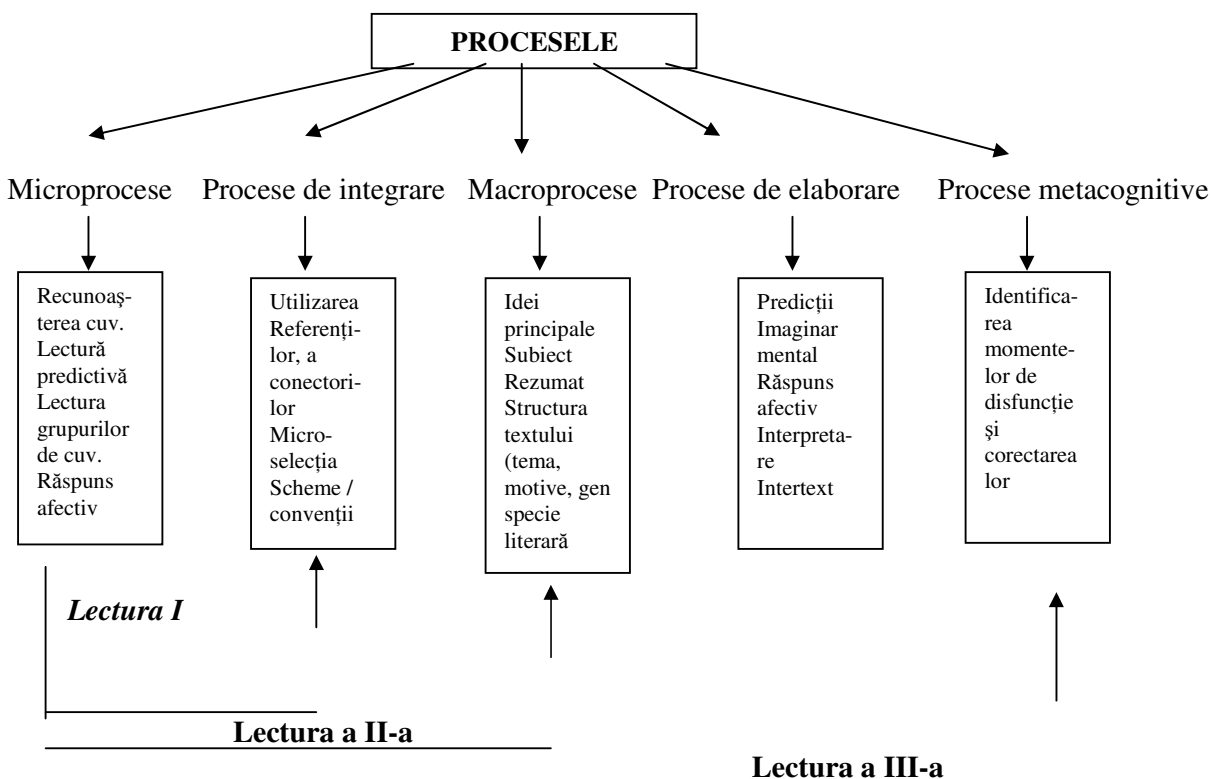
2. (Re)Lecturile ca planuri semiotice în interiorul unui discurs / niveluri de sens

Pentru a sublinia încă o dată cât de departe de autonomie este o semiotică literară în schema experienței am putea spune că evidențiază cel mai bine *mitul intertextualității și al intersemioticității* ca perspectivă ce trebuie luată în seamă pentru o valorizare completă a operei literare.

De fapt, modelul semiotic al situației de receptare a textului literar ca obiect poate sluji drept interpretant remarcii lui Bahtin că limba unui roman *este un sistem de planuri ce se intersectează*, ceea ce, în plus, o leagă de experiențele comune ale receptorilor / mediatorilor care se află la baza textelor științifice și a înțelegerii umane în genere.

2.1. Logica internă ca dimensiune sintactică a discursului / Lectura I – explicativă

Pentru a asigura o marjă cât mai largă de acoperire a fenomenului lecturii ca fapt semiotic vom încerca o diferențiere cât mai fină a etapelor unui proces de învățare a actului / procesului lecturii, în perspectiva unui model hexadic integrator care evidențiază profilul cititorului și **procesele lecturii**¹⁰:



Lectura întâi ca discurs didactic solicită situații-problemă din viața reală, problematizare și învățare prin descoperire pe exemple relevante care țin de introducerea suportului noțional (esențializare, limbaj simplu și clar, definiții, explicații, demonstrații devenite puncte de reper:

mărturisiri ale **autorului**, corespondența, dialogurile, interviurile care trimit la geneză / *intentio operis*).

Tipurile de întrebări **explicative** vor fi atât extratextuale, cât și intratextuale și intertextuale pregătind comprehensiunea prin “rama” în care integrează textul și autorul, încadrare necesară pentru a lega textul de **referent** / realitatea de la care se revendică și la care se întoarce (arhitextul¹¹).

2.2. Semantica discursului / lectura a II-a comprehensivă / hermeneutică

Comprehensiunea textului înseamnă înțelegerea coerentă și substanțială a *sensului literal* al textului care conține trimiteri la sensul alegoric și la cel parabolic, această înțelegere nefiind posibilă fără microprocese și procesele de integrare pe care se bazează lectura I, încât se vorbește tot mai mult de *semantactica* (C. Vlad) textului. Pentru a ilustra ideea că lectura a doua este doar o mediatoare între logica și pragmatica discursului / textului, vom arăta mai jos relația dintre procesele lecturii și cele trei (re)lecturi.

Lectura a II-a se bazează pe (re)cunoașterea modelelor de structurare a textelor și corelarea lor cu informația explicitată în structura de suprafață prin acel grad zero al sensului în vecinătatea căruia trebuie să se situeze orice interpretare. Întrebările dominante în această etapă care presupune intrarea în lumea textului și identificarea cu aceasta vor fi întrebări intratextuale, închise față de etapa interpretării în care întrebările sunt extratextuale, deschise și intertextuale.

2.3. Planuri pragmatice în interiorul discursului / lectura a III-a – critică / interpretativă

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

În aceleași coordonate vom defini *largo sensu* **interpretarea** drept creare a unor ipoteze analogice despre sensul textelor, un proces inferențial, sau în termeni pierceieni un **joc abductiv**, de la reguli și rezultate spre cazuri. Este o tehnică intelectuală ce ține de întreg, nu de parte și presupune reluări / relecturi, ordonări și reordonări ale interpretărilor ca noi texte incluse în polul semnificatului subiectiv.

A interpreta înseamnă a subsuma prin puterea unui gând integrator toate detaliile într-o perspectivă înaltă, de unde receptorul / cititorul / elevul – exeget explică, observă, (lectura I, explicativă), analizează și descrie structura internă a textelor (lectura a II-a, comprehensivă), reflectează asupra semnificatului obiectiv al textului și apoi în lectura a III-a (critică, evaluativă, interpretativă) îl extrapolează, îl transgresează subiectivizându-l, interiorizându-l. Interpretarea înseamnă a (se)convinge, în același timp că implică operații de compunere și descompunere a personalității ce se (auto)definește și (auto)construiește continuu, fapt observabil prin tonalitatea dominant preformativă a discursurilor didactice propuse. Prin urmare, această activitate se distinge de știință, dar și de hermeneutica filosofică, disciplină care se întrebă doar asupra naturii sensului, fără a viza construcția lui prin jocul dialectic dintre comprehensiune și interpretare cum reiese din tabelul de jos:

APLICAȚIE: Marin Sorescu, *Iona*

ÎNTREBĂRI COMPREHENSIVE (textul dialogat, lista personajelor și indicațiile autorului)	ÎNTREBĂRI INTERPRETATIVE
<ul style="list-style-type: none"> • Când se întâmplă acțiunea? • Care este spațiul în care e plasat Iona? • Ce face aici? • Din ce motiv vorbește singur? • Cum e pusă în evidență drama singurătății? • Care sunt semnele din text ce ne indică faptul că Iona este singur de la început și până la sfârșit, în ciuda faptului că mai apar și alte <i>personaje</i>? • Ce fac oamenii întâlniți în drumul, viața, <i>marea</i> sa? • Există asemănări între ei și Iona? • Cum ajunge Iona în burta chitului? • Prin câte burți trece Iona? • Cum iese Iona din burți? • Spațiile traversate și personajul rămân aceleași sau se schimbă? • Care este soluția ultimă / salvatoare aleasă de Iona? 	<ul style="list-style-type: none"> • De ce timpul e nedeterminat / mitic? (e o parabolă: “Iona pot fi eu...”) • De ce credeți că Iona se află pe țarmul mării și într-o burtă de pește? (libertate și închidere; posibilități și limite) Voi cum v-ați simți într-un asemenea spațiu? (închis / liber; neliniște / aventură a cunoașterii) • Vi se pare posibil ca fiind înconjurat de lume să rămâi singur? • De ce <i>pierderea ecoului</i> este momentul cel mai dramatic? • Ați trăit vreodată sentimentul pierderii propriei identități? • Ce altă soluție în afara dedublării ar mai fi putut găsi? • Este într-adevăr o problemă, o dramă, singurătatea pentru omenire sau numai pentru unii oameni? • Care e diferența între aceste două tipuri de atitudine? (oameni contemplativi și activi) • De ce în lista personajelor apar cele două personaje ca figuranți și muți? (accentuarea dramei singurătății, imposibilitatea comunicării cu lumea exterioară, rutină, pierdere) • Ar fi putut ajunge altfel decât prin mâna destinului în burta chitului? (propria alegere) • Ce semnifică burțile? • Ce semnifică cele trei intrări și ieșiri ale lui Iona din burțile peștelui? • În viața de zi cu zi ce ar reprezenta burțile din care putem sau nu ieși? • De ce Iona / noi nu putem rămâne acolo pentru totdeauna? • Există pentru voi spații în care ați dori să rămâneți dar sunteți expulzați? • Ce s-ar fi întâmplat cu Iona dacă ar fi rămas în <i>burți</i>? • Ce semnifică faptul că nu e <i>aruncat</i> pe țarm ca în Mitul Biblic? • Ce semnifică <i>lumina, aerul, apa...</i>? • În locul lui Iona, dacă ați ști că în urma a numeroase încercări vă așteaptă aceleași suferințe, ați dori să mai evadați din <i>burți</i>? • Ce semnifică actul final al spintecării burții? • A găsit soluția problemei? Ar fi existat o alternativă?

Interpretarea de text se bazează în același timp pe cunoașterea de tip istoric, a epocilor de cultură, pe intuiția - filosofică în esența intimă - a principalelor probleme ale gândirii, ale filosofiei limbajului, ca și pe cunoașterea de tip științific a corelațiilor care se manifestă între psihicul uman în diferite societăți.

Lectura a treia ca discurs didactic solicită aplicații prin transferul unor conținuturi și informații textuale în situații meta- / transtextuale prin aprofundare / generalizare (oportunități de învățare orientate spre dobândirea competențelor funcționale bazate pe atitudini, pe componenta metacognitivă a competenței de lectură, imprimarea unui stil propriu de lectură / interpretare de texte, cu accent pe originalitate, autonomie în gândire, reflecție și creație.

Actul lecturii devine astfel expresia felului în care se articulează gândirea simbolică a unui grup prin *înțelegerea de sine*, raportându-se permanent la **text** (prin *explicare și comprehensiune // intentio auctoris, intentio operis*) și la **lume / timp / istorie** (prin *comprehensiune și interpretare*)., dând semnificații subiective semnificatului obiectiv al operei. Este vorba despre depășirea limitelor unei singure metode, această orientare fiind numită a *determinării raționale: Locul central nu este ocupat de o relație binară cauză-efect, ci de o configurație complexă spirit – rațiune – situație - acțiune, în legătură cu care se pretinde că orice om rațional, pus într-o situație anume, va răspunde printr-o acțiune anume, aceeași, oricare ar fi individul. Într-o formă mai prudentă, se poate vorbi de seturi de acțiuni echiprobabile*¹².

Hermeneutul caută o posibilă unitate a comunicării în datele de ordin mental și simbolic. Ideologul, în determinările materiale și politice ale unui timp. Cele două atitudini nu sunt radical diferite și vor fi corelate prin virtuțile modelului semiotic al situației de lectură propus de noi, **nodul central** al sensului fiind: viața nu înțelege viața decât prin *mijlocirea unor unități de sens* (modele, arhetipuri, simboluri, patterns) care se ridică deasupra fluxului istoric, dar se pot raporta mereu la *situație*.

Modelul este viabil inclusiv pentru ciclul primar, cum vom încerca să arătăm printr-o categorie aparte a textelor dificil de abordat datorită caracterului lor abstract și a lipsei conceptelor de bază până în clasa a IV-a: legendele istorice. Explicând geneza unui lucru, a unui fenomen, caracterul aparte al unui eveniment istoric, legendele apelează de obicei la elemente fantastice. Datorită acestor caracteristici, precum și al unui limbaj specific mai greoi, legendele istorice prezintă unele dificultăți în înțelegerea lor. Dificultățile nu apar atât în înțelegerea faptelor, cât mai ales în ceea ce privește înțelegerea semnificațiilor acestor fapte. Dacă s-ar parcurge ca un text oarecare, ar fi periclitat sau estompate tocmai valențele afective ale faptelor neobișnuite, ceea ce ar constitui o pierdere irecuperabilă. Faptele de legendă, oricât de mult ar impresiona, se pot uita în cele din urmă; semnificația lor, înțeleasă însă corect, își va pune amprenta pe întregul comportament al elevilor. De aceea în abordarea acestor categorii de texte, întâlnite încă din clasa a II-a, se cere un mod de analiză care din prima oră / lectură explicativă să asigure nu numai înțelegerea evenimentelor și a faptelor de legendă, cât mai ales semnificația acestora în scopul valorificării lor sub raport educativ. În acest sens, în afara povestirii învățătorului, caldă, nuanțată, expresivă, cu o intonație adecvată, cu pauzele și gesturile cele mai potrivite, care să emoționeze și să mențină atenția elevilor, o importanță deosebită o au întrebările mai mult retorice în prima oră, care să focalizeze atenția asupra mesajului, să îi pregătească psihologic pe elevi, astfel încât în ultima lectură, interpretativă, după ce vor fi înțeles conținutul, să poată realiza transferul de la personaj la propria lor identitate de la trecut la prezent.

Astfel întrebările extratextuale, deschise, interpretative vor avea acest rol de mobilizare afectivă, psihologică, de pregătire a accesului spre sensurile alegoric, anagogic, mistic, care nu sunt accesibile decât prin inițiere, așadar nu trebuie amânate până la ultima lectură, ci trebuie pregătite treptat pe parcursul celor cel puțin trei relecturi.

De exemplu în *Legenda Vrâncioaiei* se vor putea pune următoarele întrebări intratextuale sau comprehensive (închise – cu un singur răspuns găsit în text) // extratextuale sau interpretative (deschise – de tipul da, nu sau cu mai multe variante de răspuns), care vor putea fi extrapolate și la alte texte:

Intratextuale sau comprehensive / închise / un sens obiectiv / în text	Extratextuale sau interpretative / deschise / mai multe sensuri subiective
<ul style="list-style-type: none"> • Cine sunt personajele din legendă? • Când se petrece acțiunea? • Unde stătea bătrâna? • În ce moment al zilei se petrece acțiunea? 	<ul style="list-style-type: none"> • Ce semnificație are faptul că baba era <i>vădană</i>? (singurătate, tristețe, bătrânețe etc.) • Ce valențe dă acest detaliu gestului ei de a-și dăruia feciorii domnitorului pentru luptă? (eroice, de curaj, patriotism, sacrificiu personal, cu riscul de a rămâne singură de tot etc.) • Dar faptul că <i>feciorii</i> erau <i>șapte</i>? (ca-n basme, aveau atribute de personaje supranaturale, viteji, Feți-Frumoși etc.) • Credeți că întâmplător nu există o dată clară, un an, ci adverbul nedeterminării <i>odată</i>? (timp mitic, fabulos, posibil oricând, chiar se poate repeta și azi o situație similară ș.a.) • Are vreo legătură acest timp și detaliile de mai sus cu <i>legenda</i> ca specia literară căreia i se încadrează lectura? (există asemănări între legendă și basm, elemente supranaturale, nedeterminarea trimite la vremurile începuturilor, de întemeiere, explicare a originii unor fenomene, plante etc.) • De ce credeți că stătea <i>pe prisă</i>? • Ce semnificație dăți <i>prispei</i> <ul style="list-style-type: none"> - din punctul de vedere al construcției caselor de țară (pridvor, hol, culoar, coridor etc.); - din punctul de vedere al locuitorilor de atunci (spațiu de trecere, de odihnă, contemplație a lumii în amurg, după terminarea treburilor, deschidere spre lume, exterior, Dumnezeu); - din punctul vostru de vedere, al cititorului de azi (spațiu-timp de reflecție, meditație, odihnă activă, admirație a frumuseții lumii, proiecție a ta în viitor etc.).

<ul style="list-style-type: none"> • Cum își iubea bătrâna feciorii? 	<ul style="list-style-type: none"> • De ce <i>către un amurg de seară</i> se petrece acțiunea? (se terminase cu treaba multă, e momentul când toată lumea se odihnește la țară, altcândva nu aveau timp de treburi); • Ce mai poate semnifica acest moment pentru personajul nostru, bătrâna? (amurgul vieții, bătrânețea, apropierea morții, a sfârșitului etc.); • dar pentru feciorii ei tineri și voinici? (un timp al aventurii, un timp misterios, de ieșire din limitele înguste ale casei și intrare în lume, un timp al inițierii în lumea bărbaților etc.). • Ce credeți că însemna pentru bătrână expresia <i>ca lumina ochilor?</i> (ca viața, ca soarele, ca ceea ce am mai drag, mai de preț pe lume etc.) • Voi ce sau pe cine iubiți așa? • Pe voi cine credeți că vă iubește așa? Ș.a.
---	--

3. Concluzii în sensul valorilor și a atitudinilor cultivate prin modelul hexadic al lecturii

Viziunea interpretativă pe care o propunem prin modelul semiotic al discursului didactic ca situație de receptare a textului-obiect se situează integral sub semnul *dialogului și al persuadării, funcții ale pragmaticii / retoricii de azi.*

Modelul hexadic combină **raționalitatea și problematologia**. Renașterea interesului pentru retorică în contemporaneitate, prin pragmatism, este legată de o anume extensie a conceptului de **raționalitate** resimțită nu numai în domenii colaterale analizei structurilor de gândire, ci chiar în interiorul științei gândirii corecte a cărei formă o ia discursul. Întrebarea pe care ne-o punem în acest punct este următoarea: poate contura discursul nostru despre receptarea operei literare ca obiect din perspectiva modelului semiotic, cu accent pe dimensiunea pragmatică a interpretării ca joc de limbaj un instrument metodologic al didacticii receptării? Fără îndoială, răspunsul nostru este afirmativ din două considerente pe care le prezentăm sumar mai jos. Astfel, prin modelul propus lumea / receptarea / demersul didactic se mișcă în spațiul de întâlnire / complementaritate pe de o parte al dualității funciare dintre adevăr și fals din logica analitică de tip aritotelic-cartezian, lineară, de tip cauză-efect, și pe de altă parte al logicii hermetice, a gnozei, care ia în postmodernitate forma paradigmei metodologice propuse de Lyotard, aceea a *jocurilor de limbaj*. Despre aceeași complementaritate amintește și U. Eco prin cele *două modele de interpretare*, modele bazate atât pe *raționalitatea* apărării sensului literal, a nealterării vocii prime a textului, cât și pe necesitatea *problematologiei*, a întrebărilor deschise, problematice cu mai multe soluții-lumi posibile.

Constantin Sălăvăstru¹³ vorbind despre premisele resurecției retoricii în contemporaneitate argumentează și el că ideea bivalenței, ideea că între “adevărat” și “fals” avem valori de adevăr intermediare exprimă mai adecvat coerența gândirii și adecvarea ei la realitate.

Modelul propus se bazează pe logica cuantică a trecerii de la contradicția opuselor la complementaritatea lor (N. Bohr) și depășește gândirea bazată pe principiul terțului exclus și relevarea superiorității terțului inclus / interpretările posibile / nedeterminate. Această idee am valorificat-o și noi în demersul nostru propunând cele trei lecturi complementare, cu cele trei intenții vizate și de U. Eco, interpretările noastre posibile, noile texte care rezultă de la un text de bază sunt neîndoielnic valori de adevăr intermediare, valorile sinelui care nu se supune

dihotomiei totul sau nimic. Valorificată în logica secolului nostru prin conturarea unui nou tip de logică / raționalitate, și anume *logica polivalentă*, posibilitatea aplicării în orele de receptare de text e evidentă, întrucât textele prin complexitatea lor se caracterizează prin **ambiguitate** și **polivalență a sensurilor**, prin strategiile sale cooperante lectorul fiind cel care umple cu sens spațiile nespusului, prin lecturile plurale care evident, vor duce la sensuri plurale ale operei, în sensul logicii epistemice a *lunii posibililor* (J. Hintika).

Modelul propus de noi în relație cu **logica / filosofia pedagogiei** se bazează pe principalele teme, concepte și strategii ale tehnologiei didactice actuale și ale psihologiei învățării¹⁴ prin:

- instruire emergentivă și prin cooperare sinergetică, bazată pe o interacțiune stimulată și orientată spre o țință;
- învățare creativă, prin ordine manifestă și ordine ascunsă;
- instruirea prin descoperirea orientată, instruirea începând cu o propedeutică ce conține *baza generală de orientare* conceptual-operatorie care se transformă ulterior în diverse contexte problematice (P. I. Galperin).

Vom conchide afirmându-ne credința că acest model de receptare a textului și de formare a competenței de lectură care insistă pe o dialectică organizațională și asupra caracterului **auto** în organizare și dezvoltare este printre modelele educaționale ideale pe care școala le poate oferi individului în vederea împlinirii sale ca ființă în procesul *individuației*, proces de maturare psihică durând toată viața, prin care se formează și se diferențiază individul uman. Dat fiind că individul nu este o existență singulară, separată, ci presupune prin însăși natura sa o relație colectivă, urmează că individuarea trebuie să ducă la relații colective mai intense și mai profunde și nu la izolare și însingurare, prin individuație se ajunge la **sine**, care exprimă unitatea personalității.

NOTE

¹ Ioan, Petru, *Educație și creație în perspectiva unei logici "situaționale"*, EDP, R.A. București, 1995, p. 17.

² Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Polirom, Iași, 1998, p.16

³ Ioan Pânzaru, *Practici ale interpretării de text*, Polirom, Iași, 1999, p. 69

⁴ *Ibidem*, pp. 74-95

⁵ Sălăvăstru, Constantin, *Raționalitate și discurs*, E. D. P. , R.A., București, p. 131, p. 144.

⁶ *Ibidem*, p. 146.

⁷ Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1990. p. 26.

⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁹ Vlad, Carmen, *Textul aisberg*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000, p. 86

¹⁰ Pamfil, Alina, *Limba și literatura română. Structuri didactice descrie*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 47.

¹¹ Genette, Gerard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994, p. 12

¹² Pânzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Polirom, Iași, 1999, p. 147.

¹³ Sălăvăstru, Constantin, *Critica raționalității discursive*, Editura Polirom, Iași, pp. 138-150.

¹⁴ Marcus, Stroe, *Competența didactică*, Editura ALL, București, 1999, p. 116.

SPAȚIUL MIORITIC AL LUI LUCIAN BLAGA

-dosar de receptare în critica filosofică-

Eugeniu NISTOR

Abstract

In this synthesis we are going to render some of the most important, most spectacular and richest critical 'echos' directed to Blaga's work. These come from the most remarkable representatives of our culture and philosophy and are registered in a troubled time, which was not favourable to original cultural manifestations, like that on the eve of the Second World War.

Întâmpinând cu entuziasm apariția *Spațiului mioritic* în revista *Vremea* (din 3 ianuarie 1937), printr-un articol sugestiv intitulat "O filosofie a sufletului românesc", Constantin Noica analizează teoria blagiană asupra culturii române, evidențiindu-i însemnătatea și deplânge dezinteresul presei noastre pentru această lucrare. După cum reiese și din prefața cărții sale *Pagini despre sufletul românesc (1944)*, care se dorea o istorie a filosofiei românești, cerută prin Institutul român din Berlin, îndemnul la această faptă i-l datora profesorului Sextil Pușcariu – marele protector al lui Lucian Blaga – căruia, scrie Noica, îi "exprim aici un gând de respectuoasă recunoștință pentru tot ce am câștigat adâncindu-mă în lumea duhului românesc" (*Vol. cit.* – p. 5).

Noica susține că ceea ce în teoriile filosofice se numește cu dispreț "cultură minoră", nu reprezintă întotdeauna și "inferioritate calitativă", căci "cultura noastră populară, deși minoră, are realizări calitativ comparabile cu cele ale marilor culturi" (*Vol. cit.* – p. 7). Referindu-se la *Getica* lui Pârvan, în care acesta scria despre strămoșii noștri îndepărtați, plugari și ciobani, locuind în sate și cătune, care în sec. VI î. Chr. promovau o cultură prea puțin distinctă de cea a orașenilor greci, Noica se arată revoltat și, pe un ton categoric, scrie o frază memorabilă: "Noi nu mai vrem să fim eternii săteni ai istoriei". Cât privește mai vechea întrebare, dacă sufletul românesc este agrar sau pastoral, Noica arată că tot ce eate "nostalgic" și setos de zări în ființa noastră, vine dinspre sufletul năpăstuit al păstorului, peste care a trecut "sufletul stătător al plugarului și l-a pustit; are să-l pustiască. Suntem țara lui Cain, în care Abel n-a murit încă de tot" (*Vol. cit.* – p. 40). Despre "bisericuțele noastre", care știm câtă încântare și ce impresii tulburătoare îi sugerau filosofului din Lancrăm, Noica spune că ele "dezvăluie o altă dimensiune a sufletului românesc", și anume, "dimensiunea noastră uitată" (*Vol. cit.* – p. 43), aceea care vine din transcendent pe o aripă de gând sofianic și coboară în adâncurile noastre de suflet, mijlocindu-ne cumva chiar relația cu divinitatea. "Cel mai personal dintre creatorii noștri de azi – scrie Noica, referindu-se la discursul rostit de Blaga la primirea în Academia Română –, face elogiul a tot ce e impersonal, anonim, anistoric în sufletul românesc" (*Vol. cit.* – p. 27). Este

comentat, în filosofia lui Blaga, raportul dintre cultura minoră și cultura majoră, diferențiate nu de "proporții" și "mărimi", ci doar de "vârstă". Arătând că teoria lui Blaga despre vârsta unei culturi poate fi privită ca "o structură autonomă" (încât, uneori, să înregistreze chiar o "copilărie eternă"), Noica conchide că "Filosofia lui Blaga e o filosofie a apriorismului stilistic, prin care singură poate face știință, artă, religie, o conștiință omenească" (*Vol. cit.* – p. 28). Tendința românească de a face o "cultură mare", nu este condiționată de apariția insului genial, ci – repetă el ideea filosofului din Lancrăm – trebuie căutată în satul nostru patriarhal, "care ne ține la îndemână acest apriori stilistic (...), cel mai bun rezervor de creație românească înaltă" (*Vol. cit.* – p. 29). Dacă însă viitorul culturii minore nu poate fi *monumentalitatea*, cel al culturii majore înregistrează și el un neajuns: îndepărtarea de natură, de "mumele" goetheene.

Referindu-se la inestimabila valoare a poeziei populare *Miorița*, Noica elogiază adâncă intuiție blagiană, prin care specificul filosofiei românești a fost teoretizat magistral în *Spațiul mioritic*, arătând că cercetătorii și savanții de azi "cultivă nu spiritul *Mioriței*, ci *mioriticul*, între acești termeni fiind cuprinsă chiar oscilația noastră sufletească". Prin *Miorița*, prin "mioritic, prin "mioritism" – scrie Noica – "Am intrat și în materie de cultură în aventura istoriei" (*Vol. cit.* – p. 31).

Sușinător ardent al viziunilor, categoriilor și particularităților cu conținut etnic, Vasile Băncilă a văzut în autorul *Spațiului mioritic* un gânditor profund și original, care își întemeiază întreaga sa creație filosofică pe o caracteristică transcendentă, și anume – "energia românească" – subliniind apoi în scrierile sale, argumentat, că "Blaga e crainicul în filosofia generală a mătcii noastre stilistice, a ceea ce e mai de preț în marea hieroglifă a dăinuirii noastre" (*Lucian Blaga, energie românească*, p. 235). În cursul lunii noiembrie 1934, Vasile Băncilă publică, la invitația revistei *Gând românesc*, articolul "Censura transcendentă", urmat în decembrie, același an, de altul, de această dată tipărit în paginile revistei *Gândirea*. Dar și în anul următor se arată interesat de opera (încă) tânărului gânditor din Lancrăm, ținând la Brăila și Tecuci două conferințe despre filosofia acestuia. La 25 februarie 1936, V. Băncilă rostește la Cluj o conferință despre Blaga, organizată de gruparea revistei *Gând românesc*, în cadrul ciclului "Energii ardeleni". Drept recunoștință pentru atașamentul arătat filosofiei sale, Blaga publică în nr. 5/ 1935 al revistei *Gândirea* un capitol din *Spațiul mioritic*, dedicat eseistului brăilean, ca și volumul ce avea să vadă lumina tiparului în anul următor – acest gest constituind punctul de plecare al studiului *Lucian Blaga – energie românească*, publicat, mai întâi, în foileton în coloanele revistei conduse de Ion Chinezu, în cursul anului 1937, și apoi, în volum (în 1938), fiind prima lucrare de exegeză consacrată filosofului. Dar să extragem din studiul lui Vasile Băncilă ideile directoare ale operei filosofice bliagene, care, în viziunea sa, "reprezintă ultima expresie majoră a destinului cultural românesc" (*Vol. cit.* – p. 85). Băncilă încearcă să argumenteze că traiul îndelungat al lui Blaga printre străini și dorul de casă, au avut o anumită contribuție la conceperea acestei excepționale opere, căci "*Spațiul mioritic* este măcar în parte expresia unei nostalgii" (*Vol. cit.* – p. 101). Un alt punct de sprijin al filosofiei bliagene este identificat de exeget în curentul etnic și religios al *Gândirii*, la care Blaga (adăugăm noi) a colaborat mai bine de douăzeci de ani. Dar intuițiile și atitudinea blagiană, în afară de "fondul cosmicist țărănesc", angajează categoriile organizării logice, însă cu corespondențele lor identificate de Băncilă în etnic. *Prima* dintre acestea o constituie "categoria țărănească a esențelor ontologice", care înseamnă forță diversificatoare și unificatoare, viziune asupra individualului și a generalului, "feerie de forme" și putere creatoare. *A doua* este o viziune asimetrică, care imprimă conștiinței sale un anumit dinamism și o împiedică să sfârșească în "armonii rigide". Spunând ca Băncilă: "stihialul acesta, ca elementaritate ontologică și ca dinamism, reprezintă una din dominantele operei lui Blaga. În filosofia sa el se vede mai ales în concepția pe care și-a făcut-o despre stil" (*Vol. cit.* – p. 140). Categoria *dogmaticului*, susține Băncilă, reprezintă voința lui Blaga de a se apropia "de fondul

sublim al lucrurilor", mizând însă pe al doilea "moment principal" (al dogmei) – adică pe *transfigurare*. În această chestiune însă contribuția etnică "nu i-a putut fi de folos lui Blaga", susține exegetul, "de aceea aici va apare cea mai însemnată deosebire între dogmaticul lui Blaga și atitudinea țărănească" (*Vol. cit.* – p. 146). *Miticul și divinul*, "adună apele a două categorii cunoscătoare, prin care primordialitatea mitologică (uneori numită "mitosofică") și "realitatea metafizică", a Marelui Anonim, se solidarizează – Blaga fiindu-i "debitor poporului român în ceea ce privește duhul mistic" (*Vol. cit.* – p. 150). Căci, susține Băncilă, în "suveranitatea ontologică" a titulaturii voievodale "Măria Sa" (derivând din "Mare", "Marele") ar trebui să recunoaștem ceva din natura sacrală a Marelui Anonim "uns de ideea țărănească, așa cum s-a realizat în filosoful ei, pentru a lua loc pe tronul împărăției lumii" (*Vol. cit.* – p. 151). În *cea de-a șasea* categorie, *agnosticismul înțelegător*, misterului canonic autohton îi corespunde "teoria censurii transcendente". Punctul comun, în gnoseologie, Băncilă îl identifică în "intuiția rostului și a tâlcului, pe care atât viziunea lui Blaga, cât și ideea țărănească le caută peste tot și cred oarecum instinctiv în ele" (*Vol. cit.* – p. 157). Dar primul exeget însemnat al operei filosofului ardelean, se arată impresionat nu numai de fondul ideilor acestuia, ci și de "limba mușchiuloasă", întrebuițând adesea expresii arhaice și regionale, care îi dau atât un anumit farmec, cât și o misterioasă încărcătură: "E un grai abstract, dar care-și descoperă la fiecare pas legăturile cu poporul, își descoperă rudele pe care le-a lăsat în sat..." (*Vol. cit.* – p. 217).

Concluzia lui Băncilă este că marele potențial etnic al filosofului din Lancrăm trebuie căutat și deslușit în "apriorismul etnic al ființei creatoare" (*Vol. cit.* – p. 221), care – trebuie subliniat – nu a fost absorbit de mediul geografic înconjurător, în chip spontan, ci îl avea depozitat în cele mai intime cămări ale inconștientului, ca parte a matricei sale stilistice, autorul *Spațiului mioritic* fiind "stăpânit de suflul și formele originilor noastre metafizice", tot "așa cum Școala ardeleană a fost pandată de ideea originii noastre istorice" (*Vol. cit.* – p. 225). Exegetul scrie cu convingere despre un "blagianism filosofic", care a rezultat dintr-un "românism metafizic transfigurat și anticipat", care "e un fel de epifanie etnică și o subliniere a ceea ce e mai pur și mai valid în istoria noastră", de peste două mii de ani. Căci, sinteza blagiană "este expresia unui popor de păstori, plugari și băjenari, a unui patriarhalism luminos și vânjos, hrănit de sucurile pământului și, în același timp, îndrăgostit de cer... e prima fastuoasă luare de conștiință filosofică a unui popor". Așa explică Băncilă devenirea lui Blaga, și *explicarea* se face prin românism, după cum și românismul poate fi explicat prin el, căci "acest gânditor a lucrat sub steaua lui, dar și sub delegație etnică" (*Vol. cit.* – p. 230 – 231).

Revista *Gândirea* a apărut, inițial, la Cluj, în 1921, sub direcția lui Cezar Petrescu și I. D. Cucu, ca publicație "literară, artistică și socială", sediul ei mutându-se în anul următor la București și trecând sub conducerea lui Nichifor Crainic. Printre colaboratorii ei se numără: Lucian Blaga, Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Cezar Petrescu, Tudor Vianu, Ion Petrovici, Mateiu Caragiale, Gib. Mihăescu și alții.

Revista se situează, încă de la primele numere, pe o linie tradițională. Cezar Petrescu chiar susținea, în numărul inaugural, că în fața ofensivei și agresivității "spiritului internaționalist", publicația avea menirea să apere "românismul", adică ceea ce ține de "sufletul național" și de autohtonie. Această reacție nu era nouă în cultura românească, gândiriștii susținând, în fapt, ideea ruperii dintre cultură și civilizație, dintre "formele" vieții sociale preluate din occident și sufletul neamului nostru, rămas încă în faza de simțire fragedă, aproape copilărească" și de "tinerețe primitivă". Din orientările culturale ale veacului trecut și începutul celui următor, *Gândirea* a împrumutat de la semănătorism ideea că *folclorul și istoria* reprezintă domenii relevante ale etnicului nostru, deși această viziune trebuia cu necesitate lărgită: "Semănătorul a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualității românești" – susținea în *Gândirea*, în 1929, Nichifor Crainic, în articolul "«Sensul tradiției»" (*Puncte cardinale în haos*, p. 137).

Dar cum sensul literaturii și ideologiei semănătoriste este localizat terestru și subjugat politicului, Crainic dorește ca "Pentru pământul pe care am învățat să-l iubim din *Semănătorul*" să facem în așa fel încât să vedem "arcuindu-se coviltirul de aur al Bisericii ortodoxe", căci gândirismul intuiește "substanța acestei biserici amestecată pretutindeni cu substanța etnică" (*Vol. cit.* – p. 137). Urmarea acestui program era că în operele de cultură românească, alături de specificul nostru etnic, trebuia obligatoriu să sălășluiască și duhul ortodoxist, considerat ca esențial pentru structura omului din popor. Orice s-ar spune, colaborarea de peste 20 de ani a lui Blaga la *Gândirea*, cronicile și articolele de întâmpinare, admirative și entuziaste, apărute la apariția cărților sale, ca și categoria sofianică din *Spațiul mioritic*, îl apropie pe filosof de programul și gruparea *Gândirii*, acest fapt datorându-se, cel puțin la început, și bunei comunicări cu mentorul revistei. Relația amicală a lui Blaga cu Nichifor Crainic datează de prin 1919, când s-au cunoscut în casa lui Vlahuță. Ea a continuat, susținută de gesturi cordiale din partea ambilor scriitori, până în vremea războiului; Blaga rostește chiar, în aula Academiei Române, discursul de recepție, la primirea în acest for a autorului *Țării de peste veac*, rememorând cu acest prilej începuturile și cadrul bunei lor prietenii.

În celebra sa carte, *Nostalgia paradisului* (publicată la Ed. Cugetarea Georgescu Delafras, în 1940, reeditată în 1942), Nichifor Crainic pune în discuție problema stilului, o "chestiune stufoasă", și încearcă să o determine în viziunea ortodoxistă a acestuia, socotind că inconștientul nu poate fi centru depozitar al "inspirației", datorită apartenenței (atât a inconștientului, cât și a raționalului) la "sfera biologică inferioară". Dar, dacă inspirația "nu poate țâșni din inconștient, e posibil ca stilul să fie determinat de această subterană a ființei omenești" (*Nostalgia paradisului* – p. 229). Lăudându-l atât pe scriitor, cât și pe filosof, căci "un Lucian Blaga nu se găsește la toate răspântiile, atât de puține ale tinerei noastre culturi autohtone" (*Vol. cit.* – p. 239), Crainic își propune să reliefeze cu ce contribuții vine acesta "în sprijinul gândirii ortodoxe". Și conchide că, de fapt, acest "sprijin" este o lovitură sub centură dată ortodoxismului. Căci, situând geneza stilului în inconștient și ideea sofianică, a transcendentului care coboară, tot în același sediu, Blaga comite o erezie față de doctrina religioasă națională care – susține teologul – în formarea culturii folclorice nu "lucrează asupra sufletelor" pe calea inconștientului, ci pe calea "sentimentului". Concluzia lui Crainic este că "Sofianismul care dă într-adevăr nota fundamentală în unitatea stilului bizantin, nu este, după cele spuse până acum, o categorie abisală, ci o parte integrantă a celei mai luminoase conștiințe ortodoxe" (*Vol. cit.* – p. 234). Dar puncte de divergență între șeful *Gândirii* și Lucian Blaga au existat încă din 1936, când acesta publică articolul "Transfigurarea românismului" (cuprins apoi, în același an, în volumul *Puncte cardinale în haos*), din care rezultă clar conservatorismul teologului: "Ne trebuie neapărat o filosofie românească? De ce? Numai ca să ne luăm la întrecere cu alte neamuri, care poartă, într-adevăr cununa geniului speculativ?" (*Puncte cardinale în haos* – p. 201), se întreabă acesta, explicând că, departe de a fi înapoiți, românii, chiar dacă nu au creat anumite "forme de cultură", după modelele occidentului, contribuția lor spirituală în lume trebuie judecată după "natura sufletului". Durerea cea mare a lui Crainic este însă că "Lucian Blaga preconizează o metafizică românească elaborată din superstițiile folclorice, din miturile indiene și din erezile creștine, toate elemente antiortodoxe" (*Vol. cit.* – p. 201), continuând apoi, imediat, că "nu ajunge să ai o identitate etnică și să emiți o năzbâtie pentru a face filosofie autohtonă" (*Vol. cit.* – p. 202). Căci o "filosofie românească" ar trebui să sublinieze "măcar o latură a sufletului românesc", și, desigur, Crainic se gândea la "latura" religioasă, exprimându-și părerea de rău că nu poate desluși "nici o afinitate între metafizica poporului român și ideea așa de originală a Marelui Anonim, biet satrap al cerului speculativ, îngrozit că pigmeii din lume ar putea să-i uzurpe tronul" (*Vol. cit.* – p. 202). Și ironic, dar și caustic și disprețuitor, Crainic avertizează că "Cei câțiva snobi din viața intelectuală se pot entuziasma de asemenea idei originale, dar modul e izolat, osândit să dispară în marea moartă a sterilității" (*Ibidem*). Noi aici am sesizat doar câteva

neaderențe ideatice formulate în scris, între Blaga și mentorul *Gândirii*; acestea sunt urmate de altele și altele, până când relația amicală și colaborarea filosofului cu gândiriștii a încetat; urmează apoi o altă etapă, concretizată prin atacurile din paginile revistei îndreptate împotriva sa. În numărul din septembrie 1940 al *Gândirii* este inserat articolul filosofului Ion Petrovici, intitulat "Considerații cosmogonice", în care acesta respinge categoric viziunea blagiană din *Diferențialele divine*, arătând că e greu de acceptat "o teorie brutal-antropomorfică, în care toată activitatea creatorului e stăpânită pur și simplu de spaima unei detronări eventuale" (*Gândirea*, XIX, nr. 9/ sept. 1940, p. 584), și reflectând asupra teoriei lui Blaga referitoare la imperfecțiunile universului, îi opune explicația lui Leibniz, conform căreia o lume perfectă s-ar confunda chiar cu creatorul. Dar, peste câteva luni, *Gândirea* publica un articol al teologului Dumitru Stăniloae, intitulat "Despre dogmă", în care Blaga este criticat că, în *Eonul dogmatic*, i-a dat noțiunii de dogmă un sens neortodox, care impune din capul locului o formulare antinomică. Toate acestea au fost doar ușoare înțepături însă, căci în 1942, după apariția volumului *Religie și spirit*, același D. Stăniloae îi dedică lui Blaga o întreagă carte: *Poziția dlui Lucian Blaga față de Creștinism și Ortodoxie*, în care scrie despre filosoful "categoriilor abisale", că "procedează cu religia ca unul care sugrumă pe cineva, spunându-i cuvinte de mângâiere" (*Vol. cit.*, Sibiu, 1942, p. 37). Abia mai târziu, în primul număr al revistei *Saeculum*, răspunde Blaga acestor atacuri, considerând că "ortodoxia este, prin formele închegate la care a ajuns, un admirabil factor *convingător*, dar geniul unui popor se manifestă și aspiră la culminații pe temeiul și în numele unui principiu creator" (*Saeculum*, I/ 1943, p. 5). Pentru ca peste câteva luni să publice (tot în *Saeculum*, I, nr. 3/ 1943) pamfletul "De la cazul Grama la tipul Grama", în care vorbește despre un popă, personaj "smerit și cumsecade, care (și aici se pare că îl atacă și pe Ion Petrovici) "își vede de treburi, învățând pe dinafară compendiile marelui gânditor român pe nume Găină, concurentul autohton cel mai reductabil al lui Kant și Hegel", dar asta până când "s-apucă popa Grama să scrie broșuri de defăimare, de caricaturizare, de «denunțare»... (*Ceasornicul de nisip* – p. 270 – 271). Urmare a unei note publicate de teologul Petru Rezuș în revista *Altarul Banatului*, din care reiese că D. Stăniloae, în amintita lui carte, i-a dat "un răspuns atât de magistral și de hotărâtor" gânditorului, încât acesta "și-a mărturisit oficial regretul tipăririi acestei nenorocite opere filosofice", Lucian Blaga izbucnește indignat: "Unde, când și cum ne-am exprimat noi vreodată regretul, oficial sau neoficial, pentru tipărirea «nenorocitei scrieri»? (e vorba de *Religie și spirit* – n.n.). Nu, onorabile, situația e tocmai dimpotrivă, iar nenorocita noastră operă sperăm să repara, neschimbată, în noi și noi ediții, fiindcă e foarte citită tocmai în cercuri teologice" (*Saeculum*, II, 1/ 1944. p. 87). O altă situație conflictuală cu *Gândirea* se ivește când un colaborator oarecare al acesteia (Ioan Coman) atacă ideile de bază ale studiului "Getica", publicat de Blaga în *Saeculum*, criticul vorbind despre "Getica stilistică" ca despre o simplă glumă, iar despre autorul ei ca despre "un îndrăgostit până la lacrimi de sistemul său filosofic", animat de convingerea că "spiritualismul geto-dac trebuie înghesuit în coșciugul topografiei stilistice", persiflându-l apoi pe filosof: "în definitiv, dacă putem să vâram pe Iisus Hristos într-o cutie stilistică, de ce nu l-am vâri și pe Zamolxis?", căci "Tăgăda monoteismului și nemuririi sufletului getic e organic legată de tăgăduirea divinității lui Iisus Hristos" (*Gândirea și gândirismul* – p. 371). Acest atac al *Gândirii* vine după pamfletul "Iulian Apostatul", publicat de Crainic în 3/ martie 1943 al revistei unde Blaga este ba "apostat" și creator de "basm filosofic", ba urmaș al lui Freud și "săvârșitor de trăznăi". Dar filosoful nu-i va ierta pe gândiriști, nici lui Nichifor Crainic nu-i va rămâne dator și în numărul inaugural al revistei *Saeculum* rememorează, cu neascuns reproș: "Mi-aduc aminte că unul din inițiatorii ortodoxismului de la o cunoscută revistă literară, o personalitate de care mă simt altfel legat prin atâtea sentimente prietenești, publica, sunt vreo 10-12 ani de atunci, un articol în care se căznea să arate că apetitul metafizic al poporului român a fost pe deplin satisfăcut de doctrina ortodoxă" (*Saeculum*, I, nr. 1 – p. 6). Apoi demontează preceptul gândirist care susține cu înverșunare că "ce nu e ortodox, nu e

românesc", fiindcă etnia noastră n-ar fi înzestrată cu "geniu metafizic", arătând că doctrina ortodoxă este gândită de sfinții părinți (care erau fie greci, fie sirieni, fie egipteni) și însușită de neamurile creștine (între care și de români), avertizând însă că "Cel ce aderă total la ea, trebuie să renunțe la orice nou și mare act de creație metafizică", ceea ce ar presupune transformarea filosofiei într-o "anexă teologică", cu care Blaga nu poate fi de acord, întrucât "idei filosofice nu tocmai ortodoxe pot să fie foarte românești când ele sunt ca atare, gândite întâia oară de un român" (*Saeculum*, I, nr. 1 – p. 4).

Este binecunoscută în epocă regretabila polemică între Lucian Blaga și Dan Botta, având ca obiect de dispută tocmai paternitatea asupra ideilor expuse în *Spațiul mioritic*, apărut în 1936. Fără a ne asuma sarcina ingrătă de a împărți dreptatea între cei doi statornici colaboratori ai *Gândirii*, suntem datori însă să venim cu unele clarificări de conținut din care va rezulta, o spunem încă de pe acum, încercarea și meritul filosofului român de a institui un concept cultural durabil care, după mai bine de o jumătate de veac, continuă să fie de actualitate. Polemica a fost stârnită de către Dan Botta, printr-o notă publicată în *Gândirea*. Acesta a prezentat la Radio București, în 1934, conferințele "Despre frumosul românesc" (21 iunie) și "Ideea destinului în poezia populară românească" (26 februarie). Eseul "Frumosul românesc" – sintetizând cele două conferințe radiofonice – a fost publicat, revizuit, în nr. 8/ 1935 al *Gândirii*. În miezul eseului Dan Botta se referă la poezia populară românească, pe care o ilustrează cu versuri din baladele "Miorița" și "Meșterul Manole". Același eseu a fost inclus, cu oarecari modificări, în vol. *Limite* (colecția *Gândirea*, Ed. Cartea Românească, 1936). În forma redactată și publicată în revistă (*Gândirea*, 1935) Dan Botta a introdus și o notă, din care cităm: "Ideile expuse aici au făcut obiectul a două cuvântări: «Frumosul românesc» și «Ideea destinului în poezia populară românească», rostite la radio, către începutul anului 1934. Le-aș fi lăsat, poate, uitării dacă magistralul essay al domnului Lucian Blaga "Spațiul mioritic", relevând ritmul ondulatoriu al spațiului românesc și punând în lumină funcția lui creatoare de stil nu ar fi adus, indirect, confirmare a palidei mele intuiții" (*Limite*, p. 316). Răbufnirea lui Dan Botta se datora, foarte probabil, tocmai publicării în paginile *Gândirii* (mai, 1935) a eseului "Spațiul mioritic" – fragment din volumul blagian cu același titlu, component al încă neîncheiatei (atunci) *Trilogii a culturii*. Necunoscută lui Blaga, la apariție, care era plecat din țară la acea vreme, în străinătate (fiind consilier de presă al Legației române din Viena) – nota inserată în *Gândirea* rămâne fără răspuns. Dar Dan Botta pune în circuitul cultural al vremii un alt atac împotriva filosofului în care îl acuză de uzurparea ideilor sale, anexând la finalul articolului său, intitulat "Românii, poporul tradiției imperiale" (*Rev. Dacia*, I, nr. 1/ 15 aprilie 1941), o notă de subsol, din care cităm fragmentul incriminator: "Aceste cuvinte au fost rostite la radio, în decembrie 1937. Ceea ce ele făureau – o nouă viziune a istoriei românilor – a început acum să prindă consistență prin reviste... Pe urmele popilor noștri s-a dezvoltat chiar o stranie floră. Tot așa cum sunt puțini ani de atunci –, viziunea mistică a frumuseții românești, dezlegată de noi din apele materne ale Thraciei, a cunoscut pe lângă marele public, sub numele bizar de teoria mioritică (de la frumosul cuvânt românesc mioriță, mioară) o favoare excepțională. Istoricii literari vor avea să dezbată fenomenul acestei teorii, înfățișate lumii sub forma unor opuri de dificilă *doxă germanică* și pe care literatorii, care i-au făcut faima, au impus-o cu argumente extrase tot din modestele noastre lucrări" (*Limite*, p. 245). Sesizându-se la apariția acestui material defăimător, care-i aducea o gravă atingere operei sale, Lucian Blaga a publicat în *Timpul* (26 aprilie 1941) și apoi în *Țara*, articolul polemic "Hazel țărănesc al imperialului Botta", în care venea cu argumente decisive, între altele, referindu-se la temeiurile care stau la baza studiului său filosofic încriminat: "cu privire la spațiul ondulat ca orizont subconștient al spiritului românesc (deal-vale, plai etc.)... această idee capitală am expus-o întâia oară, nu mai puțini ani în urmă, ci chiar acum unsprezece ani, într-un mic studiu intitulat "Simboluri spațiale", care a apărut în *Darul vremii* de la Cluj (mai

1930). Același studiu a fost reprodus întocmai în *Rampa*, în august, același an (1930), într-un timp când, dacă nu mă înșel, Dan Botta colabora la acest ziar cu cronici literare..." (*Ceasornicul de nisip*, p. 264 – 265). În continuare, filosoful arată că "ideea spațiului ondulat" a fost iscată de o convorbire cu scriitorul elvețian Hugo Marti, în cursul căreia au audiat împreună câteva discuri de muzică românească. Din dorința de a lămuri orizontul specific al doinei românești, comparativ cu cel al cântărilor populare românești, sub vizibila influență a morfologiei spengleriene, dar și a sufletului paideumatic frobenian – Lucian Blaga așterne pe hârtie câteva pagini memorabile, dintre care unele pasaje, aproape nerevizuite, vor constitui materialul unor capitole din *Trilogia culturii*. Și, cum Dan Botta, în volumul *Limite* (colecția "Gândirea", 1936) înșirase și eseul "Unduire și moarte", iar Blaga citează din această frază cu conținut similar textului său ("Această idee a unduirii este inerentă fenomenului românesc."), filosoful exclamă ironic: "Uimitoare coincidență, nu-i așa? Dl Dan Botta a intrat în ograda mea, a mușcat puțintel din mărul cel mai îmbujorat al gândirii, a sărit apoi iarăși gardul, și-acum, nu fără haz țărănesc, aleargă și țipă pe ulițele satului: «prindeți hoțul! prindeți hoțul!»" (*Ceasornicul de nisip*, p. 267). În privința unei alte acuze care i se aduce, în chestiunea "tracismului", filosoful îl atenționează cu gravitate pe Dan Botta că "despre tracismul românesc s-a vorbit cu prisosință și din diferite părți cu mult înainte de apariția D-sale și fără exaltări ilarizante. Nu mai departe decât subsemnatul mi-am început, în anul 1921, colaborarea la *Gândirea* cu un articol («Revolta fondului nostru nelatin»), în care puneam un răspicat accent pe fondul nostru tracic, deschizând o zariște pe linia sângelui ancestral..." (*Op. cit.* – p. 268). Cum o parte din publicațiile vremii "au lipsit de la datoria lor" și au refuzat "să insereze răspunsul care li s-a dat", Dan Botta publică broșura, plină de revoltă și năduf, *Cazul Blaga* (București, Ed. Bucovina – I. E. Torouțiu, 1941), dedicată integral acestei probleme de anterioritate ideatică.

Este de notorietate în epocă îndârjita campanie critică dusă de sociologul Henri H, Stahl împotriva scrierilor lui Lucian Blaga și, în special, a celor de filosofia culturii ale acestuia, în paginile revistei conduse de D. Gusti – *Sociologia românească* (nr. 11–12/ 1937; 1–3/ 1938 și 4–6/ 1938). De altminteri, într-o confesiune târzie, urmărit, poate, de un sentiment de vinovăție, Stahl chiar mărturisește: "Cu filosoful Lucian Blaga, încă de multă vreme am purtat oarecare polemici. Cam acre, dar pe care acum le voi relua pe un ton pe care l-aș vrea mai potolit, obiectiv critic" (*Eseuri critice*, p. 7). Nu știu ce fel de polemici o fi purtând sociologul nostru cu Blaga, poate orale, căci noi nu cunoaștem ca acesta să fi răspuns vreodată în scris atacurilor sale, ceea ce ne îndreptățește să vorbim doar despre "atacuri", nu și despre "polemici". Oricum, critica și reproșurile pe care Stahl i le făcea filosofului sunt multe și nedrepte. În primul rând, nu privește deloc cu ochi buni reducerea culturii la stil și a stilului la o "categorie abisală"; cât despre "analiza fenomenului românesc, care ar putea fi folositoare, independent de caducitatea teoriei", nu scapă prilejul de a-și picta demersul critic cu o ironie: "După cum am spus, deseori intuițiile acestui psiholog și mai ales analizele lui literare, sunt cât se poate de sugestive" (*Sociologia românească*, nr. 4–6/ 1938, p. 105). Și apoi continuă cu încă o șugubeață constatare, afirmând că – în viziunea lui Blaga – "matricea stilistică este singura glorie, singura ispravă a acestuia" (*Ibidem*). Decupând din *Spațiul mioritic* o afirmație a filosofului, prin care acesta susține că, conceptul (de spațiu mioritic) "ar putea fi un pervaz" pentru mai multe popoare, și chiar și pentru cele balcanice, asociindu-i și alte *determinante stilistice*, comune atât sufletului românesc, cât și celui balcanic (precum o viziune spațială înrudită, o relativă unitate lingvistică, o apropiată atitudine religioasă, sentimentul sofianic, pitorescul și sfiala în reprezentarea figurilor umane, idealul încununat de bărbăție al haiducului ș.a.), Stahl dorește, de fapt, să-și convingă cititorii că întreaga teorie a lui Blaga este o construcție literară și nimic mai mult, adică o operă de imaginație. Să mai consemnăm că poeziei lui Eminescu criticul nu-i găsește structura orizontală ondulatorie, de deal-vale (pe care, e drept, și filosoful o sesizează în mediul acvatic); că păstorii

valahi – susține acesta – nu sunt bântuiți de un dor metafizic pentru plai, fiind îndemnați în a străbate dealurile și văile noastre de necesitățile practice ale profesiei lor: în căutarea de iarbă pentru turmele de oi; același motiv stând și la baza amplasării stânilor. Dar Stahl nu este de acord nici cu explicația blagiană referitoare la așezarea caselor de la șes, a arhitecturii rurale și, în special, a bisericilor, nici la aceea privitoare la metrica poeziei populare, afirmând chiar – nici mai mult, nici mai puțin – că "Spațiul mioritic este o sărăcire a peisajului adevărat românesc" (*Rev. cit.* – p. 109). În ideea transhumanței mioritice, Stahl se declară de partea poetului Dan Botta "atunci când construiește orizontul ciobanului mioritic între stânci și ape și-i înțelege sufletul în drumul lui median spre ape" (*Ibidem*). Deși recunoaște că în straturile lui țărănești poporul nostru este purtătorul unei filosofii proprii, arătând că cercetarea acesteia a fost o bună inițiativă a revistei *Gândirea*, criticul îl acuză față pe Blaga că a confundat creația individuală cu creația populară, astfel încât în *Spațiul mioritic* vom afla "ce crede d-sa personal despre poporul român, dar nu aflăm ce crede obiectiv poporul român" (*Sociologia românească*, nr. 4–6/ 1938, p. 110). Alte învinuiri îi sunt aduse lui Blaga pentru încercarea (greșită, spune el) de definire a satului românesc, ca fiind *sat-idee*, "care se socotește pe sine ca centrul lumii și care trăiește atemporal, în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit" (*Ibidem*, p. 112), adică, în fapt, pentru că propria experiență de viață (copilăria sa în satul-idee) devine dovada forte că lucrurile sunt așa și nu altfel. Moartea nunțială din *Miorița*, îi oferă un nou prilej lui Stahl să-i alătore ideii bliagene de nuntă mioritică în viziunea ortodoxistă, ideea de rit thracic al morții, "purtătoare de har", susținută de Dan Botta căruia – cum era de așteptat – îi și acordă premiul întâi!

Publicând în 1940 *Istoria filosofiei românești*, N. Bagdasar îi acordă lui Lucian Blaga ample spații tipografice în două importante capitole ale volumului ("Logica pură" și "Filosofia culturii"), subliniind că dintre tinerii gânditori el este, indiscutabil, "înzestrat cu capul cel mai constructiv și de o deosebită fecunditate", opera lui, constituită deja pe câteva domenii de bază ale filosofiei, fiind "produsul unui spirit ce se luptă cu mari și vechi probleme filosofice, dar totuși veșnic actuale, precum și cu probleme pe care tot mai insistent și le pune gândirea contemporană" (*Scrieri*, p. 128–129). Sprijinindu-se "pe o vie forță dialectică", pe o rafinată "subtilitate", Blaga – arată Bagdasar – a lărgit recuzita terminologiei filosofice, introducând noi termeni pentru mai bună exprimare a conceptelor sale care, însă, îngreuiază "pătrunderea" prin lectură înlăuntrul sistemului său. El arată că, pe cât de "inventiv, constructiv și fecund" s-a arătat Blaga în teoria cunoașterii și în metafizică, pe atât de profund și original se manifestă în dezlegarea unor probleme de filosofia culturii. Păstrând tonul echilibrat, de lucrare dedicată *expunerii*, și mai puțin interpretării filosofice, *Istoria...* lui Bagdasar își respectă această notă specifică și în privința filosofiei bliagene.

În monumentală sa *Istorie a literaturii române* (din 1941), faimosul critic G. Călinescu îl înscrie pe "gândiristul" Lucian Blaga la capitolul "Noua generație – momentul 1933", având și un subtitlu sugestiv: "Filosofia «neliniștii» și a «aventurii». Literatura «experiențelor»", remarcând, de la bun început, că acesta este "cel dintâi care a încercat să ridice un sistem filosofic integral cu ziduri, cu «cupolă» și să dea acestei filosofii o aplicare la realitățile naționale", accentuând apoi că "oricât de nedumeriți s-ar uita profesorii de filosofie universitară, adevărata gândire românească se inaugurează aici" (*Vol. cit.* – p. 951). Criticul descrie apoi cu limpezime gnoseologia blagiană și "basmul Marelui Anonim", constatând dispariția granițelor între metafizică și poezia propriu-zisă" (*Vol. cit.* – p. 952), pentru a-l impresiona apoi "puternica raționalizare" a teoriei culturale a filosofului din Lancrăm, totuși, "servilă gândirii germane" și păcătuind printr-o "excesivă goană după categorii", după "forme" și determinări rezumate toate într-o "matcă stilistică". Călinescu scrie apoi că "Elementele acestei filosofii existențiale au fost aplicate la cultura română în volumul cel mai remarcabil și mai însemnat – *Spațiul mioritic* – care a stârnit un excepțional

interes în epocă, "încercarea fiind vrednică de laudă și un pas mai departe spre conștiința de noi înșine" (*Ibidem*). Dar criticul îi reproșează filosofului superficialitatea informației istorice și literare de care dă dovadă, "generalitatea mistică" și caracterul "prea speculativ" al studiului său. Călinescu surprinde cu ușurință că în textul blagian, "alături de categoriile universale de percepție funcționează și niște categorii de transcendență etnică", fapt care îl și determină să afirme că exemplificările cu operele lui A. Pann și I. L. Caragiale – ca dovezi ale construirii matricii stilistice autohtone – sunt din capul locului eronate, ambii proiectând în subconștient un orizont aprioric balcanic, și nu mioritic. Căci spațiul aprioric românesc este "plaiul, sfântul plai", criticul accentuând aici că, "deși interesant și valabil în parte", acesta nu a fost "confirmat de toată cultura română" (*Ibidem*). Lui Călinescu îi plac unele idei ale *Spațiului mioritic*, între care și afirmația lui Blaga referitoare la viața în comunitatea rurală românească: "A trăi la sat înseamnă a trăi în zăriștea cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie", în care descoperă un iz de semănătorism; dar constată și slăbiciunea filosofului din Lancrăm pentru expresii și sintagme inedite, sau mai puțin uzate, enumerând printre altele: "cunoaștere luciferică", "categorii abisale", "diferențiale divine", "spațiu mioritic" (de la *Miorița*), "aspect izvodal" (de la izvod), "personanță" (de la per-sonare), "accent axiologic", "dionisiac", "apolinic", "faustic", "anabasic", "catabasic" ș.a. – dând, în acest caz, și verdictul: "termenii săi sunt aproape beție de cuvinte" (*Vol. cit.* – p. 953).

Pe marginea unei probleme controversate în epocă, publică Petru Comarnescu în nr. 5/ mai 1941 al *Revistei Fundațiilor Regale*, la mențiunea "Note", articolul "O polemică în jurul spațiului mioritic", arătând că, desfășurându-se în jurul unor "idei capitale ale culturii noastre, această încrâncenată bătaie publicistică onorează societatea românească și arată un nivel de civilizație înaintată" (*Kalokagathon*, p. 263). Făcând un rezumat al disputelor de presă purtate între Lucian Blaga și Dan Botta, Comarnescu plasează începutul polemicii în aprilie 1941, ca fiind declanșat prin publicarea de către Dan Botta, în revista *Dacia*, a articolului "Românii, poporul tradiției imperiale" – fapt ce nu corespunde adevărului, deoarece, așa cum am arătat anterior, primul *atac* al acestuia împotriva filosofului este înregistrat încă din 1935, prin publicarea unei note la finele eseului "Frumosul românesc". Vom trece peste "recapitularea" întocmită de Comarnescu, spre a ajunge mai repede la ceea ce ne interesează pe noi, adică la răspunsul întrebării – *cine are dreptate?* Dar iată și dezlegarea: "Această polemică are meritul de a fi pus în discuție idei și atitudini majore, chiar dacă protagoniștii ei, mai cu seamă d. Botta, îți lasă impresia a fi convinși că lumea începe cu dânșii și că numai în puterea minții lor stă harul elucidării adevărilor românești" (*Vol cit.* – p. 265). Obiectiv, criticul remarcă creșterea spirituală a lui Blaga care, dacă în lucrarea *Filosofia stilului* (din 1924) abia dacă îndrăznește să facă "exerciții directe de rezumare a teoreticienilor germani", fără a se referi "la stilul propriu al țării sale, stilul bizantin al bisericii și al artei", a devenit în timp unul dintre cei mai sintetici și mai originali gânditori "ai specificității românești, căpătând o întâietate calitativă, demnă de râvna și invidia altora" (*Ibidem*). Însă monopolul "românismului" nu este nici apanajul lui Blaga, nici a lui Botta, precizează – pe bună dreptate – Comarnescu, numind o seamă de dascăli, scriitori și artiști care "s-au ocupat de specificul românesc, de expresivitatea și stilul neamului nostru" (între care îi amintește pe: C. Rădulescu-Motru, D. Caracostea, C. Brăiloiu, Camil Petrescu, Șt. Nenițescu, Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, D. Gusti, N. Iorga, V. Pârvan, Ovid Densușianu ș.a.), concluzionând că nici unul dintre cei doi polemisti nu ar fi "tributari celuilalt, ci că amândoi sunt onest tributari atâtor înaintași" (*Vol cit.* – p. 266).

Un ecou al *Spațiului mioritic* (dar și o replică la *Schimbară la față a României* a lui Emil Cioran) poate fi considerată și lucrarea lui Mircea Vulcănescu *Dimensiunea românească a existenței*, reprezentând textul revăzut și adăugit de autor al unei conferințe ținute la Ateneul Român, în 10 ianuarie 1943. Lucrarea amplifică mai vechi obsesii ale autorului în chestiunea "românismului",

susținute cu prilejul unor prelegeri publice precum: "Omul românesc" (1937) și "Ispita dacică" (1941), dar și unele idei de filosofia culturii schițate de acesta în studiul "Existența concretă în metafizica românească" (1943–1944). Dedicată lui Emil Cioran, "Celui dornic de schimbare la față,/ acest răspuns/ din perspectiva veșniciei românești", lucrarea se înscrie pe glorioasa linie a definirii specificului nostru național, din perspectiva căreia au apărut în epocă numeroase studii de filosofia culturii. Dar să inserăm aici și *răspunsul* lui Cioran la frumoasa dedicație a lui Vulcănescu, trimis de la Paris într-o epistolă din 3 mai 1944: "Dacă evenimentele n-ar fi fost așa cum sunt și eu n-aș fi buimăcit de ele, m-aș apuca să scriu complementul negativ al acestei superbe *Dimensiuni*, în umbra căreia puținătatea mea se desfată, neîn stare să reziste măgulirii. Cum aș putea asista pasiv la o dedicație înscrisă sub cea mai substanțială tâlcuire a întâmplării vlahice? Dacă răul în mine va fi odată atât de lucid pe cât a fost binele în tine, mă voi sforța să întunec puțin icoana *Mioritei*, să vorbesc și de gălbeaza ei..." (*Dimensiunea românească a existenței*, p. 8).

Vorbind despre omul românesc, Vulcănescu definește neamul, ca pe "o realitate care stă la încheietura metafizicii cu istoria", ca pe "o unitate de soartă de destin în timp" (*Vol. cit.* – p. 15), cu temelii în datini și în credințe, în limbă și în tradiții, în virtuți și în gândire... Elementul sufletesc este furnizat de imboldurile care sălășluiesc în ființa noastră și care, frământate, plămădesc sinteza la care colaborează toate *ispitele*: ortodoxă, romană, bizantină, slavă, franceză, germană, evreiască, ungaro-polonă, balcanică, țigănească, orientală, occidentală, ale Nordului (muntelui), ale Sudului (câmpiei) ș.a.m.d.

Referindu-se la configurația noastră sufletească, pe care o relaționează cu orizontul spațial în care s-a dezvoltat neamul, cu vecinătatea "unui spațiu infinit ondulat", amintindu-i aici și pe sociologul Henri H. Stahl, și pe Densușianu, și pe Mehedinți, și pe Eminescu, Mircea Vulcănescu caracterizează *ispitele* ca fiind "rezumatul latent al experiențelor trecutului – personaje, cum ar zice dl. Blaga – care caracterizează un suflet, care schimbă un orizont fizic sau spiritual" (*Vol. cit.* – p. 42).

Subiectul filosofiei lui Vulcănescu este *insul*, ca individualitate, cu singurătatea și trăsăturile lui, cu ființa și lucrul lui, situat atât în planul existenței cotidiene, cât și în fața lui Dumnezeu. Sunt analizate esența, materia și chipul lui, dar mai ales *firea*, ca substrat al insului, văzută însă tot în orizontul existenței, pusă în relație cu natura, cu însușirile și relativa stabilitate a insului uman, care este, de fapt, "neant în fața lui Dumnezeu", alterându-se firea și nu insul, prin hiatul ei logic, și aceasta chiar dacă se speră că perechea "Firea și insul" ar fi, de fapt, "cheia însușirilor", ea continuă însă să rămână un "cadru prea larg pentru ins". În aceeași manieră de crochiu filosofic este comentat și *chipul* (adică *fața*, ca "sens cognitiv al individuației", rotunjind trinitatea "chip, rost, soartă" și spărgând "conceptul de persoană") și perechile *bărbat-femeia*, *rost-soartă*, alte *categorii* (fiind averea, starea, tăria), precum și Dumnezeu, ca "operator real", în "lumea cu întâmplările ei bune și rele, ca o haină a lui, ca o mantie de aparențe" (*Vol. cit.* – p. 91).

Cât privește "dimensiunea românească a existenței", ea trebuie înțeleasă ca un punct de convergență al filosofilor români, la care se ajunge printr-o trudnică distilare a gândirii. Studiind "mentalitățile colective" și prejudecățile care alcătuiesc "apriorismul etnic" românesc și polemizând astfel cu Cioran, care afirmase că nădejdea de salvare a națiunilor în fața lui Dumnezeu nu se poate întâmpla decât dacă acestea "*îl realizează*", M. Vulcănescu își face cunoscută impresia că "fiecare popor are, lăsată de Dumnezeu, o față proprie, un chip al lui de a vedea lumea și de a o răsfrânge pentru alții..." (*Vol. cit.* – p. 91). De altminteri, în limpezirea acestui aspect stă și *scopul cercetării ispitelor noastre* care, cu toată suspiciunea de *sterilitate* care planează asupra lor, apar, în fapt, drept "izbânzii... ale ființei raționale", datorate, în bună măsură, "precursorilor". În acest sens, în baza categoriilor kantiene, Vulcănescu își începe trudnica căutare, urmând că *existența* este, în "loc" și "vreme", o *devenire*, mai întâi, apoi *firea*, *insul* sau *ființa* și, în final, *întâmplarea* sau *faptul*; "ființa ființei" fiind și apoi "firea ființei" – Vulcănescu pune și

problema "neființei" – prin toate acestea el străduindu-se să sublinieze câteva din trăsăturile configuratorii ale "afirmațiilor românești despre existență".

Cât despre *moartea mioritică*, ca mentalitate și atitudine specific românească, Vulcănescu se declară de acord cu ideea că păstorul nu este preocupat atât de "teama de nimicire", sau de "spaima de neființă", cât de "împlinirea unei ordini, a unui anumit ritual, care să-l asigure mai departe cu cele de aici, odată ce va fi trecut vămile" (*Vol. cit.* – p. 148). El descoperă, la fel ca Blaga, o asemenea *împăcare*, de fapt, o anume integrare în cosmos, cam în același sens în care și istoricul Herodot vorbea despre "nemurirea" geților.

Conceptul de "spațiu mioritic" reprezintă o aplicație adâncă și elevată a teoriei blagiene despre matricea stilistică, în cadrul căreia, pentru prima oară în istorie, stilul românesc este privit printr-o prismă filosofică, dincolo de influențe minore și interferențe întâmplătoare, Lucian Blaga deslușind și teoretizând latențele unui "apriorism românesc". Tratată fie excesiv de critic, fie excesiv de laudativ și uneori persiflată, această temă merită un tratament obiectiv, deoarece ea aparține unui vast proiect cultural, afirmat în perioada interbelică: *idei sincronismului cultural*, întrerupt subit, după război, pentru aproape o jumătate de veac.

Conștient de necesitatea ieșirii culturii române din izolaționism și de asigurare a unei comunicabilități firești a ei cu celelalte culturi europene, Lucian Blaga i-a teoretizat în *Spațiul mioritic* elementele de noblețe, reliefând ceea ce credea el a fi mai de valoare în această "mare hieroglifă a dăinuirii noastre", considerată bogată "plămadă" de cultură majoră.

Credem că, așa cum a procedat în creația literară (mai ales în cea poetică), unde Lucian Blaga, poetul expresionist, a transpus modele europene în limbaj autohton, înzestrându-le cu autenticitate, tot așa a procedat și filosoful Blaga în conceptul de "spațiu mioritic", unde a încercat să deslușească, într-un plan mai vast – cel al culturii române – *tiparul* manifestării filosofice al neamului românesc.

După ce în volumul *Orizont și stil* stabilește factorii generali (vectorii sau agenții) care, prin acțiunea lor conjugată, constituie *complexul determinat* al "matricii stilistice" (rezumat la: orizonturile spațial-temporale; accentul axiologic afirmativ sau negativ; atitudinea anabasică, catabasică sau neutră; năzuința formativă, și alții, secundari), gânditorul român aplică această teorie la cultura românească, în atât de prestigioasa și, în același timp, atât de contestată lucrare din 1936 – *Spațiul mioritic* – intuind și conceptualizând teza sa de spre configurația specifică a sufletului românesc.

Încă din tinerețe, Blaga s-a manifestat împotriva "etnicismului cazon", în eseurile sale publicate în presa vremii considerând că un gânditor (ca și un artist) înregistrează o certă izbândă apropiindu-se de mitologiile și cosmogoniile străvechi, care s-au refugiat de asaltul civilizator tocmai în hățișurile psihologiei autohtone, deoarece ele înseși izvorăsc dintr-un act de revelare metafizică, fiind îndelung modelate în unghiul improvizăției de către categoriile stilistice (deja menționate).

Lucian Blaga ne avertizează însă că în configurarea teoriei sale despre românism "ne-am refuzat aportul cert sau problematic al elementelor de natură istorică", precum și de "speculații în preajma unor elemente de situare istorică, precum dacismul, slavismul, romanitatea" (*Spațiul mioritic* – p. 216), filosoful elogiind înfloritoarea cultură populară românească, încropită și perpetuată aici, "pe un tărâm de cumpănă", care ne-a fost dat să-l luminăm "cu floarea noastră de mâine" (*Vol. cit.*, p. 220).

Departate de a încheia un "dosar de receptare" a *Spațiului mioritic*, se înțelege că în această sinteză am cuprins doar câteva dintre cele mai semnificative, mai spectaculoase și mai bogate "ecouri" critice la adresa operei blagiene, datorate celor mai remarcabili reprezentanți ai filosofiei și culturii noastre, înregistrate într-o vreme tulbură și neliniștită, deloc favorabilă

manifestărilor culturale autentice, așa cum a fost cea din preajma și din timpul celui de-al doilea război mondial.

Deocamdată, ne rezumăm la atât. Alte "ecouri" ale *Spațiului mioritic* – stârnite în perioada interbelică și cea postbelică (stalinistă) – le-am "filtrat" și cuprins în studii separate.

BIBLIOGRAFIE

- Constantin Noica – *Pagini despre sufletul românesc*, București, Ed. Humanitas, 1991.
Vasile Băncilă – *Lucian Blaga – energie românească*, Timișoara, Ed. Marineasa, 1995.
Nichifor Crainic – *Puncte cardinale în haos*, Iași, Ed. Timpul, 1996.
Nichifor Crainic – *Nostalgia paradisului*, Iași, Ed. Moldova, 1994.
x x x – *Saeculum*, Anul I, nr. 1–3/ 1943 (Sibiu).
Lucian Blaga – *Ceasornicul de nisip*, Cluj, Ed. Dacia, 1973.
Dumitru Micu – *Gândirea și gândirismul*, București, Ed. Minerva, 1975.
Dumitru Stăniloae – *Poziția dlui Lucian Blaga față de Creștinism și Ortodoxie*, Sibiu, Tiparul Tipografiei Arhidecezane, 1942.
Dan Botta – *Limite și alte eseuri*, București, Ed. Crater, 1996.
Dan Botta – *Cazul Blaga*, București, Ed. Bucovina I. E. Torouțiu, 1941.
x x x – *Sociologia românească*, Anul III, nr. 4–6, aprilie-iunie 1938, București.
N. Bagdasar – *Scrieri* (ediție de Gh. Vlăduțescu), București, Ed. Eminescu, 1988
G. Călinescu – *Istoria literaturii române* (de la origini până în prezent), ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Ed. Minerva, 1985.
Petru Comarnescu – *Kalokagathon*, București, Ed. Eminescu, 1985.
Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenței*, București, Ed. Fund. Culturale Române, 1991.
Lucian Blaga – *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994.

CU PRIVIRE LA ANALIZA SEMICĂ (APLICAȚIE LA VERBUL *A IMPUNE*)

Laura Maria POP

Abstract

Semantics studies the meanings of words and the relationships among them. A semantic analysis requires two levels : the level of the semantic system and the level of discourse. We have chosen the verb 'a impune' (to impose), whose denotative meaning is "to ask someone to do something". The difference between 'a cere' and 'a impune' is marked by the semic category / the compulsory character/.

Lucrarea de față se încadrează în disciplina științifică numită *semantică*, dat fiind că scopul pe care ni-l propunem este studiul sensurilor cuvintelor și, mai cu seamă, al relațiilor de sens dintre cuvinte.

Problemele de sens pot fi abordate din unghiuri de cercetare diferite; în același timp, *sensul* este implicat în toate faptele de limbă, indiferent de domeniu. Vom aplica principiile *semanticii lexicale paradigmatică*, la care obiectul principal de cercetare va fi sensul cuvintelor, spre deosebire de *semantica sintactică*, disciplină care studiază sensul enunțurilor cu ajutorul unor auxiliare metodologice aparținând transformaționalismului, logicii sau altor științe.

Unitățile cu care operează semantica lexicală paradigmatică sunt: semul, sememul, lexemul și cuvântul, iar relațiile dintre aceste unități sunt investigate în cadrul unor clase, numite, în general, paradigme lexico-semantice.

Semul (trăsătura semantică pertinentă sau distinctivă) este componentul sensului lexical al unui cuvânt. În principiu, i se atribuie un caracter minimal și altul distinctiv asigurat de diferențele de sens dintre cuvinte. Caracterul distinctiv este mai important decât cel minimal, întrucât trăsăturile de sens prezintă interes pentru analiză numai în măsura în care servesc la diferențierea sensurilor¹.

Sememul este reuniunea de seme care acoperă sensul lexical al unui cuvânt. Reuniunea unui semem cu un complex sonor dat, într-o anumită limbă, se numește lexem. Acesta din urmă are un caracter monosemantic (corespunde unui singur semem) și este rezultatul dezambiguizării semantice.

Cuvântul, ca unitate reală a limbii, poate fi atât monosemantic, cât și polisemantic. Trebuie evitată, deci, confuzia terminologică între lexem și cuvânt.

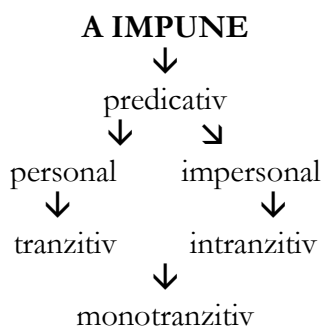
Semul și sememul constituie metalimbajul semantic, în timp ce cuvântul aparține unei limbi naturale date. Lexemul are o poziție intermediară, aparținând atât limbii (ca unitate de analizat), cât și metalimbii (ca unitate dobândită în urma dezambiguizării cuvântului polisemantic).

Analizarea conținutului semantic al unei unități lingvistice se face pe două niveluri : nivelul sistemului semantic și nivelul discursului sau al actualizării. Ponderea etapelor nu este egală; combinarea este posibilă pentru că ambele își propun să pună în evidență relațiile semantice care guvernează lexicul.

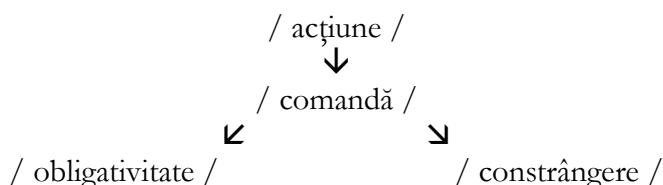
În prezenta lucrare vom aplica practic principiile analizei semice la unul dintre sinonimele verbului „a cere” și anume verbul *a impune*.

La nivelul sistemului, sensul este înscris și descris prin definiția lexicografică, iar înțelegerea lui este dependentă de competența lingvistică a locutorului. Interpretarea definiției lexicografice poate fi punctul de plecare în operația de delimitare a semelor în analiza semică².

O primă interpretare a sensului denotativ al verbului în cauză rezultă din schema următoare :



În cadrul sistemului de sensuri reprezentat de acest cuvânt, un singur sens este denotativ pur, toate celelalte fiind conotative (și deci secundare față de cel denotativ, care apare astfel de bază). Avem, prin urmare o analiză semică, în care categoria semică / acțiune / implică altele :



Sensul de bază al lui *a impune* este definit ca / acțiunea /, / de a cere /, /imperativ / ceva („a obliga pe cineva să facă ceva fără voia sa sau împotriva voinței sale “³). Această din urmă categorie semică : / fără voia sa/ exprimă diferența de sens dintre cele două verbe sinonime : *a cere* și *a impune*. Cu toate acestea, sensul denotativ al celui de al doilea este inclus în sensul celui dintâi.

În cazul categoriilor semice / animat / - / inanimat /, trebuie precizat că ambele sunt prezente, iar / animat / se articulează în / uman /. Deplasarea /animat/ - /inanimat/ duce la expresivitate :

„Primul meu soț nu mi-a cerut niciodată să nu-l înșel. Mi-a *impus*, în schimb, ceva mult mai greu : să-l iubesc. Rugămintele lui repetate mi se păreau meschine, puerile, nu depindea de mine. El practica un fel de cerșetorie absurdă.”

(Augustin Buzura)

Asocierea verbului în discuție cu două substantive precum *rugăminte* și *cerșetorie* (având seme comune cu *a impune*) este destul de interesantă în contextul de mai sus. Este evidențiată aici categoria semică / subiectivitate /, marcată pozitiv.

„Tăcerea încruntată a lui Ionescu îmi impunea să-mi deconspir observațiile, să-mi transform materialul meu didactic în întâiul ascultător.”

(Augustin Buzura)

„Am fugit totdeauna din oricare prezent mi s-a dat ... mi s-a impus prin biografie, prin vârstă, prin propriile mele sentimente...”

(Nicolae Breban)

„... conștiința dimensiunii mele micronice îmi impunea un singur mod de reacție : să stau nemișcat, să văd ce mi se poate întâmpla.”

(Augustin Buzura)

Toate contextele alese până în acest punct exemplifică sensul denotativ al verbului *a impune*. Este sensul de „a cere”.

Trebuie menționate, în cele trei situații de mai sus, semele individuale dezvoltate de sensul denotativ. Astfel, în primul caz vorbim de /orientare/. În cea de a doua situație (citată din *Îngerul de gips* a lui Nicolae Breban) este evidențiat /cumulul /, pentru ca în ultima să vorbim de o /selecție/, operată de sensul denotativ „a cere”.

Dacă la nivelul sistemului, unitățile sunt virtuale, am putut constata că la nivelul discursului, fostele unități virtuale se ancorează în realitatea discursivă. La acest nivel, conceptul de sens devine impropriu, căci întrebuițarea lexemului este, de cele mai multe ori, modificată ca structură semantică fie de intenția comunicativă a locutorului, fie de intervenția interlocutorului. Avem, pe de altă parte, și intervenția contextului lingvistic, întrucât în comunicare, cuvântul nu apare izolat, ci îmbinat într-o sintagmă, într-o propoziție etc.

În contexte concrete, realizarea sememului este susceptibilă de abateri față de structura sa paradigmatică denotativă. Ajungem astfel la analiza contextuală. Prin studiul contextelor se poate verifica identitatea sau non-identitatea de sens a două unități. Din altă perspectivă, prin analiza contextuală a unor unități lexicale se determină compatibilitățile și incompatibilitățile lor combinatorii.

Propunem următoarele contexte :

„... el n-avea cum să știe ca Dima, avea personalitatea sa și va ști, cu ajutorul lui Dumnezeu, să se impună în ochii nu răi, ci doar foarte atenți ai celor din sat.”

(Ioan Groșan)

„... ai dreptate, un adevărat bărbat trebuie să se lase așteptat, să se impună.”

(Nicolae Breban)

„Odată îl surprinseseră încercând să-și facă felul și de atunci se impunea, normal, o supraveghere atentă.”

(Nicolae Breban)

Sememul are un nucleu semic⁴ și seme contextuale. În cazul de față, nucleul semic este constituit din semul /acțiune/ sau /proces/. Este un sem gramatical care plasează unitatea de mai sus în clasa verbelor. Față de sensul denotativ, primele două contexte au în comun cu acesta categoria semică /superioritate / implicată de sensul „a însufla respect” sau „a însufla teamă”.

În ceea ce privește cel de-al treilea context, semul comun cu sensul denotativ ar fi doar acela de /acțiune/, articulat tot în /cerință/, dar aici intervine semul contextual /recomandare/, /necesitate/, întrucât sensul lui *a impune* va fi în acest caz acela de „a fi recomandabil”, „a fi necesar”. Există, așadar, pe lângă categoriile semice comune, și diferențe semice importante între sensuri.

După cum s-a constatat, definirea sensurilor se poate face prin trimiterea la sinonime diferite, substituibile în contexte specifice (ceea ce înseamnă, implicit, dezambiguizarea semantică și contextuală a sensurilor unui cuvânt).

O situație deosebită avem într-un context precum :

„Nevinovăția din ochii lui Pinte, sinceră, fără îndoială, îi impunea o anume delicatețe...”
(Augustin Buzura)

Sensul denotativ al acestui verb are un conținut negativ, dar în această situație are loc o modificare a conținutului, o nuanțare a sensului; conținutul devine benefactiv (intenții pozitive). Avem, prin urmare, uneori, aspecte reale în comunicare, aspecte care par să contrazică regulile sistemului.

Se poate constata aici o opoziție a planurilor individual / universal (individual în primele trei contexte, iar universal în ultimul).

Într-un context precum cel de mai jos :

„Nu-i oferisem nici un motiv să mă privească bănuitor, să-mi impună o distanță absurdă.”
(Augustin Buzura)

prezența obiectului direct „o distanță” și a celui indirect „-mi” în structură nu este cerută de forma acestei structuri, ci de semnificația verbului tranzitiv *a impune*, compatibil de a intra în relații semantice cu un subiect-agent, un obiect direct și un destinatar al procesului tranzitiv – obiectul indirect.

Obiectul este marcat cu /+ animat/ sau /- animat/, în funcție de realizările lui : direct sau indirect.

A impune presupune ca obiect direct, de cele mai multe ori, ceva abstract, spre deosebire de sinonimul său – *a cere* –, la care obiectul este în primul rând concret. Este o diferență semantică între cele două sensuri. *A cere* are o specificitate și o extensiune mai largă decât *a impune*, la care avem marcată, din punctul de vedere discutat, categoria / gen / - abstract.

Un alt sens al verbului *a impune* este de interes foarte restrâns, fiind definit astfel : „a supune pe cineva unui impozit (în condițiile stabilite de lege)”. Semul comun ar fi și aici /obligativitate/ :

A fost impus anul acesta la o sumă mare impozit global.

Un ultim aspect care trebuie avut în vedere este sensul figurat, care poate dezvolta și o analiză stilistică. *A impune* este un termen /marcat stilistic/, care se caracterizează prin trăsăturile /figurativ/, /favorabil/ (adică termen al cărui sens analizat se bazează pe o figură de stil, deci care este utilizat cu valoarea lui conotativă și totodată presupune o atitudine favorabilă în apreciere) :

„Pacea, calmul serii îmi impuneau și mă biruiau.”

(Augustin Buzura)

Semul contextual remarcat imediat este /supunere/. Ideea de acceptare fără împotrivire nu mai face apel la /obligativitate/.

Ordonarea exemplilor de la sensul propriu denotativ până la sensurile conotative, chiar figurate, este eficientă pentru a face înțelese deviațiile semantice și contextuale posibile când se dezvoltă polisemia.

Analiza contextuală și cea stilistică nu fac decât să verifice și, eventual, să circumscrie sfera de aplicabilitate a datelor analizei semice. Apare astfel statutul de auxiliar al ultimelor două etape, dovedit și de faptul că, în general, ele nu oferă date privind semantica descriptivă, ci mai ales semantica normativă. Elementul comun al tuturor etapelor de cercetare este identificarea diferențelor (semantice, contextuale și stilistice) și a asemănărilor.

NOTE

1. Caracterul distinctiv trebuie înțeles în sens funcțional ca diferență semantică.
2. Opinia este împărtășită de mai mulți lingviști: Ion Coteanu, Angela Bidu-Vrănceanu, Narcisa Forăscu
3. Definiția este consemnată în *Dicționarul limbii române literare contemporane*, vol.II, literele D-L
4. Nucleul semic este constituit din categorii semice comune mai multor clase de contexte

BIBLIOGRAFIE

- Bidu-Vrănceanu, Angela, Forăscu, Narcisa, *Modele de structurare semantică*, Timișoara, 1984
Coteanu, Ion, Wald, Lucia, *Semantică și semiotică*, București, 1981
Greimas, A. J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, București, 1975
Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, 1975
Reboul, Anne, Moeschler, Jacques, *Pragmatica azi*, Cluj-Napoca, 2001
Săteanu, Cornel, *Semantica lexicală*, Cluj-Napoca, 1981
Vasiliu, Em., *Elemente de semantică a limbilor naturale*, București, 1970

A NEW APPROACH TO IN-SERVICE BUSINESS ENGLISH COURSES

Smaranda ȘTEFANOVICI

Rezumat

Cursurile de inițiere în “Engleza pentru afaceri” (“Business English”) pot permite profesorului metoda abordării unui manual convențional (“course-book approach” – “General English”) sau metoda fotocopierii de materiale adaptate conform cerințelor. (“photo-copy approach” – “English for Specific Purposes”). Ambele metode prezintă atât avantaje cât și dezavantaje. Autorul propune o a treia metodă sau alternativă, în care profesorul și studentul negociază de comun acord obiectivele cursului. Scopul final este acela de a forma în participantul la curs atât deprinderi de comunicare corectă și eficientă (“General English”) cât și un vocabular adecvat, dar în același timp natural mediului afaceresc (“ESP”). Astfel studenții sunt expuși unei “imersiuni” culturale dar în același timp și lingvistice prin “situații” (“task” – uri) reale pe care ei trebuie să le “rezolve” folosind bagajul de cunoștințe acumulat din punct de vedere comunicațional cât și al discursului afaceresc.

The term “Business English” covers many kinds of courses. There are *pre-service courses* for students who are training to become businesspersons and who have little or no actual business experience. The courses are usually quite extensive, stretching over three, or four years of academic studies. These courses differ in many ways from *in-service courses* provided for business people already at work. These latter tend to be either in-company, intensive courses, or courses of relatively short duration in private language schools.

It is immediately apparent that the materials and course design requirements of pre-service and in-service courses are, or should be, vastly different. All too often, however, evidence shows that teachers use the same or similar materials on the two courses. Reasons can be linked, on the one hand, to lack of appropriate material, and, on the other hand, to lack of commitment on the part of some teachers to adapt materials, which is time-consuming.

The very term “business English” provokes debate. Some people believe that “Business English” is little more than *general* English in a business context; others believe that much more student-specific materials can be devised, and that business English courses will involve a large element of *job-specific* vocabulary work. There is, of course, truth in each of these arguments, and this leads to one of the central ideas which underlies all business courses – the need for compromise. The compromises are of several kinds:

- Between general and specific language
- Between job-specific, company-specific, and subject-specific language
- Between effective, but defective communication and grammatical accuracy

These points, however, cover only the compromises related to the language which is taught. A number of other important compromises are frequently part of such courses:

- The client’s requirements versus the student’s requirements

Usually a company is organising and paying for the course. The requirements of the client, i.e. the employer (course timing, length, and content) may vary considerably as to the employees' requirements (who might consider changing the job, or other interests unknown to the employer). The course can be successful only if both the client and the student will be satisfied to a certain degree, even when needs differ.

- Wants versus needs

The students' language needs may differ wildly from what it is requested. The students' needs are usually connected to individual goals (some would say "*I need to improve my vocabulary*", while others may be very good at handling it and quite poor in *grammar* knowledge). The nowadays tendency is to have courses mostly tailored towards improving communicative effectiveness disregarding other aspects of language learning.

- Needs versus possibilities

At schools students have to follow the timetable and the syllabus, which do not always fit in the students' needs. However, being included in the curriculum, both students and teachers have to reach some sort of compromise regarding the student's declared needs and objectives, and what is possible with the time and resources available. Similar situation is for students taking courses within companies; the only difference might be in the wider range of electronic equipment offered by the company to help learning process (photocopying facilities, overhead projectors, or even courses with some exercises provided on computer)

There seem to be two conventional approaches to the provision of business English courses. One is what teachers call the "*course book approach*". This is giving the student a textbook, which resembles a general English course. The textbook follows a standard pattern such as presentation of a text or dialogue, comprehension questions, vocabulary and grammar work, discussion, etc. Usually, this solution is enjoyed by both the student and the teacher for the simple "*know where we are*" reason. Our perception of the issue is that this kind of solution is appropriate for students training in universities to become future businesspersons. The textbooks provide them security, they are a hand-in tool which can ensure high marks at exams, following a clear sequence of work, and a balance of different kinds of language activity. Being rather general and quite extensive in time, the advantages of using such books become even clearer.

We think the use of such conventional course books for in-service courses is much less happy. The courses are advertised as "*tailor-made*" courses but they end following a certain standard textbook. This is, we think, the clearest example of the compromises used in constructing such courses.

The second traditional approach is "*the photo-copy approach*". Students are provided with photocopied materials from English course books, professional journals, newspapers, exercises from grammar books, etc. Although the approach might seem to tailor course content to job-specific needs, there are some drawbacks: there is no overall course plan available to student or teacher; finding "*suitable*" materials is subjective in the sense that what seems suitable to the teacher might seem unsuitable to the students; last, but not least, is the aspect of illegal photocopying which is still a hot issue to be considered.

We have presented so far two alternatives: using conventional course books, or using photocopied materials. They have both advantages and disadvantages. We present here a third alternative that might be considered as a possible solution for *in-service courses*. The principles of this approach are the following:

- The student basically provides the content of the in-service business course; In general, the teacher provides the language.

- The book is designed from the perspective of a businessperson and not that of a language teacher.
- Students are used to underline unknown words on the texts they study, to keep a vocabulary book, to write in the margins. All they do is to try to reorganise material according to own criteria and not those imposed by the teacher. Each student thus structures the information individually so that he can re-access the information easily when needed.
- Ideas as to how to organise information, possible formats are given by the teacher to the students to apply if appropriate or adjust in case of need. The teacher is also the main provider of language input. However, he does not offer a learning programme with lessons to be studied, tasks to be solved, activities with a pre-designed outcome, exercises with answers. He provides the students with open-ended tasks, challenging the students to find out their own way of learning, their needs and gaps to be filled. The teacher's role is also that of a consultant who provides students with guidelines, proposals, and tools to use in working together. Evidence shows that there are no two identical groups. Consequently, the teacher's role as participant/consultant in businesslike group planning is enhanced and must be paid close attention to. Thus, he can:
 - Suggest structures (e.g. pair work, feedback sessions) but not impose; remember that the classes are best conducted as business meetings.
 - Suggest different arrangements for group discussion, presentations, pair or group work.
 - Organise and audit student presentations
 - Ensure supporting authentic material for use by the students: company brochures, colour magazines, video recordings, dictionaries, etc.
 - Suggest homework: pre-reading units, and making notes for discussions or presentations, doing self-study drills, writing activities, etc.

Further on, we will present some important elements of the course plan we propose followed by a few tasks:

- Resource texts should be used as a source of collocations (words which regularly occur together, e.g. *to set up a meeting, to pull out of a meeting, market confidence*, etc.), rather than grammar or vocabulary separately (e.g. *Are there any words you don't understand?*). Evidence shows that students lack collocational power.

TASK: The word in the centre of the diagram, *DEPARTMENT / OFFICE* is the keyword. There are different kinds of background words, e.g. *advertising, supervise, join, legal, sales, take over, complaints, run, marketing, be in charge of, finance, accounts, manage, re-structure, production*. Use different coloured pens to underline the background words so that you divide them into groups. Find some two-word and three-word collocations. Look for some collocations which include the keyword and a verb from the background words. Write four sentences about your own situation.

e.g. *take over a sales department, run an office*, etc.

TASK: Define a collocation (e.g. *apply for a job*) with further collocations. e.g. *fill in a form, write a letter, wait for a reply, go for an interview*, etc.

TASK: Which verbs can collocate with the nouns *meeting, sales, insurance*. e.g. *take the minutes of a meeting, set up a meeting, increase sales, take out insurance, achieve a sales target, pay an insurance premium, make an insurance claim, launch a sales campaign, wind up a meeting*, etc. A more difficult

task is to give a long list of verbs and ask students to match the nouns *meeting, sales, insurance* with the collocating verbs.

- The student's final product is to give an oral presentation, with accompanying visuals, etc. If conditions allow it, the presentations are recorded as real evidence of linguistic achievement in a professional area. Suitable topics for the presentation could include: *The student's company, A particular product, Aspects of the student's company/country, Reports (e.g. last year), Economic and political climate in home country, Best-selling Products, Marketing strategy, Company organisation and subsidiaries (history, growth, policy), Product range/descriptions, Managerial style, etc.*

TASK: These professional phrases will provide a structure for your presentation and make it easier for the audience to follow what you say:

- ***I'd like*** to begin by showing you/demonstrate/suggest some distinct advantages (of the new model)/invite you to raise any questions now/close by saying;
- ***Let's*** take a (more detailed) look at/not forget that/move on to/look at the latest figures;
- ***As*** you can see/I will explain/I have explained/you know/this diagram shows;
- ***I should*** point out that/explain that/emphasise that/remind you that/add that.

Now write some sentences you could use in a presentation of your own.

- Make students aware of the fact that cultural assumptions may differ greatly from country to country. We usually look at the world from the perspective of our own culture and are quite surprised that other cultures have different perspectives. Sometimes in international business, a breakdown in communication happens, and neither side really knows what has gone wrong or why it has gone wrong.

TASK: Sometimes products don't sell well in a new market. Suggest what went wrong in these cases. Then, look at the reasons and match the reasons (1-3) to the problems (a-c).

1. *A ladies' electric shaver sold well throughout Europe, but not in Italy.*
 2. *A company had problems when it tried to introduce instant coffee to the French market.*
 3. *In Saudi Arabia, newspaper adverts for an airline showed an attractive hostess serving champagne to happy passengers. A lot of passengers cancelled their flight reservations.*
- a) *It seems Italian men prefer ladies' legs unshaven.*
 - b) *Making 'real' coffee was an important part of the French way of life. Instant coffee was too casual.*
 - c) *Unveiled women don't mix with men in Saudi Arabia and alcohol is illegal.*

Effective communication is helped if we are aware of our prejudices. All of us have stereotypes in our head, and stereotypes are always, essentially negative. This can be dangerous if it influences our decisions. The person who describes the German or Japanese as '*hard-working*', never means it as a compliment! Judgements which might, elsewhere, be regarded positively, are to be interpreted negatively when attributed to stereotypic figures. If you work with multinational groups, it is important to learn as much as possible about the cultural expectations of the members. In this way differences can become advantages and not disadvantages.

TASK: Choose one of the following cultural groups. Do not choose your own culture. Write 5-6 words that you think describe the members of this culture: Americans, Italians, British, Swedes, Japanese, Hungarians. Now choose a national group that your company often does business with. Write some words to describe that nationality. How many of your descriptions are positive/negative words? Now write the names of three of your foreign business partners and their nationalities. Are they "*typical*"?

TASK: Check your assumptions about the way things are ‘usually done where I come from’. Do you think the choices you have made are the same choices that people from another company or another country you do business with would make? Have you ever felt uncomfortable because of the way others negotiated with you? Can you say why?

In a negotiation do you:

- *Get to know and use the first names of the people from the other side to establish a good climate?*
- *Continue important discussions in a social setting, for example a restaurant?*
- *Ever say ‘No’?*
- *Have periods of silence to think about the issues?*

TASK: If you’re doing business abroad, it’s useful to know about the local customs before you start. Here’s your chance to test your knowledge of social customs around the world:

1. *If you’re in a pub in England, you have to buy a drink*
 - A *for yourself*
 - B *for everyone in the group you’re with*
 - C *for everyone in the pub*
2. *At a social occasion with an Indian client,*
 - A *you can discuss business*
 - B *you mustn’t discuss business*
 - C *you don’t have to discuss business*
3. *If an American nods his/her head, it probably means*
 - A *‘I understand’*
 - B *‘Yes’*
 - C *‘I’m interested’*

Answers: 1. *In an English pub, you have to take your turn to buy a round’ –a drink for everyone in your group;* 2. *It’s bad manners to discuss business at a social occasion in India;* 3. *Americans usually mean ‘Yes’ when they nod their heads. An English person probably just means ‘I understand’. And an Asian is just showing interest.*

• The grammar aspect is not neglected as well but the assumption we start from is the fact that the average businessperson is considerably less interested in ‘getting the language right’ than language teachers are. Consequently, the course will not emphasise formal sentence grammar, and in particular the grammar of the verb (‘tenses’). The grammar tasks are meant to suggest some general ways in which language can be made more diplomatic, e.g. instead of saying ‘*That’s inconvenient*’, a better pattern would be ‘*Wouldn’t it be a bit more convenient to*’.

TASK: Successful meetings often depend on avoiding direct disagreement. That is why good negotiators restrict general statements by using qualifiers (e.g. *a slight misunderstanding, a short delay, a little bit too early, a bit of a problem*), avoid negative words (e.g. *The hotel wasn’t very clean* – instead of *The hotel was dirty*), use the comparative as alternative suggestions (e.g. *It might be cheaper to go by air*). Make these statements sound more diplomatic. Then use them to write your own examples, about your own job.

- *We have had problems with our distributor.*
- *That suggestion is useless.*
- *It’s dangerous to delay the decision too long.*
- *I refuse to believe that.*
- *It’s a good idea to take a long-term view.*

TASK: Some important professional words have a whole family of words which are related grammatically. You have the word 'TO ADVERTISE' in the centre of the diagram; try to find four grammatically related words (verb+noun, adjective+one/more nouns, etc)

Answer: *place an ad, full-page advertisement, colour advertisement, advertising agency/campaign/budget/restrictions/copy, advertiser, etc.*

In short, the new approach to teaching in-service Business English courses represents a real attempt to bring a lexical syllabus into business and ESP teaching. The ability to make natural word partnerships (collocations) will increase their communicative power, and, because of the level of their general English, they will make fewer mistakes. Teacher and students alike negotiate and set course objectives. Its main goal is to give students the confidence of knowing that the language they use sounds right, natural, and effective. Personal language, as well as social language, as natural and integrated parts of the business course help the students to build up a repertoire of expressions which makes them feel comfortable.

BIBLIOGRAPHY

- [1] Hollett, Vicki (1997) *Business Objectives*. Oxford: OUP
- [2] Hutchinson, Tom & Alan Waters (1993) *English for Specific Purposes*. Cambridge: CUP
- [3] Wilberg, Peter & Michael Lewis (1990) *Business English. An Individualised Learning Programme*. London: LTP

TWO WOMEN WRITERS
AND
THEIR FEMININE CHARACTERS THAT TRANSCEND REALITY

Tatiana IAȚCU

Rezumat

Lucrarea face o paralelă literară între opera a două scriitoare aflate pe meridiene opuse dar trăind în același spațiu temporal. Amândouă scriitoarele, venezueleanca Teresa de la Parra și româncea Henriette Yvonne Stahl au în centrul operei caractere feminine puternice care-și trăiesc destinele într-o lume reală, în care suferă și într-o lume fantastică în care-și caută alinarea.

The birth and consolidation of new trends in art and literature often take place through contributions made in totally different parts of the world. Their synchronism does not exclude or shadow various sensitiveness but emphasises particular artistic factors, new national horizons. Thus there are two processes, one that unites the spiritual manifestations of exploring certain zones or problems of consciousness and the other that diversifies the vision about the world, deepening the study of different people and traditions.

The apparent uniformity is given by the use of the same devices and thinking but the difference is determined by the national co-ordinates: a certain psychology, a particular history and the action of specific traditions. The attraction towards certain literary trends and moods had long ago ceased to be thought of as obedient imitation but is considered an active presence in the contemporary world. The Latin American literature has had a meandering and complicated way that led to this conclusion. It starts with modernism, actually from the effort of "Americanisation" of symbolism and shapes itself especially after the First World War. Then the American influence of the avant-gardism is full of specific flavours, getting their original traits. They essentially constitute the artistic independence of Latin America. (Păcurariu 1968: 215-38)

The fundamental feature of this literature is the gradual process that makes to die out the boundary between the study of existence and society and the analysis of consciousness. This process is realised through enlarging the lyrical limits and deepening the epic investigations of abyssal zones of the human brain. Here reality and myth mingle together being a wonderful and authentic material for artistic syntheses.

Realism flourished at the end of the 19th century and the beginning of the 20th in Latin America, being well represented in the works of Blest Gana, Azevedo, Payró, Gálvez, etc. Modern prose developed at the same time with Rúbén Darío's poetry and, leaving behind the social preoccupations, isolated itself in the detailed and often uninteresting study of the author's spiritual state of mind or revealed peculiar facts coming from an aesthetic and aristocratic conception about life.

The social and political problems led the Latin-American authors to writing about major events of their epoch. This bias is also grasped in the work of some writers who did not intend to depict reality directly. One of them is Teresa de la Parra, who describes the slow decay of aristocracy. Like Proust, she observes the change of things and consciousness in the course of time and reality is just a winding mixture of recollections. Her novels, *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) and *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) are constructed in such a way that the boundaries between reality and the author's subjectivity fade away. Nevertheless, she vigorously writes about the objective upheavals of the world, making use of particularly sincere charm and emotions. Her style seems to be spontaneous but it proves to be carefully polished and rich in metaphors. (Păcurariu 1968: 242)

Although considered a book for children, *Mama Blanca's Memoirs* is written for a far larger public which find delight in reading between the lines. This second novel of hers "is an anachronistic colony fantasy." Garrels further says:

"There is something perverse about placing this idyll of Piedra Azul in a time of such historical intensity, but this gesture is symptomatic of the voluntary dematerialization of de la Parra's fictional world. Adopting a more sympathetic perspective, one might call it an elegiac testimony to the disappearance of a particular social formation sacrificed by the advance of history. Be that as it may, the Piedra Azul of Papa and his little girls exists, albeit tenuously, in blissful ignorance of history and material reality." (1984: 136-38)

The true friendship between a little girl and an old woman, not being kindred, seems strange at the beginning even for the narrator. Not only was she accepted in the intimacy of the old lady but she also inherited the latter's diary, intended initially for her grandchildren. And most of all she did not want her diary become a public property:

"Now you know, this is for you. It is dedicated to my children and grandchildren, but I know that if it came into their hands they would smile tenderly and say: 'One of Mama Blanca's whims,' and they wouldn't even bother to open it. It was written for them, but I am leaving it to you. you read it if you want to, but don't show it to anybody. I couldn't bear to have my dead die again with me, so I came up with the idea of keeping them in here. This is the portrait of my memory. I leave it in your hands. Keep it a few years more in my memory." (de la Parra 1984: 12)

Being born on a sugar plantation Mama Blanca bears her early memories in mind until she dies. In fact she never separated from them, living in her own world an everlasting childhood. We do not know if she puts reality atop her imagination or the other way round:

"See, these daisies are vain, coquettish young ladies who like people to see them in their low-necked dance frocks. Those violets over there are always sad because they are poor and have no sweetheart or pretty dresses to show off at the window. They only come out during Holy Weeks, barefoot, dressed in their violet robes like penitents keeping their vows. Those gardenias are great ladies who ride about in their fine carriage and know nothing of what goes on in the world except what the bees tell them, who flatter them because they get their living from them." (de la Parra 1984: 7)

She knew how to talk to children because her soul never grew old. Her little friend, "not only liked her but I loved her, and as happens with every love worth the name, in the last analysis, what I was seeking was myself." Accepting this half-real and half-imagined world the narrator recognises that "life's splendour comes not from what it gives but from what it promises." (1984: 8) Under an unpolished cover Mama Blanca hides a multiple-karat diamond soul: she "...managed to conceal behind her halting French [...] the temperament of a magnificent artist and a subtle, exquisite intelligence nourished not so much on books as on nature and on life's daily banquet." (1984: 9)

But Mama Blanca's imagined experiences brought her casual unfortunate events like her loss in the lottery. "Therefore, if her unhappy speculations never brought her the taste of wealth, which is savourless and fertile disillusion, they did supply, in full measure, thanks to the magic charm of her imagination, the truly splendid part, that of the dreamer, which was Mary's choice in the Scriptures. Faithful to her vice, in her poverty she played the lottery." (1984: 9)

She inherited this dual existence from her own mother "whose poetic temperament scorned reality and systematically subjected it to a code of pleasant and arbitrary laws dictated by her imagination. But reality refused to submit. As a result, Mama's generous hand broadcast a profusion of errors that had the double quality of being irreparable and utterly charming." (1984: 17) Her memories of childhood are so dear because of her mother's harmoniously way of mingling art, fiction and reality. When she told them fairy tales she used the familiar setting of the plantation that "lent the events the august prestige of real history."

Being six girls in one family, imagination took a strange shape in embodying the never-to-be-son in one of her sisters: "I believe that in Violeta's body lodged the spirit of Juan Manuel the Desired, and this was the main reason he had never been born: for six years he had walked the earth disguised as a violet. The disguise was so transparent that everyone recognised it, Papa first of all." (1984: 35)

Childhood creates a realm of itself where reality transcends imagination and you never know if the child lives in this world or in his own. A good example is the "secret affinities and mysterious relations between the most diverse objects. [...], we could take an old can and with a nail and a stone make a hole into which we fitted a stick as a tongue, attaching a pair of corncobs to serve as oxen, with two curved thorns stuck into each cob for horns, and with a reed for a goad. Our creation finished, we imitated the voice of the ox drivers, shouting at the stubborn corncobs: 'Gee-up, ox! Back, Swallow! Get over, Blaze!'" (1984: 89)

Moving from the countryside to the city of Caracas the miracle of nature and unspoiled human soul disappeared. The loss was for good and discovered during their journey to the new location: "Poor noisy little girls in the crowded carriage! Like others older and wiser than us, we were ignorant of a truth that is never really learned - a truth I have not yet been able to keep in mind more than five minutes - which is that the most enticing change, the most alluring travels, in their monotonous variety reveal to us only one transcendent, cruel, new thing: our utter human misery and our blithe ignorance of it, an ignorance for ever in which living was so sweet." (1984: 105)

H. Y. Stahl's first novel *Voica* was written in 1929, the same year when *Mama Blanca's Memoirs* came out and its conflict and characters belong to the rural life. The writer presents the facts in their cruel reality, without any idealisation. The feminine character is in conflict with her husband. Her drama is triggered by the fact that he wants to bring home and rear a child that he had with another woman during the First World War. To accept this, Voica asks for five acres of land. Although they quarrel in the beginning, and Voica leaves her house, a kind of armistice is settled between them, both of them being afraid of the other's tricks and interests. At the end of the day everything is settled by what it was to be "the prosperity given by the communist law of ownership." The plot of the novel lies in the discovery of hidden psychological reactions determined by harsh pecuniary motifs and an atmosphere of mutual waylaying. The writer emphasises the actions and words that show the reader a complicated inner life.

H. Y. Stahl definitely chooses the psychological analysis in the volume of short stories *Aunt Matilda* (1931). They are considered a prologue to the writings to come. One short story, *At the Battle of Port Arthur*, is particularly interesting. It is about the struggle between the heroine's soul, pure but desirous and the world around her. There is a special sensitivity in the observation of the gliding from violence to affectionate protection in a brutal and gross family medium, seized by tribal instincts.

The second novel, *The Star of the Slaves*, deals with love experience in the feminine life. H. Y. Stahl proves to clearly know the feminine psychology, revealing it in a detached and almost manlike way. In this novel nothing is fake, rhetorical, imposed. Everything is natural, vivid, spontaneous, in spite of the facts that are often unusual and the people unpredictable. George Călinescu said that she proved an "exaggerated feminism" although he began the chapter on H. Y. Stahl asserting that her literature "is feminine because it discretely deals with the problem of women's happiness." (Crohmălniceanu 1972: 429-32)

H. Y. Stahl's fourth novel *Between Day and Night* (1942) depicts events that really happened in the writer's life but during a period of ten years, not one year as in the book. The main character of *Between day and Night* wants to achieve a moral purity through self sacrifice and supreme love. But the lover is not a man, it is a girl. The space of their experience belongs to sexual breakdown. Both characters burn in their devouring passion in different ways: one is taking drugs, the other lives all kinds of humiliations, trying to offer her friend the sham of an artificial paradise.

The novel *Between Day and Night* is the deepest inner analysis reached by the writer in her work. Ana Stavri, a young girl of an unusual inner purity, is close to some female characters met in Dostoevski's work: Aglaia Epantiskin, Katia Ivanovna. Just like them, she is stubbornly looking for the moral accomplishment through supreme devotion. She befriends Martha Vrînceanu (in a later version called with her real name Zoe, because, as the author explained in an interview, she wanted this name to be remembered as the priest mentions the names of the dead during the service) and tries to love her and help her "beyond facts and explanations." (Cristea 1998: 25) The experience is unbelievably tough. Zoe is unnaturally beautiful, but cold and stiff. She lacks the instinct of survival and thus she behaves unpredictably. She was abused by her father when she was a child and lost all her energy to lead a normal life. In order to survive and face reality she resorts to drugs. The novel is the story of Ana's sacrifices. She encounters the hostile and insane medium of the Vrînceanu's house, the disapproval of her parents and friends, the risk of getting the drugs. We are witnesses of Ana's companionship, full of pain and absolute devotion, up to the tragic denouement of Zoe's life.

The two feminine characters are excellently shaped in this tragic dilemma, leading us to ethical doubts: do we have to live anyway, with our sins hidden in far corners of our brain or do we have the right to put an end to such a life without being guilty of suicidal sin? Zoe suggests the fragile and uncertain universe of night where Ana enters. Vrînceanu's house, of a crazy architecture, gives a feeling of uneasiness due to its strange dimension. Inside it the rooms make up a terrible maze, suffocated by ugly and unfriendly furniture. This gloomy atmosphere is dominated by Zoe's eyes as well as her father's, that have sometimes an alien, greenish and sickly stare. In contrast with Ana's family, this one is composed of nouveau riche that show off doubtless taste, bearing in their genes terrible atavisms. Zoe has psychologically alienated relationships with her family, that unravel a dreadfully moral landscape. (Moraru 1989: V-XXIV)

The writer's prose is provocative from the very beginning. Her feminine characters always combine grace, suavity and cleverness with a real inner force and the capacity of enduring and even provoking tense situations. Some of them are neither adapted to the real and trivial world, nor can they solve their own situation. Her style is simple, objective, scarce, without any rhetorical complications when she describes the psychological level of human behaviour. She does not ponder on the environment. She determines the mental and affective stage, conscious or unconscious, where her characters live and act. She does not analyse their reasons too deeply, she only displays the facts.

Her novels are like medical records, where the patient's evolution is carefully and alertly taken done. "Clinical madness", as I. Negoïtescu puts it, "is monotonous and poor. If Don

Quixote had been only a clinical case, his madness could not have interested us throughout an entire novel." Explanations are found only at the end and are ethically valued. They are drawn from the psychological context and given a solution from an intellectual viewpoint. Sometimes they have a Christian, Dostoievskian or even Oriental background. Her literature is dominated by the conflict of 'psychological categories', defining not individuals but types ruled by profound and abyssal impulses. (Negoïtescu 1967: 49-54)

Although the city where the action takes place is Bucharest, the location of the plot seems unimportant for the author. The same happens with *The Great Joy*, where the initial point is made by a bigamy case. This novel is a final proof that H. Y. Stahl is much better in giving shape to feminine than masculine characters. She gave up her ideas of sexual freedom for women, fighting for pure feelings. She pleads for abandoning the social prejudices in favour of an unchained eroticism. (Piru 1968: 310-13)

The writer belongs to the modern novelists of the 20th century due to her interest in mental activities and experience. They were keen to explore the human brain. Her feminine characters suffer from a kind of mental impotence in living up to the end their ordeal and free themselves from the imposed limits. Her women are not accomplished victims. They are surrounded by mystery and indecisiveness and the ambiguous end of the books keep them away from the classical 19th century literature.

The author never regretted that she was a woman and not a man, but because of being a woman, her novel *Between day and Night* was labelled as 'sentimental.' Nobody realised that it was a social novel about a rising class of unscrupulous and newly enriched people after the war. They actually represented the unconscious epoch between the two World Wars.

When asked about how the difficulties encountered at the publication of her books influenced her writing about the experienced reality the author answered: "Reality and fiction are so mixed together in everything I have written that, after finishing a novel, I cannot realise how things really happened; fantasy became reality and I saw reality under strictly sensitive, personal point of view and with my own understanding. This fiction helped me express my own opinions and thoughts. I remember my father, when reading the manuscript of the novel, asked me: 'Well, did you see things this way, did you see Zoe Vrînceanu like this?' I asked him: 'Did you see things in another way?' He answered: 'Completely different.'"

A good end for this short presentation could be the words written by George Sion from the Academy of Brussels: "Voulez-vous découvrir une romancière? Lisez *Entre le jour et la nuit*, d'Henriette Yvonne Stahl. C'est un roman cruel, fuligineux, qui ne se rattache rien qui nous soit familier, mais don't la force terrible apparaît peu à peu et devient Presque intolérable... Ana est libre parce qu'elle accepte d'être liée aux autres. Elle a arré entre *le jour et la nuit* et il est evident que le titre cache une experience spirituelle decisive. Elle peut regarder le jour. Ce livre terrible est un bien beau roman." Moreover, the manager of the Seuil Printing House of Paris, Paul Flamand, wrote in an introductory letter for the novel: "le type d'Ana, par sa pureté et son drame est un des plus beaux de la literature mondiale..." (Cristea 1998: 34-40)

BIBLIOGRAPHY

- Cristea, Mihaela (1998) *Intre zi și noapte*. Cluj-Napoca: Dacia
Crohmălniceanu, Ov. S. (1972) "Analiza psihologică" (in *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I). București: Minerva
Moraru, Cristian (1989) *My brother, the Man* (preface). București: Minerva
Negoïtescu, I. (1967) "Simboluri romantice într-un roman realist" (in *Steaua*, no. 6)

- Păcurariu, Fr. (1968) *Profiluri hispano-americane contemporane*. București: Editura pentru Literatură Universală
- Păcurariu, Fr.(1965) *Introducere în literatura Americii Latine*. București: Editura pentru Literatură Universală
- Parra, Teresa de la (1983) *Mama Blanca's Memoirs*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press
- Piru, Al. (1968) *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*. București: Editura pentru Literatură Universală

RODENBACH ET LA POÉTIQUE DE L'ANALOGIE

Eugenia ENACHE

Rezumat

Teoria analogiei se rezumă la ideea că asemănarea răspunde naturii umane însetate de nouitate, dar având în același timp nostalgia obișnuinței. Această asemănare deopotrivă “miraculoasă” și “dureoasă” nu funcționează decât în ansamblu, deoarece la nivelul detaliilor, asemănarea se alterează devenind imperfectă. Misterul analogiei rezidă în capacitatea de a stabili corespondențe între entități distincte, dar echivalente dintr-un anumit punct de vedere. Fondată pe baza asociației între idei sau realități diferite, analogia este un proces activ, nu doar rațional și logic, ci și imaginativ. Analogia devine la Rodenbach o « figură » de construcție a narațiunii, o « figură » de construcție a discursului de autor.

Pour l'œuvre de Rodenbach l'analogie deviendra un procédé actif dans la construction du récit; l'analogie comme modalité de construction du texte manifeste plusieurs «degrés», selon la terminologie de Lucien Dällenbach (1); ce sont des étapes dans la perception des ressemblances, des pas dans la réalisation de l'analogie qui vont de la similitude au mimétisme et jusqu'à l'identité. Par la similitude nous entendons être en accord avec ce qu'il y a autour, par le mimétisme se rendre semblable dans l'apparence avec le milieu environnant, et par l'identité, le double. La «matérialisation» de ces analogies se retrouve au niveau des éléments constitutifs du récit: atmosphère, personnages.

Le «démon de l'analogie», la quête des ressemblances hante les personnages de Georges Rodenbach. Les analogies subtiles et pénétrantes, les harmonies unanimes vont conduire ses héros, vont influencer leur destin, leur vie et leur mort, parce que «[l]'amour et la mort ont des analogies étranges, des attirances énigmatiques; et ils se communiquent par des corridors dont on ne trouve la clé que dans l'Éternité.» (A, p. 560)(2)

L'analogie offre un plus de beauté au texte et, en même temps, la possibilité de révéler les rapports cachés entre le monde perçu par les sens et ce que les personnages - Hugues Viane de *Bruges-la-Morte* et Joris Borluut du *Carillonneur* - éprouvent et voient; ils se rendent compte de l'existence des analogies mystérieuses qui font que les destinées s'harmonisent avec le monde ambiant, de l'existence d'un certain rythme qui conduit l'Univers. Chez Rodenbach le monde visible est organisé selon les rapports d'analogie qui appartiennent à l'univers intérieur, à l'univers de l'existence. L'analogie est fondée sur le sentiment profond, intime de la ressemblance, sur son «pouvoir indéfinissable», qui, tout en effrayant, séduit irrésistiblement.

Par la voix de ses personnages, l'auteur semble essayer, en quelque sorte, d'expliquer cette fascination pour l'analogie qui s'empare d'eux et qui les domine. «Ligne d'horizon»(B, p.120) entre l'habitude et la nouveauté, la ressemblance est, pour Hugues, une modalité de supporter une existence marquée par la disparition de sa femme. Pour pouvoir suppléer à une absence si chère, Hugues était venue à Bruges vivre son veuvage, attiré par «un sentiment inné des analogies désirables».(B, p.120). «[L]e sens de la ressemblance», ce «sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles, [...]

créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables» (B, p. 121-122), de cette ville d'élection qui lui rappelle le temps où il était heureux et qui, à ce moment-là, correspond à sa mélancolie. Les analogies qu'il trouve à Bruges se fondent sur l'existence d'un sentiment de tristesse, sur l'existence d'un souvenir. Elles ont un pouvoir incantatoire tout à fait étrange et qui, d'une certaine manière, influence la vie de celui qui les voit, qui les subit et l'emporte sur le raisonnement.

Les correspondances se réalisent en double sens: élévation des éléments de la terre vers le spirituel et inversement, l'incarnation du spirituel dans le matériel. Ainsi, dans les yeux de Hugues les objets insignifiants, à première vue, -les portraits de la morte, la chevelure dans son coffret- se spiritualisent, reçoivent la vie grâce à l'importance qu'il leur prête. Pour le peintre Bartholomeus, tout ce qui l'entoure -la maison, la ville, l'église- cesse d'être inerte, d'être une simple chose, et commence à avoir une âme, une existence, à vivre une vie qui ressemble à la sienne :

J'ai voulu montrer que ces objets sont sensibles, souffrent de la nuit qui vient.[...]C'est la vie des choses, si vous voulez. On dirait, en français, une nature morte. Ce n'est pas cela que j'essaye de faire. Notre flamand dit mieux : la vie silencieuse.(C, p. 391)

Dans ses œuvres, Bartholomeus a voulu évoquer la ville et les habitants dans ce qui est leur âme silencieuse, leur vie grise, insignifiante et monotone.

Par contre, pour Joris, être carillonneur, être le «pasteur des cloches» signifie se trouver «au bord du ciel».(C, p. 362), et le simple fait habituel comme la montée dans la tour, pour répondre à ses obligations quotidiennes de carillonneur, devient une ascension vers la divinité.

1. Les similitudes - ces «rapports éternels des choses»

L'analogie qui a, à l'origine, un état d'âme, un sentiment, une émotion éprouvée, fonctionne au niveau du climat brumeux, de l'atmosphère grise et mélancolique qui enveloppe Bruges: le gris des canaux, des rues, le gris des religieuses fait du noir des mantes et du blanc des coiffes. De retour à Bruges, Hugues cherche des similitudes avec son deuil, raccorde son âme à l'atmosphère de la Ville Grise:

Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise. [...]
Voilà pourquoi Hugues avait voulu se retirer là, pour sentir ses dernières énergies imperceptiblement et sûrement s'ensabler, s'enliser sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise, de la couleur de la ville! (B, p. 123)

C'est un rapprochement immédiat, intuitif qui se précise dans l'âme de Hugues et qui a pour source sa sensibilité profonde. Les sentiments fragiles s'identifient avec les sons, les odeurs et les lumières des aubes et des crépuscules et les descriptions sont remplacées par «des états d'esprit, des coïncidences du dedans au dehors». (3)

L'analogie qui se manifeste dans le cas de la similitude a son point de départ dans un sentiment; c'est une extériorisation de la vie affective. La douleur intérieure met son empreinte sur l'environnement et assujettit l'extérieur qui, lui aussi, laisse percevoir la souffrance et la

tristesse. Pour Hugues, la mélancolie et le silence de Bruges dont il se sent le frère, sont les attributs essentiels d'une ville qui reçoit des traits humains et qui l'accompagnera dans sa peine, telle une «soror dolorosa».

Mais ce que Hugues rencontre à Bruges n'est pas uniquement une ville silencieuse et solitaire, où l'existence est monotone et où une impression mortuaire se dégage; il y retrouve, également, une ville pieuse. À chaque pas, dans les quartiers ecclésiastiques, les édifices religieux et les béguines, la chanson grêle et lointaine des carillons, tout souligne l'union intime de l'homme avec la divinité:

Or la Ville a surtout un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de renoncement qui émanent d'elle, de ses murs d'hospices et de couvents, de ses fréquentes églises à genoux dans des rochers de pierre.(B, p. 147)

La ville est imprégnée d'un mysticisme qui influe sur les personnages. Ainsi Hugues transforme sa maison dans un lieu sacré, dans une sorte de chapelle de souvenirs où fait des dévotions devant les objets profanes à prégnance spirituelle. Dans les douloureux moments d'hésitation, il trouve dans l'église un apaisement, un endroit protecteur. Il aime, également, «en ses crises de mysticisme, à aller s'ensevelir dans le silence de la petite chapelle de Jérusalem».(B, p. 149)

En tant que système analogique, le climat religieux avec ses constituants -les décors, les cérémonies et même la pratique religieuse- contribue à la sacralisation de la ville. Il permet le passage du domaine de la nature humaine, physique et psychique, au domaine de l'abstrait, du sacré, du domaine sensible à celui spirituel; il offre des exemples de piété, de ferveur, et d'austérité qui se dégagent des pierres, des béguinages et même de l'air. Toute cette atmosphère religieuse détermine la conduite des habitants. Ainsi pour Barbe passer ses derniers jours au béguinage, vivre dans la piété est l'accomplissement du rêve de toute sa vie. Mais cette contemplation religieuse est saisie, aussi, sous son aspect négatif, comme abandon du monde, comme désespoir douloureux; c'est le cas de Godelieve qui se retire au béguinage de Dixmunde pour expier son péché.

La musique des cloches contribue, elle aussi, à créer une atmosphère mystique, un état de grâce, car «ces cloches permanentes -glas d'obit, de requiem, de trentaines; sonneries de matines et de vêpres-[...] ces cloches de Bruges ininterrompues, ce grand office des morts sans répit plasmodié dans l'air!»(B, p. 147) semblent remplir la ville:

[...] le thème obstiné de la mélancolie de Bruges plana, déroula par dessus les toits sa musique grise, toute accordée avec le ciel, l'eau et les pierres.(C, p. 483)

Le son du carillon peut, également, révéler des analogies secrètes entre le monde matériel et le monde sensoriel, entre le rythme de la mélodie et les émotions qu'elle suggère. Et c'est à l'imagination de déchiffrer le sens des sonorités et de nous transposer dans un autre monde, en supprimant la notion de temps concret. La mélodie que Joris interprète, exprime une multitude de sensations, une infinité d'expériences humaines; la musique se contente d'imiter les états d'âme, en fournissant leur équivalent sonore.

Le carillon s'harmonise avec les sentiments, les émotions que Joris éprouve, car «[p]ar l'air qu'il jouait, on pouvait savoir s'il faisait jour ou nuit dans son âme». (C, p. 399) C'est donc, sur le mouvement des sentiments que se fonde la succession mélodique. Les variations sonores,

les alternances des hauts et des bas sont autant d'indices de bonheur que d'avertissements d'une possible désillusion:

Ce fut comme la rencontre d'un malheur et d'une joie: d'abord une lamentation des basses, le ruissellement des sons graves, une eau noire versée des urnes intarissables, un déluge de bruit disant un désastre et un désespoir sans fin; puis le vol blanc d'une clochette frêle, essor insistant et grandissant, palpitation argentine d'une venue de colombe qui annonce le salut de l'arc-en-ciel.(C, p. 436)

Dans des tonalités suaves ou stridentes, le carillon exprimait ce qu'il y avait de plus secret dans le cœur de l'homme. Ombre et lumière, violence passionnelle et sérénité, amour, voilà ce que les habitants de Bruges pouvaient imaginer en écoutant le carillon:

Toute la tour chanta l'amour!
Quelques rares passants sur les places, quelques habitants oisifs dans leurs demeures, firent seuls attention à cette musique rajeunie, à ces fleurs de sons qui tombaient comme plus fraîches sur les toits et dans les rues. Quel printemps imprévu fleurissait là-haut? Qu'est-ce qu'elles avaient, les vieilles cloches, pour chanter plus vite et comme une rougeur de fièvre fardait leur bronze noir?
(C, p. 459)

Pour évoquer les sensations que la musique éveille, Rodenbach utilise les «transpositions sensorielles»(4), les synesthésies, ces associations relevant de domaines perceptifs différents -la vue, l'ouïe, le toucher:

Ce furent des sourdines, des notes blanches, couleur de la brume elle-même, des sons incolores comme si les cloches étaient d'ouate et s'effeuillaient, une chute lente de flocons et de laine cardée, l'éparpillement, en duvets, de l'oreiller [...].(C, p. 508)

Rodenbach manifeste une sensibilité vive qui le rend plus attentif aux rapports secrets des choses. Pour Mallarmé, Rodenbach est «un sensationniste» car «[i]l perçoit les analogies, il découvre des rapports, on peut dire par le palper, l'ouïe - au point qu'il serait indiscret, mais curieux d'apprendre si la sensation, chez lui, ne suggère pas la pensée». (5)

2. Le mimétisme – « une équation mystérieuse »

L'analogie ne se réalise pas toujours d'une manière automatique. Le plus souvent, chez Rodenbach, les entités qui se ressemblent passent par la conscience, de sorte que l'analogie est ressentie et assumée par celle-ci. De cette façon, l'analogie devient un phénomène mimétique, une « osmose » entre la ville et l'homme, selon Raymond Trousson, entre la ville et les états d'âme:

Les villes ont surtout ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage

à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air.(B, p. 146)

On peut observer le fait que l'existence de l'homme et de la ville est inséparable, leur fusion est tellement évidente que l'homme arrive à se confondre avec son milieu, avec le décor de la ville:

Hugues sentait son âme de plus en plus sous cette influence grise. Il subissait la contagion de ce silence épars de ce vide sans passants[...] (B, p. 141)

Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise. (B, p. 144)

Pour une âme en dérive, la ville a une importance particulière. L'âme déçue de Hugues ou de Joris y retrouve un certain équilibre, puisque «[c]e sont les belles villes, sans doute, qui font les âmes belles». (C, p.478):

L'esthétique des villes est essentielle. Si tout paysage est un état d'âme, comme on dit, c'est plus vrai encore pour un paysage de ville. Les âmes des habitants sont conformes à leur cité. (C, p. 478)

Les ressemblances avec la ville, que les personnages saisissent, sont diverses selon leur état d'âme. La ville reçoit des traits humains, devient un personnage nouveau qui se construit au fur et à mesure que le roman prend forme et le récit de Hugues avance. Une âme triste s'identifie à une ville mélancolique et ressent l'influence «pâle et lénifiante de Bruges». (B, p. 146) Dans l'atmosphère tranquille et muette de la ville, Hugues pouvait penser plus doucement à la morte, car «[u]ne équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte.» (B, p. 98) Dans ses pèlerinages et ses promenades à travers Bruges, cette ville qui incarnait ses regrets, Hugues avait l'impression de «marcher dans la mort» et considérait que «Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges.» (B, p. 99). Lorsque les sentiments de Hugues changent et quand l'espoir de retrouver sa femme fleurit de nouveau, la ville se transforme elle aussi:

La ville d'autrefois, cette Bruges-la-Morte, dont il semblait aussi le veuf, ne l'effleurait plus qu'à peine d'un glacié de mélancolie; [...] comme si Bruges aussi avait surgi de son tombeau et s'offrait telle qu'une ville neuve qui ressemblerait à l'ancienne.(B, p. 119)

La ville ressemble à l'homme dans sa totalité, dans son atmosphère et, aussi, dans les moindres détails de son architecture:

[...] les cathédrales, les beffrois, les palais ont été construits par la foule. Ils sont à son image et à sa ressemblance. Mais pour cela il faut que la foule ait une âme collective, vibre tout à coup à l'unisson.(C, p. 374)

Rien ne renseigne plus exactement sur un peuple que ses tours. Il les fait à son image et à sa ressemblance.(C, p. 359)

Les analogies que l'on retrouve dans les romans sont des correspondances entre le matériel et l'immatériel; la matérialité des éléments définitoires pour une ville -les cathédrales, les gargouilles, les tours- est mise en rapport avec des éléments qui tiennent plutôt à l'esprit -l'âme, la mélancolie, le silence. Les rapprochements sont insolites, mais la ressemblance, la conformité entre les éléments est parfaite:

Les villes mortes sont les Basiliques du Silence. Elles ont aussi leurs gargouilles: des êtres singuliers, exaspérés, équivoques, d'un relief figé; ils tranchent sur la masse grise, qui prend d'eux tout son caractère, son tressaillement de vie immobile. [...] Gargouilles humaines qui seules intéressent dans cette population monotone. (C, p. 367)

Ce sont des analogies entre l'animé et l'inanimé, et l'on pourrait dire, entre la vie et la mort. Dans les romans de Georges Rodenbach la vie et la mort s'entremêlent, se disputent un espace, mais c'est toujours la mort qui en sort victorieuse. Bruges, ville de l'amour, de la vie, de l'action se transforme peu à peu dans une ville immobile qui entraîne la mort psychique ou physique de ses héros (Hugues, Jane, Joris).

Le monde évoqué par le récit est le résultat de la manifestation du sentiment. L'atmosphère se construit comme projection des personnages et par la superposition d'un analogon de «la réalité» et d'un analogon de «la fiction». C'est un univers «second», un univers fictif qui n'est pas concevable indépendamment d'un premier monde réel sur lequel il s'appuie.

3. L'identité - «une illusion de la ressemblance»

Le dernier «degré» de l'analogie, l'identité ou le double, est envisagé comme une relation d'équivalence ou comme un reflet et peut se manifester chez Rodenbach comme ressemblance ou comme dissemblance.

Entre Godelieve et son père Van Hulle il y a une identité parfaite, une image en miroir : le même visage, les mêmes yeux, mais surtout l'âme, «la même nature mystique et douce». (C, p. 371) Cette identité se définit par une vie commune, unique et inséparable, par la communion spirituelle entre les protagonistes, par la réversibilité de leurs gestes ou états:

Ressemblance! Identité! Vie à deux, où l'un était l'autre, ensemble et tour à tour! L'un disait ce que l'autre pensait. L'un regardait avec les yeux de l'autre. Ils se comprenaient sans se parler. De vivre toujours à deux, ils furent comme deux miroirs face à face qui reflètent les objets l'un dans l'autre. (C, p. 396)

Parfois, la ressemblance, qui n'est pas tout à fait évidente, et c'est le cas des sœurs Godelieve et Barbe, se réalise par l'intermédiaire d'un troisième, leur père:

Et cependant elles ne différaient pas trop, malgré tout; les siècles et l'hérédité avaient atténué le sang étranger. Leurs traits étaient communs, quand on se rappelait le visage de leur père. Toutes deux avaient son nez un peu aquilin, son haut front lisse et calme, et ces yeux, couleur des canaux, de ceux qui vivent au Nord, dans les pays d'eau. Chacune lui ressemblait à sa façon et ainsi elles se ressemblaient entre elles. (C, p. 431)

C'est l'analogie par dissemblance qui intervient; elle est moins frappante aux yeux de Joris et mieux acceptée, comprise, parce que les différences sont expliquées par l'entremise de l'hérédité ou de la race (6) qui dissimulent les caractéristiques semblables:

Barbe catholique et violente; Godelieve mystique et douce; l'une était la greffe espagnole dans la race; elle était bien l'Espagne, par sa joie de faire souffrir, [...]; l'autre était la figure originelle, le type foncier, l'Ève flamande aux cheveux blonds de Van Eyck et des Memling.(C, p. 431)

La ressemblance entre Jane et la morte est perçue graduellement. D'abord, il s'agit d'un «[m]iracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité». (B, p. 103) Hugues vivait du souvenir de sa morte et Jane «était son souvenir vivant, précisé». (B, p. 104) Peu à peu, la vivante remplace la morte par une «mystérieuse identification». (B, p. 104) S'abandonnant à l'enivrement de la ressemblance de Jane avec la morte, Hugues a l'illusion de sa morte retrouvée, de l'amour de jadis :

[...] la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne, se fortifiant l'une par l'autre en une ressemblance qui donnait presque l'illusion d'une présence réelle. (B, p. 104)

[...] il dédoublait ces deux femmes en un seul être perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurait fidèle. (B, p. 114)

Cette «vision persistante» (B, p. 110) trouble à tel point Hugues qu'il perd la notion de «réalité», comme s'il avait été ensorcelé. Hugues s'attendait à retrouver «sa» femme et à reprendre la vie heureuse, il voulait reconstituer le double exact -la même femme, le même amour-; mais en réalité c'est une autre femme, un autre amour, car il est impossible de rétablir le double parfait. Le charme de l'identité dure peu, probablement à cause de Jane qui ne peut pas se plier infiniment aux caprices de Hugues. Au moment où elle n'arrive plus à plus faire semblant, à feindre l'innocence et la douceur, son vrai caractère d'aventurière apparaît, et c'est la désillusion:

[...] de jours en jours les dissemblances s'accroissaient. Même au physique, il ne lui était plus possible de s'illusionner encore. [...] Les différences entre les deux femmes se précisaient maintenant chaque jour davantage. (B, p. 153)

«Le sortilège de la ressemblance» (B, p. 112) avait opéré d'une façon parfaite, pour un certain temps; mais plus tard, d'une «manigance adorable de la destinée» (B, p. 112) la ressemblance devient une menace qui détruit ce mirage, car «[l]es ressemblances ne sont jamais que dans les lignes et dans l'ensemble. Si l'on s'ingénie aux détails, tout diffère». (B, p. 140) En plus, la ressemblance semble agir à distance. Bien que la silhouette, les yeux, les cheveux, et même la voix soient identiques, un détail de conduite va faire disparaître l'effet agréable de la ressemblance et le double imparfait apparaîtra dans toute sa médiocrité. C'est la même femme mais non pas le même caractère; au souvenir d'une femme douce s'oppose la réalité d'une femme rapace. Au début, le double apporte un apaisement, mais au moment où

«le baume de la ressemblance»(B, p. 108) s'efface, le charme de la ressemblance qui fait Hugues se détourner de la réalité agit d'une façon inverse: à la douceur de la ressemblance se substitue le danger, l'horreur de la dissemblance. L'échec est dû, peut-être, à une trop grande audace de faire revivre une morte, à un mauvais usage de la ressemblance qui fait coïncider deux identités, l'une «charnelle», Jane et l'autre «spirituelle», la morte.

Cette nouvelle apparition, cette femme, que Hugues voit comme le double de sa disparue est, comme disait Genette, «à la fois un autre et un même»,⁽⁷⁾ «un compromis de *même* et d'*autre*: un même reproduit donc aliéné». ⁽⁸⁾ C'est le paradoxe de la notion de double: être à la fois elle-même et l'autre. Mais c'est aussi la fascination exercée sur les personnages, par ce jeu du même et de l'autre. L'identité est une relation qui combine la permanence et le changement. Cela nous fait penser à l'ambiguïté sémantique du concept d'identité qui suppose, à la fois, idem et ipse, c'est-à-dire équivalence (être semblable, avec son contraire être différent) et réflexivité, (voire être identique, mais pas le même, avec son contraire être autre). ⁽⁹⁾

4. Les éléments du discours analogique

Sans avoir la prétention d'épuiser l'analyse des éléments des structures analogiques, nous tenterons d'inventorier les composants dont Rodenbach s'est servi pour construire, son discours analogique, sa langue d'écrivain. À côté des signes d'interrogation, d'exclamation, nous retrouvons des syntagmes tels que: «être/faire à son image», «conforme à», «semble(nt)», «être pareil à», «être tel» qui introduisent des constructions analogiques. Ces constructions se caractérisent par l'ambiguïté, par le contraste entre ce que les choses sont et ce qu'elles paraissent être. Les comparaisons, les métaphores, les expressions elliptiques, les structures verbales (le conditionnel, comme temps de l'incertitude et de la supposition, l'imparfait, comme temps de l'inaccompli), tout cela suggère l'intemporel et l'absence de la certitude. La même incertitude est mise en évidence par les interrogations rhétoriques, les phrases exclamatives. Ces structures veulent créer le monde imaginé par l'auteur qui pourrait être analogue au monde réel, mais elles effacent et annulent le bruit du temps et offrent un monde où la réalité et l'idéalité se confondent dans une sensation unique, celle de l'atemporalité. Le langage analogique est utilisé par l'auteur pour la mise en œuvre d'une «esthétique de l'effet», une esthétique qui a comme base les valeurs du subjectivisme: l'intuition et la suggestion. L'espace des analogies est au fond un espace de rayonnement, puisque les images éclatent, influencent l'ensemble du texte, de la fiction. Il faut remarquer aussi la fluidité du système analogique qui efface la différence entre réel et irréel, réalité et fantôme, vie et mort.

Ce que nous pouvons constater chez Rodenbach est la continuité du système analogique dans le sens que le réseau d'associations analogiques –le climat et l'architecture, le climat et l'humain- se retrouve, avec peu de changements, dans ses romans.

Nous avons trouvé important d'identifier ce qui se trouve à la base des analogies perçues et non pas les comparaisons et les métaphores qui évoquent tel ou tel sentiment ou état. Au fond, les comparaisons et les métaphores ne sont pas explicites; ce sont l'imagination et le contexte qui dévoilent les analogies. Ce qui compte vraiment est saisir, dans l'ensemble, ce que le fragment, le texte exprime.

NOTES

(1) Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977, p. 142.

(2) Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et œuvres poétiques*, Introduction générale par Gaston Compère, Édition philologique des œuvres poétiques par Christian Delcourt, Bruxelles, Le

Cri/Terre Neuve, 2000, tome I. C'est à cette édition que renvoient les abréviations (A) *L'arbre*, (B) *Bruges-la-Morte* et (C) *Le Carillonneur* et les pages indiquées par la suite dans le texte.

(3) Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*(1892), Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 1998, p. 291(Dossier documentaire).

(4) Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points.Essais», 1975, p. 154.

(5) Citation reproduite par Pierre Maes, *Georges Rodenbach(1855-1898)*, Gembloux, Editions Duculot, 1952, p. 224.

(6) Le terme *race* s'est imposé à la fin du XIX-e siècle pour désigner la source d'énergie des nations.L'influence de la race plus forte sur les peuples plus faibles, sur leurs âmes justifie l'évolution des gens et leurs actes. Les personnages du *Carillonneur* sont une illustration de la race belge dans sa diversité, ou bien, de ce que Edmond Picard appelait l'«âme belge», «cette chose fluide , fuyante, cachée dans les mystérieuses cavernes des psychologies nationales, des psychologies humaines, cette chose cosmique lentement façonnée au cour du temps par les influences historiques»-la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne- (*La Belgique artistique et littéraire*, textes réunis et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. «Bibliothèque Complexe», 1997, p. 89.)

Une autre idée de la «fin-de-siècle» s'attache à l'influence des arts -la peinture et la musique- sur la littérature, à la manière dont sont exploités la ligne, le coup de pinceaux, les accords sonores pour rendre des effets et instaurer des analogies. Les romans de Rodenbach, avec les références à l'architecture et à l'art flamand, avec les analogies musicales, ne font que souligner l'attraction exercée par l'art sur l'esprit sensible des écrivains symbolistes auxquels il appartenait ; ces repères artistiques mettent en évidence le rapport inséparable qui existe entre les arts, leur interpénétration dans le but de créer une atmosphère, d'exprimer un état d'âme.

(7) Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. «Points.Essais», 1966, p. 21.

(8) *Ibid.*, p. 84.

(9) Guy Achard-Bayle, *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2001, p. 57.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

RODENBACH, Georges *Œuvres en prose et œuvres poétiques*, Introduction générale par Gaston Compère, Édition philologique des œuvres poétiques par Christian Delcourt, Bruxelles, Le Cri/Terre Neuve, tome I, 2000 ; *Bruges-la-Morte*(1892), Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 1998.

OUVRAGES CRITIQUES

ACHARD-BAYLE, Guy, *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, coll. «Classiques Garnier», 1962.

DÄLLENBACH, Lucien , *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. «Points.Essais», 1966.

MAES, Pierre, *Georges Rodenbach(1855-1898)*, Gembloux, Éditions Duculot, 1952.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points.Essais», 1975.

THE MEANING OF THE GAMS IN *MOBY-DICK*

Iustin SFĂRIAC

Rezumat

Lucrarea abordează aspectele sociale prezente în *Moby-Dick*, mai ales acelea ce se desprind din întâlnirile vasului *Pequod* cu alte nave, întâlniri cunoscute sub numele nautic de „gam”. Analiza acestor întâlniri ajută la o mai bună înțelegere a legăturii dintre individ și societate, a atitudinii lui Melville față de această problemă.

In his *Herman Melville: Representative Selections*, Willard Thorp writes that “Every serious book or article that Melville wrote is a variation on the social theme (Thorp xcvi).” Since a “gam” is an encounter with another whaler (followed or not by some sort of socializing), it would perhaps be useful to look at the nine gams in *Moby-Dick* in terms of Melville’s views on society.

In Chapter 53 of *Moby-Dick*, one finds the following attempt to define a gam:

So, then, we see that of all ships separately sailing the sea, the whalers have most reason to be sociable—and they are so. Whereas, some merchant ships crossing each other’s wake in the mid-Atlantic, will oftentimes pass on without so much as a single word of recognition, mutually cutting each other on the high seas, like a brace of dandies on Broadway; and all the time indulging, perhaps, in finical criticism upon each other’s rig. As for Men-of-War, when they chance to meet at sea, they first go through such a string of silly bowings and scrapings, such a ducking of ensigns, that there does not seem to be much right-down hearty good-will and brotherly love about it at all. As touching Slave-ships meeting, why, they are in such a prodigious hurry, they run away from each other as soon as possible. And as for Pirates, when they chance to cross each other’s cross-bones, the first hail is—“How many skulls?”—the same way the whalers hail—“How many barrels?” And that question once answered, pirates straightway steer apart, for they are infernal villains on both sides, and don’t like to see overmuch of each other’s villainous likenesses.

But look at the godly, honest, unostentatious, hospitable, sociable, free-and-easy whaler! What does the whaler do when she meets another whaler in any sort of decent weather? She has a “Gam,” a thing so utterly unknown to all other ships that they never heard of the name even; and if by chance they should hear of it, they only grin at it, and repeat gamesome stuff about “spouters” and “blubber-boilers,” and such like pretty exclamations. Why is it that all Merchant-seamen, and also all Pirates and Man-of-War’s men, and Slave-ship sailors, cherish such a scornful feeling towards Whale-ships; this is a question it would be hard to answer. Because, in the case of pirates, say, I should like to know whether that profession of theirs has any particular glory about it. It sometimes ends in particular elevation, indeed; but only at the gallows. And besides, when a man is

elevated in that odd fashion, he has no proper foundation for his superior altitude. Hence, I conclude, that in boasting himself to be high lifted above a whaleman, in that assertion the pirate has no solid basis to stand on.

But what is a *Gam*? You might wear out your index-finger running up and down the columns of dictionaries, and never find the word. Dr. Johnson never attained to that erudition; Noah Webster's ark does not hold it. Nevertheless, this same expressive word has now for many years been in constant use among some fifteen thousand true born Yankees. Certainly, it needs a definition, and should be incorporated into the Lexicon. With that view, let me learnedly define it.

GAM. NOUN—*A social meeting of two (or more) Whale-ships, generally on a cruising ground; when, after exchanging hails, they exchange visits by boats' crews: the two captains remaining, for the time, on board of one ship, and the two chief mates on the other (MD 1048-1050).*

As "social meetings", the meaning of the gams relies in the various attitudes and moods displayed by the crew of the *Pequod* during the encounters. These attitudes both underlie and frame the behavior of the sailors towards one another and especially towards Ahab. Apparently unimportant, the "gam" section of *Moby-Dick* allows the reader to learn about the "valor" of each man and reveals just how much of their humanity the crew have managed to retain, as opposed to Ahab. Far from being "spotless as a lamb" (as Melville once wrote to Hawthorne regarding his state of mind after completing his best-known masterpiece), the crew of the *Pequod* display the ruggedness and aggressivity that was common and even necessary for survival on nineteenth-century whalers. Almost all of them, however, constantly look forward to human contact. Ishmael is not the only one to realize that all men are connected through a "monkey rope"; Starbuck thinks about his family back in Nantucket, Flask about his poor mother; most of the crew show their loyalty to Ahab and do everything in their power to alleviate his pain and distress when his boat capsizes. These are proofs of the common humanity of those on board the *Pequod*, their need to interact with others, the power of their attachment to another fellow human being.

Ahab permitting, the gams could have functioned as safety valves, they could have provided a minimum of social interaction and exchange. In fact, they were never more than abortive, sad encounters.

The most significant in this respect is the gam with the *Rachel*. Here we see a captain of another Nantucket ship—Captain Gardiner was an acquaintance of Ahab—coming with a request that no other captain could turn down: he asked Ahab to join in the search for his son, who, along with his mates, had been lost at sea while chasing the same white whale Ahab was chasing—*Moby-Dick*.

In an attempt to win Ahab's good-will, Captain Gardiner reveals the details of a terrible story; the whaleboats of the *Rachel* had been scattered in two opposite directions when the tragedy stroke; not one but two of his sons were in the boats, each one in a different direction so the Captain could not make up his mind whom to save first. Eventually, his chief mate decided to follow the ordinary procedure of a whale-ship in such circumstances and headed toward the boats with most men in them. Thus, by saving one son, Captain Gardiner lost the other one, a lad of twelve. Now he only wanted one thing from Ahab: to allow the *Pequod* to be chartered and unite with the *Rachel* in the search; thus, by sailing four or five miles apart, on parallel lines, they could sweep a "double horizon."

Stubb reacts vigorously—"what says Ahab? We must save that boy!" But Ahab remains unmoved, standing "like an anvil, receiving every shock, but without the least quivering of his own." In a fit of despair, the horrified captain declares:

"I will not go till you say *aye* to me. Do to me as you would have me do to you in the like case. For *you* too have a boy, Captain Ahab—though but a child and nestling safely at home now—a child of your old age, too.—Yes, yes, you relent; I see it—run, run, men, now and stand by to square in the yards." (MD 1361-2)

But Ahab brutally destroys the last flicker of hope Captain Gardiner may have been entertaining:

"Avast," cried Ahab—"touch not a rope-yard!" Then in a voice that prolongingly molded every word—"Captain Gardiner, I will not do it. Even now I lose time. Good-bye, good-bye, God bless ye, man, and may I forgive myself, but I must go. Mr. Starbuck, look at the binnacle watch, and in three minutes from this present instant warn off all strangers: then brace forward again, and let the ship sail as before." (MD 1362)

That being said, Ahab descended to his cabin. Overwhelmed by sorrow Captain Gardiner "silently hurried to the side; more fell than stepped into his boat and returned to his ship." The *Rachel* then continued her lonely search, "weeping for her children, for they were not."

One can now detect a pattern in Ahab's behavior. His is a permanent attitude of refusal of identifying with other people's feelings, be they of joy or sorrow. Thus, in the gam of the *Samuel Enderby*, Ahab refused to identify himself with a fellow-captain's misfortune; again, in the gam of the *Bachelor* he refused to identify himself with the happiness of another fellow-captain, and now in the gam of the *Rachel* he refused to identify himself with a fellow-captain's sorrow. His order to "warn off all strangers," demonstrates without a doubt his own attitude toward others. No friend, no acquaintance can impress him; all human beings are strangers to him. Ahab is not able to feel the "monkey rope" connecting all humans as Ishmael does. Therefore he will feel no responsibility, no link, no obligation, not even the slightest sympathy toward others. Fatally, Ahab's decisions will affect his crew too. Included in the mass of mortals for whom the captain of the *Pequod* feels no compassion, they will be denied the basic human feelings and their free expression. Forced to give in not only their bodies but also their souls to Ahab, the crew are emotionally frustrated to the point of mutilation. This situation is compellingly described in the fragment below:

...so Ahab's purpose now fixedly gleamed down upon the constant midnight of the gloomy crew. It domineered above them so, that all their bodings, doubts, misgivings, fears, were fain to hide beneath their souls, and not sprout forth a single spear or leaf.... Alike, joy and sorrow, hope and fear, seemed ground to finest dust, and powdered for the time, in the clamped mortar of Ahab's iron soul. Like machines, they dumbly moved about the deck, ever conscious that the old man's despot eye was on them. (MD 1365)

The predicament in which the crew are is best illustrated by the paradoxical situation of the one person who dares to question the utility of Ahab's mad quest: Starbuck. The latter even uses the word "blasphemy" to characterize the former's immoral endeavor. But Ahab shrewdly makes him realize what the alternative to perfect obedience is: rebellion against the lawful captain and, since mutiny is punishable by death, Starbuck is denied his free will and is reduced to a silence that Ahab cheerfully takes for compliance. Not without realizing how wrong he is when, for instance, turning down Captain Gardiner's request for help, for he says: "May I forgive myself!"

In the gam of the *Rachel*—as well as in those of the *Delight* and the *Bachelor*—we can trace one theme that Melville approached in much of his work: the communal character of human

experience. Happiness and sorrow are part and parcel of the human condition and therefore, by rejecting them or refusing to share them with others represents a denial of the human condition, of life in community. The end of the *Pequod* is, Melville implies, the end of any human enterprise that is based on the selfish pursuit of private goals while the needs of the others are neglected and despised.

On the contrary, the salvage of Ishmael—one who realises the common bond of humanity and is able to establish such satisfactory relationships as the one with Queequeg—seems to suggest that, once again, love is the answer; moreover, the return of the *Rachel* is, after all, generated by an act of love: the decision of one person, Captain Gardiner to postpone an economically fruitful endeavor in order to look for his son allows Ishmael, another human being, to be saved. Melville comes with no easy answers to the moral dilemmas of humankind. There is no certain way to happiness no matter the way one decides to follow; even Ishmael, although saved from drowning, will be forced to resume his sailing in search for the most precious goals of all: meaning to his life. Until then, he will remain, as Melville aptly put it, yet “another orphan.”

BIBLIOGRAPHY

- Grenberg, Bruce L. *Some Other Worlds to Find: Quest and Negation in the Works of Herman Melville*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.
- Karcher, Carolyn L. *Shadow over the Promised Land: Slavery, Race, and Violence in Melville's America*. Baton Rouge: Louisiana State University, 1980.
- Matthiessen, F. O. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London: Oxford University Press, 1966.
- Melville Herman. *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*. (G. Thomas Tanselle ed.). New York: Viking Press, 1983.
- Parker, Hershel, and Harrison Hayford, eds. *Moby-Dick as Doubloon: Essays and Extracts (1851-1970)*. New York: W. W. Norton, 1970.
- Thorp, Willard. *Herman Melville: Representative Selections*. New York: American Book Company, 1938.

CULTURAL IDEOLOGICAL DIRECTIONS IN FIN-DE-SIECLE AMERICA

Ramona Gabriela HOSU

Rezumat

Lucrarea de față examinează conceptul de ideologie a culturii în America sfârșitului de secol XIX și început de secol XX din perspective critice, filosofice și sociologice. La începutul secolului al XX-lea, cultura însemna un sistem de valori ce nu urmau cu fidelitate progresul economic și păreau a se transforma într-un cult excentric. Conceptul de cultură a suferit transformări tensionate ca urmare a unei relații ambigue dintre cultură și gustul publicului, a polarizării științelor și disciplinelor umaniste și a aserțiunii unei abordări pragmatice a problemelor sociale. Datorită dezintegrării prosperității în anii 20 și a Crizei din anii 30, „Ideologia culturii”, numită și „tradiția gentilă”, a fost înlocuită de o nouă orientare în arte și societate.

To reflect on the membership and the size of groups and movements that have driven social change is to realize that reform is surely one of the major collective activities in America. As Robert H. Walker stated in *“Reform and the American Character”*, cultural values show themselves most directly in the arguments used by reformers to persuade their contemporaries. Three explicit arguments overshadow all others: the appeals to higher law, to reason and to a sense of the practical. The first is attributable to the religious influence visible everywhere during the century of colonial origins; the second is associated with the great Age of Reason that fueled the arguments for independence; the third allies itself to the romantic/transcendental/pragmatic chain of ideas (Walker, 377).

Since social protest implies discontent, the great, unresolved conflict is in the way the reform experience denies the primacy of individualism, self – reliance, and the pursuit of material success. In its place this tradition substitutes altruism, a concern for communal well – being, and the commitment to group action. Both individualism and collective action are important, or - as Walt Whitman said, articulating both sides of the conflict: *“ One of the problems presented in America these times is, how to combine one’s duty and policy as a member of associations, societies, brotherhoods or what not, and one’s obligations to the State and Nation, with essential freedom as an individual personality, without which freedom a man cannot grow or expand, or be full, modern, heroic, democratic, American. With all the necessities and benefits of association, (and the world cannot get along without it,) the true nobility and satisfaction of a man consist in his thinking and acting for himself. The problem, I say, is to combine the two so as not to ignore either”* (apud Walker, 378).

Philosopher George Santayana defined the dilemma permeating the American character at the beginning of the 20th century in 1911. For him, America was a country of two mentalities: *“one a survival of the beliefs and standards of the fathers, the other an expression of the instincts, practice, and discoveries of the younger generation [...] One half of the American mind, that not occupied intensely in practical affairs, has remained... slightly becalmed; it has floated gently in the backwater, while alongside, in*

invention and industry and social organizations, the other half was leaping down a sort of Niagara Rapids. This division may be found symbolized in American architecture: a neat reproduction of the colonial mansion – with some modern comforts introduced surreptitiously – stands beside the skyscraper. The American Will inhabits the skyscraper; the American Intellect inhabits the colonial mansion.... The one is all aggressive enterprise; the other is all genteel tradition” (apud Roth, 165).

Matei Călinescu formulated the concept of modernity in *Five Faces of Modernity*, and his interpretation of the term is to be found in George Santayana's statement. The doctrine of progress, the belief in the beneficial possibilities of science and technology, the preoccupation for *time* (a measurable time, a time that can be sold and bought), the cult of reason, the ideal of liberty defined in the context of an abstract humanism, and the orientation towards pragmatism and the cult of action and success also - all these got involved in the fight for modernity and were sustained and promoted as clue – values of the civilization set up by the middle class. To this type of modernity, Călinescu opposed the second one that was to give birth to the avant – garde. This one adopted the radical anti – bourgeois attitudes. Being against the values of the middle class, it expressed this attitude by means of revolt, anarchy, apocalyptic attitudes and aristocratic self – exile. That is why cultural modernity is entitled to reject the bourgeois modernity, and to make use of its negative, devouring passion (Călinescu, 46).

Santayana's *genteel tradition* meant a well-concentrated world outlook, or with Lewis Perry, an *ideology of culture* (Perry, 218). The term 'culture' in the second half of the 19th century designated the superior ideals that were to represent the Republic, which was similar to what 'virtue' had done before. Culture was an aesthetic category less political than 'virtue' (Perry, 218). The contrast between the literary vision of perfection and the sordid reality could lead to different public attitudes, from the detached disgust with the existing society to the serious attempt to rectify it. In the United States cultures gained prestige first as a celebration of the individual and only then as a critical weapon against social failure. Culture was the key word of an ideology that honored good manners and the respect for the belle-lettre, believing that the great ideals would become established in spite of the transition towards urbanism and industrialism. Culture encouraged a certain self – admiration of those who appreciated the so – called 'literature of quality'. At the same time, it offered a perspective for understanding social differences. *“This view seemed to be like the traditional one, making a distinction between decency and wildness: the imagery was that of ‘we and they’, light and dark, ideal values and material goals”* (Perry, 223). To take into account the significance of culture in understanding social problems does not mean considering that political and economic problems were less important; culture offered a certain point of view in order to assess the narrow commercialism of society, generally speaking.

For the critics of the 20th century, culture was a system made up of some middling values that could not follow the economic progress. In his *Theory of the Leisure Class*, the sociologist Thorstein Veblen stated that culture was in fact nothing else than an 'eccentric cult'. This 'pecuniary culture' would appreciate what was useless: dead languages, vapid philosophies, fancy literature, the concern for taste, character, ideals.... All these qualities praised by the humanists were traps of the 'regime of ranks'. Within this system, the real merit was suppressed and a collective and efficient life under the modern industrial circumstances became impossible. To this culture of the rich, Veblen opposed the impersonal, efficient and democratic science. The glory of culture relied on the ethical detachment from the development of commerce and industry. The sociologist turned this distinction upside down considering that what was closer to the economic life was better. George Santayana with his *Genteel Tradition at Bay* followed him in 1911. The philosopher associated intellectual vitality with contemporary economic evolution, disregarding the Victorian ideals of culture, as stated before. Both Santayana and Veblen opposed Victorian principles to modern tendencies. However, if Veblen considered humanist disciplines elitist, not scientific and irrelevant for the modern problems, Santayana admitted that

one should evaluate American mentality by studying its writers. This belief in the importance of both literature and science was a directional indicator for evolution.

Most of the signs of subversion were obvious even before World War I. The exhibition in Paris, in 1900, made Henry Adams feel a mystical revelation: “[...] but to Adams the dynamo became a symbol of infinity. As he grew accustomed to the great gallery of machines, he began to feel the forty-foot dynamos as a moral force, much as the early Christians felt the Cross. The planet itself seemed less impressive, in its old-fashioned, deliberate, annual or daily revolution, than this huge wheel [...]. Before the end, one began to pray it; inherited instinct taught the natural expression of man before silent and infinite force. [...] The force was wholly new” (Adams, 994). The Virgin and the Dynamo were not presented in *The Education of Henry Adams* simply as historical facts but as symbols. This book, since it showed imaginatively how all the major intellectual, social, political, military, and economic issues and developments of Adams’ days were interrelated, is now considered one indispensable text seeking to understand the first signs of change within an ideology of culture, the beginnings of modernism – the materialized face of change and anxiety. The perspective of Adams seemed very pessimistic. Its final chapter prophesized that the disintegrative forces unleashed by science threatened to cause the destruction of the generation. The book has grown in interest in recent years for two major reasons: for what it tells us about its complex, elusive, and paradoxical author, and then about the technological – dominated and dehumanized world whose major power he foresaw so clearly. Adams was fascinated by the past, horrified by the present, and skeptical about the future. Thus, more than a half a century after his death, Adams and his most complex book speak with renewed pertinence to his dilemmas and ours.

All these tensions and cracks within culture would increase after World War I with the ambiguous relation between culture and popular taste, the attacks against the claims of nobleness in the name of civic efficiency or of literary creation, the polarization of sciences and humanist disciplines, the drowsiness of evangelic criticism against evolutionist science, and the early assertions of the pragmatic approach of social problems. Another aspect should be added: a profound anxiety concerning the problem whether the American institutes depended on individual efforts or on collective endeavor. The inter – war period was characterized by the decade of disintegration of prosperity and then by the merciless Depression, when the ‘ideology of culture’ crushed. Anxiety became an intellectual position, a very alluring one, defining itself as a reaction against Victorian convictions and habits once considered ‘truths’. Poets like T.S.Eliot, Ezra Pound or William Carlos Williams tested free forms of versification that shocked the critics of the genteel taste because of defying the canon respected by them. While overthrowing the aristocrat tradition, many leaflets and artistic groups appeared on both sides of the Atlantic: cubism, vorticism, constructivism, futurism - all of them fighting for supremacy. Born in Europe, these tendencies appeared in America also because America, as Henry James stated, was no longer “on the edge of civilization” but it offered a fertile place for the appearance of a fragmental and syncopated culture, with an aesthetics that replaced declamation with interrogation. Further on, besides renewal in poetry, some editorial offices in New York promoted magazines that represented the young intellectuals, the new intelligence. “*Masses*” (1911) was a “*Revolutionary Magazine without Respect for the Respectable*” and it published works of some literary socialists. “*New Republic*” offered a program for some young analysts who resorted to Sigmund Freud’s psychoanalysis in order to attack the sterile political rationalism. “*Modernism. A Monthly Magazine of Arts and of Modern Letters*” (1919) served the cause of progress, of revolutionary changing and of socialism. All of them represented a new generation of claimants for the American renaissance or cultural rebirth that would overthrow the sterile genteel tradition. They were all modernists because of rejecting the Victorian conception about the world, named the ‘ideology of culture’, as it uttered the discrepancy between the finical idealism and the essential realities of life. Modernism admitted the impossibility of finding some answers

to the question 'where the authentic criteria about reality are to be found' as being a natural impediment. It gave attention to the spontaneous expression of man as opposed to the canonical formulas; it planned attacks against morality and had an atheist view upon the 'flow of the universe'.

The economic depression hastened the greatest national collapse after the Secession War. The crash was a very literary and political challenge addressed to the writers of the thirties. Their duty was well expressed in social and political terms. The reactions brought about by the economic crisis were politically determined. Many writers joined the left. 'The Red Scare' determined John Dos Passos, Malcolm Cowley, Edmund Wilson, Sherwood Anderson to consider capitalism "a house which was to crumble", and they were in favor of the workers by defying the madness of opportunism, of racketeers, of absurd businessmen (Conn, 252).

The dispute about the role of literature sharpened itself because of the Depression, although its roots were older, as ascertained. The embryos of anti – intellectualism and of suspicion upon art directed the course of political and cultural transformation. If the twenties are to be seen as an époque of intellectual alienation, youthful immorality and political dryness, creating doubt about political, social and, most of all, cultural values, the thirties meant radical change. The intellectual influences, the popular radicalism, and the political leadership determined the search for a new perception of culture from non – Western positions and from those of modernist experiments: social, political, economic, and cultural experimental practice followed by expectancies – sources of cultural anxiety.

There is an essential disjunction between culture and the social structure, and this prepared in history the way for more direct social revolutions. The new revolution in art started with Modernism, or with what Modernism brought about in art and culture. This happened along with the setting up of the autonomy of culture in art which, with its insight, penetrated the sphere of existence. The modernist temperament induced in life what before was only part of fantasy and imagination. As Daniel Bell formulated in *The Cultural Contradictions of Capitalism* (Călinescu, 53 - 54), there seem to be no difference between art and life, or, in other words, what is to happen in art happens in life also. In *Five Faces of Modernity* (p.52), Matei Călinescu refers to the artist's need for creative imagination in order to express 'modernity' as the identity of time and self; and imagination presupposes an immersion in 'now', which is the very source of one's originality.

REFERENCES

- Adams, Henry, *The Education of Henry Adams*, in *The Norton Anthology of American Literature*, volume II, New York, W.W.Norton & Company, 1979;
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers, 1995;
- Conn, Peter, *O istorie a literaturii americane*, București, Editura Univers, 1996;
- Perry, Lewis, *Viața intelectuală în America*, Cluj – Napoca, Editura Dacia, 1995;
- Roth, Leland M., *A New Architecture, Yet Old*, in Luedtke, Luther S., *Making America*, Washington, D.C., The United States Information Agency, 1992;
- Walker, Robert H., "Reform and Social Change", in Luedtke, Luther S., *Making America*, Washington, D.C., The United States Information Agency, 1992;

IDIOMS OF NAUTICAL ORIGIN

ZOLTÁN Ildikó Györgyi

Rezumat

Printre variatele surse ale idiomurilor în limba engleză, viața pe mare este una din cele mai bogate. Nici nu este de mirare, luând în considerare lunga istorie maritimă a acestei națiuni, începând de la înaintașii lor vikingi. Practica navigării, viața de zi cu zi a marinarilor, confruntările cu pirații sau alți dușmani, lupta cu valurile furtunoase se reflectă în multe expresii folosite curent cu un înțeles mai larg, figurativ. Prezenta lucrare este o încercare de a dezvălui originea, sursa cât mai exactă a câtorva din aceste expresii.

The English have always been a seafaring people, just like their ancestors. Although the days of sailing ships are over, the language has preserved a whole range of expressions related to various aspects of sailing. These idioms are used in a more general or in a figurative sense, following the usual 'trend' of such structures in time. Since sailing is no longer an everyday practice, the origin of many expressions stemming from it has become less obvious and perhaps it would be interesting, even useful to discover their background stories.

The first thing that comes to mind when thinking about voyages at sea is the vessel itself, most often some kind of ship. The time we refer to in *when somebody's ship comes in/ home* is when somebody suddenly becomes very rich or successful (often said to express the hope that this will happen). It refers to traders waiting for the ships they owned to return with goods that they could sell at great profit.

Two types of attitude stand in opposition when some *go down with the ship* or others behave *like rats leaving the sinking ship*. The former will stay at their post until the *bitter end*. There was a tradition that the captain should go down with his ship. When the Titanic sank (1912), both the captain and the designer did so, although they were offered places in the life-boats. In modern times, the rule has been relaxed, and the captain is expected to be the last to leave the sinking ship. The latter are traitors who desert the losing side in a contest or a failing enterprise – often bearing the connotation that it is scurrilous to leave, even if it is failing. The saying, with its variant *rats abandon the sinking ship*, comes from an old superstition among sailors that if rats were seen leaving a ship before the start of a voyage, the voyage would be ill fated. Rats are said to have a premonition when a ship is about to sink.

Literary sources are not uncommon for idioms, just like references to human relationships. Like *ships that pass in the night* means persons who meet by chance and who are unlikely ever to meet again; casual acquaintances and friendships that last only a very short time. It comes from *Tales of a Wayside Inn* (1863), by Henry Wadsworth Longfellow:

Ships that pass in the night, and speak each other in passing,
Only a signal shown and a distant voice in the darkness;
So on the ocean of life we pass and speak one another,
Only a look and a voice; then darkness again and a silence.

Some idioms follow a curious route in time from a syntactic, semantic or phonetic point of view. This must have happened to the one in which you might *spoil a ship for a ha' porth of tar*. This you do when you risk ruining or losing something valuable by refusing or being unable to buy a small but necessary article, you lose a great deal for the sake of a small economy, in other words you are *penny wise and pound foolish*. The 'ship' in the idiom is actually 'sheep', the two words being pronounced the same in some parts of England. In former times, sheep were smeared with (halfpenny's worth of) tar to protect them from disease or treat their sores. Thus it basically means to lose a wounded sheep because one refuses to spend a small amount of money on treating its wound.

There are several other vessels present in idioms. When something or somebody is very old, it is or comes *out of the ark*, referring to Noah's ark in the Bible, in which two of every sort of animals were saved from a great flood; therefore the expression means existing from the earliest times.

If you are *(all) in the same boat*, you are in exactly the same situation, sharing the same risks. The literal origin is in the perils faced by people at sea, particularly in small boats during ancient times. To *rock the boat* in a situation like this would have been utterly unwise and highly dangerous, so today it is used when somebody is foolish enough to spoil or trouble a comfortable situation, especially unnecessarily; to hinder the success of a concern in which they themselves are involved.

The respect and possibly even admiration for individualism can be expressed when one is said to *paddle one's own canoe*, that is to control one's own affairs, without help from anyone else; depend on oneself alone, be self-sufficient. The word 'canoe' goes back to the days of Columbus and comes from Haitian (West Indies) 'canoa', originally a small boat hollowed out from a tree trunk, a device requiring skilful individual handling. The phrase goes back to the early 19th century and was popularised by Abraham Lincoln who frequently used it.

Whatever the water craft, *plain sailing* would be highly desirable. It means a continuously easy situation without difficulties, something that will progress easily in a straightforward manner. The spelling was originally 'plane' sailing, which was an expression in navigation meaning a simplified method of determining the position of the ship on the assumption that the earth is flat. A chart on a flat level surface was used, on which the lines of longitude and latitude were straight and parallel, thus making no allowance for the curvature of the earth. In the 19th century the expression became used in non-technical context with the present meaning and the established spelling for the figurative use is now 'plain'.

Sailing ships obviously could not exist without sails, lots of them on the larger ones, which required careful and competent handling. When you *trim your sails before the wind* you restrain your desires or energies to suit the present state of affairs or change your views, even withdraw them in the face of opposition. The full phrase originally meant to adjust one's sails when the direction of the wind changed. In politics, a 'trimmer' is somebody who will change his principles under pressure of circumstances.

A ship or boat can sail so close to another one on the windward side (sometimes deliberately, e.g. in a race) that the latter is deprived of wind and lacks the power to move. This would be to *take the wind out of the other's sails*, to frustrate or embarrass someone by unexpectedly anticipating an action or remark; to put a sudden end to somebody's pride, self-confidence or belief in his own abilities, power, etc.; esp. by doing something that places him at a disadvantage.

Distrust can be expressed by saying *I don't like the cut of his jib*, that is, I'm suspicious of a person's general appearance and personality. The 'jib' or foresail of a ship is the triangular sail set forward of a vessel's foremast at the bow. The condition of the jib was believed to show

whether the ship was good or bad. A seasoned nautical eye would seek to recognise an approaching ship by its jib. Each nationality had its own characteristic and identifiable way of cutting its jib sail. So if the captain didn't like the cut of the jib of an advancing vessel, he would be suspicious and *steer clear of it*, or in other words *give it a wide berth*. Here 'berth' means convenient sea-room for a ship that rides at anchor (as it swings on its chain with the wind and the tides it can take up a lot of space), or a fit distance for ships under sail to keep clear, so as not to fall foul on one another.

The aspect of combat and tactics is also present in sailing. *Colours* mean the particular flag or banner of a regiment or of a ship that belongs to a certain navy or commercial fleet. When you no longer support or defend a course of action, opinion, claim, belief, etc. you *lower your colours* as an army lowers its flags in defeat.

On the other hand, if you continue to support a certain course of action, a particular organisation or party and refuse to change your opinions, you *stick to your colours* or, even more decidedly, *nailed your colours to the mast*: you make known your ideas, principles or position and state clearly that you are determined not to change your mind. When a ship's flag (esp. national flag of a warship) was nailed to the mast, it could not easily be lowered (as when a crew were prepared to surrender). The sailors were openly demonstrating their unwavering allegiance, that they would completely support the ship and not give in to an enemy.

When it came to actual fighting, (today disagreeing or quarrelling), the opposing parties were *at loggerheads*. The original loggerheads were long-handled implements that had iron bulbs or balls on the end and were used to melt tar. During medieval times they were used in maritime battles: tar and pitch or some liquid was heated up in the loggerheads and thrown at the enemy ships.

As to the enemy, it can *sail under false colours*, and only *show their true colours* at the decisive moment, usually of some impending altercation or battle. These idioms connected to sailing and trade by sea are probably as old as the 'profession' of piracy itself. It was a trick used by these villains to approach 'under false colours' (pretending to have a certain character or beliefs, principles, etc., which, in reality, they don't have) an unsuspecting trading ship they had spotted. They would raise their real flag, the one to which they were really loyal only when they were close enough to attack and the trader could no longer escape being robbed and possibly even destroyed. The phrase is used today to describe a person who eventually shows his or her true character, who has stopped acting falsely or pretending to be that he/she is not.

Other parts of the 'anatomy' of the ship have their fair share of idioms. In a difficult situation, especially one in which you have no money left to live on, you are *on your beam ends*, which originally referred to a ship about to capsize. The beams were the horizontal timbers of a wooden sailing ship that supported the deck and held the sides in place. So if a ship was on its beam-ends, these timbers would be standing vertically instead of lying in a horizontal position and the ship would be nearly capsizing – in a desperate situation.

A plan, custom, idea, etc. *goes by the board* when it is disregarded; given up, stopped, lost or finished with. The expression refers to a person or thing on a ship that has fallen or has been thrown into the sea (gone by the 'board' – the side of the ship).

It was a popular form of execution among pirates at sea, particularly during the 17th century, to make their victim *walk the plank*. A plank was put out from the deck, rather like a diving board, and the captive or the untrustworthy associate was made to walk to the end and keep going. From this practice it became to mean today to go to one's doom; be fired from one's job or ousted from a group.

Davy Jones's locker would receive these hapless victims, i.e. the sea itself, esp. the bottom of the sea when regarded as the grave of those drowned or buried at sea. 'Davy Jones' has been part of sailor slang for over 200 years, it is a 18th century sailor's term for the evil spirit of the

sea or a personification of the devil who rules over the evil spirits of the sea. Of the many conjectures as to its derivation the most plausible are that Davy is a corruption of the West Indian ‘duppy’ (devil or malevolent ghost) and that Jones is a corruption of the biblical Jonah, thrown overboard from a ship and swallowed by a great fish. The name Davy is also said to have been added by Welsh sailors, David being the patron saint of Wales. Another explanation is that Davy Jones was a pirate. Still others hold that Davy Jones was originally the owner of a 16th century London public house that was popular with sailors. The pub is said to have also served as a place for press-ganging unwary seamen into service: Davy Jones was thought to store more than just ale in the lockers at the back of the pub. The sailors would be drugged, transferred to a ship, to awaken only when the ship had put to sea. Thus his locker came to be feared.

Life on the sailing ships might have been adventurous sometimes, but it must have been difficult most of the time. To endure an affliction or adversity throughout its course, to the very last, to the point where something violent, some great misfortune takes place and nothing further can be done – until death or ultimate defeat – would be *to the bitter end*. The anchor ropes and cables on early sailing-ships were wound round a stout post, called the bitt, on the deck. The parts of the ropes nearest to the bitts were the bitter ends. If the rope were unwound to the bitter end, to the final part of the rope, a ship would be much more likely to suffer shipwreck or some other calamity. Thus, the grim meaning of the expression.

He/she/that was my sheet anchor suggests a desperate and hopeless situation, the loss of your best hope, last refuge, usually a person, a supply of money, etc., that gave firm and continuous help and support. The sheet anchor, once the heaviest anchor carried, is a spare bower anchor available for use in emergency when the ship is moored. (Sheet is probably a corruption of ‘shoot’ or ‘shot’, from the fact that it was shot, or let go, from the ship when needed.)

When you have to leave hastily; escape or run away; get out of a difficult situation quickly, perhaps giving up something valuable in the process, you just *cut and run*. The saying evokes the picture of a sailing ship that is cut loose from the anchor (the cable used to be made of hemp) in order to sail away quickly before the wind or some enemy, with no time left to weigh anchor.

Old sailing ships had a vast number of ropes to control their sails, and a crewman could not be very effective until he knew which rope did what, since their expert handling was vital in an emergency. You had to *know the ropes*, which came to mean today to be familiar with the details of a task or a situation; to be up to all the tricks and dodges involved.

A ‘painter’ is a rope used to fasten a boat to another or to a fixed point on land. Thus, to *cut the painter* means to cause a separation, as between two people or countries who have had a close and friendly relationship.

More cheerful to *splice the mainbrace*, to drink alcoholic drinks, esp. in a free and enjoyable manner (usually imperative and used as a drinking toast). The expression compares the strengthening effect of alcohol on a person to the repairing or strengthening of a mainbrace, the rope used for holding or turning one of the sails of a ship. If heavy drinking is going on, you might end up with *three sheets in/to the wind (and tilting)*. The ‘sheet’ is the rope attached to the clew of a sail used for trimming sail. If the sheet is quite free, leaving the sail to flap without restraint, it is said to be ‘in the wind’, and *a sheet in the wind* was originally a colloquial phrase used in the navy for being tipsy. With three sheets in the same sorry state, you must be very drunk indeed.

Hardships, however, come often and in many forms at sea. Privation was not foreign to sailors, who were often *on hard tack*, a type of food eaten on a ship when there is no other kind of food to be had. Nowadays it means the state of being poor; without money.

Conditions on ships of those early times is illustrated in some respect in the expression used when a particular space is very small, cramped, or crowded: there’s *no room to swing a cat*.

The 'cat' in this phrase may well be the cat-o'-nine tails, the whip used to flog disobedient sailors. Below deck, conditions were so cramped that there was not enough room to swing the whip, so the punishment was carried out on deck. Other authorities suggest that the 'cat' was originally a sailor's hammock or cot.

Weather has always been an important element in sailing, whether benevolent or destructive. Sailors always had to *keep a weather eye open*, looking in the direction from which the wind is blowing and watching for changes in the weather, i.e. keep a steady and careful watch for somebody or something, esp. so that one may be ready in case of an emergency.

We still call the deceptive calm when somewhere hidden trouble is brewing *the quiet before the storm*. It is quiet in the eye of a hurricane, which will soon be upon you as a storm, and it is also often quiet just before a thunderstorm. When you deal successfully with or escape unharmed from a situation it means you have *weathered/ridden out the storm*. Otherwise you will find yourself *on the rocks*, in danger of being destroyed or ruined, suffering physical, mental or financial troubles, just as a ship that has run on the rocks will quickly break up unless it is pulled or floated *off the rocks*.

Other idioms taken from naval sources to suggest difficult or helpless situations would be *high and dry*, like ships that were cast by storms or pulled onto shore or were put in dry dock. When faced with the choice of two equally dangerous or unpleasant alternatives you are *between the devil and the deep blue sea*. The 'devil' here is not Satan but the seam on the hull of a ship or the heavy plank (the gunwale or gunnel) on a ship's side that was used to support the guns. If a sailor was caught between the gunwale and the waterline of a ship, he was in a very precarious position. The same 'devil' occurs when trouble is to be expected as a result of some action: *the devil to pay (and no hot pitch)*. When this happens, a task needs to be undertaken but resources for it are not available – so one is obviously in difficulty. The seam between the outboard plank by the waterways of a ship and the side of the vessel was wider than the others and difficult to access. It consequently needed more pitch when caulking or paying. This 'pay' comes from Old French 'peier', to cover with hot pitch.

To (be) hit or shot *between wind and water*, i.e. at a vulnerable point, refers to that part of a ship's side near the waterline that is sometimes above the water and sometimes submerged; damage to the ship at this level is particularly dangerous.

In preparation for trouble (originally a storm or attack) you *batten down the hatches*. A hatch provides the entry to a hold where cargo is stored on a ship; at the approach of a storm at sea the order is given to make the hatches secure. 'Batten' has several meanings, among them a strip of wood nailed to the cover of a hatch to help hold it firmly in place. At the same time you would also *clear the decks*, making everything ready, esp. before great activity or a fight. Getting a ship ready for a naval battle meant removing from the usually cluttered decks everything that was in the way of firing the guns mounted there. The figurative meaning is to remove impediments or to deal with minor problems in order to focus on a major undertaking. When a difficult situation arises and a lot of work is needed so everyone must make a special effort, you order *all hands to the pumps!*, originally the pumps that were used to remove water from a ship in danger of sinking. *Action stations!* is another command, originally naval or military, ordering the men to their prepared positions when fighting is expected to begin, used today when something expected and prepared for is actually about to happen and everybody should get ready for what's coming.

Like all things, ships worked best when they were clean, neat, tidy, possibly *spick and span* new. The phrase comes ultimately from Old Norse 'spannyr', absolutely new ('spann', a chip of wood and 'nyr' new), referring to the newness of a chip of wood that had been freshly shaved. The word 'spick', spike or nail, was added to the expression in the 16th century to give 'spick and span new', which in time became shortened, with the meaning 'trim or neat' in the mid-19th

century. A synonymous expression, more closely connected to English, is *all shipshape and Bristol fashion*, that is, very neat, tidy, and organised efficiently. It originally referred to a ship on which everything is in good order, which is properly prepared for sea, for a possibly risky voyage. The port of Bristol (at one time the largest and most important trading port for sailing ships in Britain) had a reputation for efficiency of the highest order.

Hoping that this sampling from among the numerous English nautical idioms proves to be at least to some degree illuminating for those interested in these aspect of the language, let me conclude by acknowledging that idioms are one of the most difficult parts of the vocabulary of any language because they have unpredictable meanings or collocations and grammar. Nevertheless, idioms are, at the same time, one of the most interesting 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 them.

BIBLIOGRAPHY

- Courtney, Rosemary 1994, *Longman Dictionary of Phrasal Verbs*, Essex England: Longman Group UK Limited
- 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
- Tăbăcaru, Octavian 1999, *Dicționar de expresii idiomatice al limbii engleze*, București: Editura Niculescu SRL
- Warren, Helen 1994, *Oxford Learner's Dictionary 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
- The Oxford Dictionary of Idioms* 1999, New York: Oxford University Press Inc.
- The Penguin Dictionary of English Idioms* 1994, Penguin Books Ltd.
- The Wordsworth Dictionary of Idioms* 1993, Ware: Wordsworth Editions Ltd
- The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable* 1993, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

THE CHALLENGE OF A UNIVERSITY PRACTICAL COURSE

*A study on the effects of the Creative Writing Practical Course
on the 3rd year students minoring in English*

Bianca Oana HAN

Rezumat

Lucrarea de față își propune să evidențieze atât importanța cursului practic de scriere creativă cât și dificultățile pe care le implică acesta. Cursul are avantajul, dar în același timp și dezavantajul de a da frâu liber imaginației studentului, imaginație care, însă, trebuie canalizată spre obținerea unor lucrări îngrijite, cizelate. Creativitatea se bucură de individualitate, însă studenții sunt invitați să 'creeze' împreună, lucru care aduce poate 'crea valuri'. Acest eseu încearcă să descopere dacă acestea sunt 'unde liniștite' sau 'valuri distrugătoare'.

A university curriculum comprises besides full courses and their seminars, the practical courses also, which are meant to give the students the opportunity to apply and use the accumulated knowledge in a 'practical' manner. These types of special courses have proved to be very helpful and are enjoyed by the students who appreciate the chance they have been given. One of such activities is the creative writing practical course, designed for the third year of study, minoring in English. This course can constitute a wonderful experience for both the students as well as the teacher, but it might also be drudgery task. Many factors are to be considered in order to prevent this course from becoming the latter. If we start from the chart of the discipline, we find out a few of its objectives: the creative writing practical course is supposed to familiarise the students with different methods of writing and composing. The students are given the opportunity to put on paper their ideas freely, but in the same time, this process is being monitored carefully by the teacher, who is going to present the students with the basic rules of writing; therefore, this part of the course constitutes a sort of a guide, containing suggestions, characteristics of writing, different writing styles, and others. The students are, in the same time, made aware of their readers, of the certain parts that a written text should contain. They are invited to make pre-writing, writing and post-writing activities, to make comparisons and to draw conclusions.

Just like any other course, especially practical ones, the outcome is very much depending on many factors:

- *the students:*
 - their ability of mastering the language,
 - their inspiration,
 - their capability to work in pair or group,
 - their willingness to share their ideas with their colleagues,
 - their capacity of understanding and tolerance towards their colleagues' ideas,
 - their mood

- *the teacher:*
 - his/her ability to make the activity appealing,
 - his/her ability to bring interesting and challenging themes for the students to debate and write on,
 - his/her capability to set the students moving, interacting, working together for the group activities,
 - his/her mood
- *the time of day*
 - a 'creative mood' is to take place neither too early in the morning, nor too late in the afternoon
- *the atmosphere*
 - a pleasant environment, some soft music, an intimate, not too large classroom, might be helpful to arouse the 'creative string' in a person

All these factors which are implied in a practical course makes it have a certain degree of difficulty. It is by far an easy job to make sure that all of them are satisfied completely; this is why a permanent relationship and communication between the protagonists is, therefore, vital.

Whenever an activity is supposed to be 'creative', there's a certain amount of subjectivity which cannot be totally overcome. Not all the students will cope with the same type of activity in the same way; some might consider a particular type of writing too difficult or too boring, too childish. In order to prevent this from happening, as much as possible, I presented the students with a wide range of activities meant to set them writing, but in the same time, I invited them to help me design this course: as a final project, they had to present their ideas of how such a creative writing practical course should be in their opinions. And the result was worthwhile.

It is important to describe the group of students which were taking part to this project, since their personalities and behaviours made me realise the sensibility of this course. They were a number of 30 students, with very different personalities; even though they were already in the third year of study, it was the first time they had to work together in one single group at a practical course (1). This was among the main problems, since they were not used to the new arrangement, adding, therefore to the difficulty of the situation.

The bibliography I suggested was just a selective one. It comprised books from the Resource Room (2), in order to be easily accessible and available to the students:

- Alexander, *A New Approach to Summary Writing for Overseas Students*, London, 1994
- ***, *Essay and Letter Writing*, London, 1995
- Chaplen, *Paragraph Writing*, London, 1995
- Donald, *Writing Clear Paragraphs*, London, 1988
- Howatt, *Put it in Writing*, A Natural Approach to Writing English, London, 1998
- Jason, Holly, *Exploration in American Culture*, New York, 1994
- Jordan, *Academic Writing Course*, London, Glasgow, 1989
- Levin, *Short Essays*, Harcourt Publishers, 1989

The activities I suggested went from the paragraph composition to essay writing, in different stages: first, I invited the students to write on a sheet of paper whatever thoughts came into their minds, connected to whatever, in whichever order, without paying attention to any rules of order. Then I chose a certain subject and again, invited them to jot down the ideas on this subject, with no particular order. The next step was to ask them to put some order in their thoughts on paper and arrange them into a careful form. Using the brainstorming technique, I

tried to make them realise the importance of a clear and clean writing by underlining the steps they should take to obtain the final result.

Another writing exercise presented the students with the beginning line of a story: 'As I was walking down the street, I heard footsteps behind me...' and they were supposed to continue the story. The same followed, but with the ending line given: '...I promised myself that I would never ever do something like this again.' The students enjoyed these activities and did their best in completing the task given, but the sharing with their colleagues, reading aloud sometimes constituted a problem.

An interesting creative writing seminar was held in March 2002 in Brasov, where Matthew Sweeney presented the participants with many interesting writing activities. I used some of them in the creative writing practical course I'm conducting with the third year students. In order to make the students aware of themselves and of the fact that writing implies presenting ideas about something you have enough knowledge about, I invited the students to write about themselves, following the sample given at the seminar: 'start with your name and continue by praising/mocking at yourself by using the third person singular'. Needless to say the activity created agitation among the students, this time curious to hear their colleagues' writings. The atmosphere was relaxed, students began to loosen up a little bit.

The further type of exercise made them realise how deep some of them can really think; they were given the first three lines of a poem and then invited to continue in the same manner: 'work like you don't need the money

love like you've never been hurt
dance like noone's watching...'

The lines the students used to continue were really touching and valuable: 'smile like there's no tomorrow/laugh as if your life depended on it/cry like a new born baby...'

In all these activities the students were working individually and writing for themselves, without having a particular reader/audience in mind. Things seemed to get a different turning when they had to consider their reader/audience. They declared that it was an entirely different situation having to design and polish their work according to the readers' expectation. They felt that extra-care was required in order to successfully fulfil such an attempt. The brainstorming technique helped us again in deciding which would be the main points to consider when addressing a piece of writing to someone in particular: the students admitted that no matter who it is addressed to, the written piece should be clear, polished, without ambiguous terms or expressions. It would also have to make the writer's opinion visible and understandable. They also agreed that the reader is a very important factor in deciding the shape the piece of writing is going to take. Therefore we would address differently to a group of kindergarten children than to adults when considering the same subject. The students produced beautiful pieces of writing on the subject of 'drug abuse' in different oriented writings: they made sure that the words they used were appropriate to the group they were having in mind. For example, they like the most the children addressed writing: 'Dear children, you know that when you are sick mummy is giving you a white little pill, or you have to take a little injection...even though they are not tasty or they might hurt a bit, they are good for you, and make you feel better so that you can go out and play with your friends, but if you take too much of that medicine, you can get sick again: your head and belly might hurt and you won't be able to play anymore; so, it is not good for people to take too many such pills! Make sure you always ask a doctor or your mummy! They will tell you what to take!'

In order to develop students' awareness of the 'soul and passion' writing should imply, I suggested activities which were meant to make them express their feelings and thoughts when seeing some colours or smelling some perfume. I invited them to describe the feelings that certain perfume flavor arose in them, to match it to the colour they felt fit and also to choose

the name of the perfume. They did interesting pieces of writing having as a starting point these items. 'I smell summer and warm breeze...I feel the ocean and the seagulls...I name this "Hot Ocean" '.

All along their activity the students were reading from one of the books given in the selected bibliography: Levin, *Short Essays*, which guided them into the 'strategies for organising and developing the essay' (touching the issues of introduction, unity and thesis, topic sentence, order of the ideas, coherence, emphasis and others) and also presented them with the main types of essays: narrative, descriptive, expository, argumentative and persuasive. The students were asked to write each type of essay and in the same time were made aware of the fact that a complex essay contains a little bit of them all. (3)

Students liked writing short essays but they enjoyed just as much reading, analysing and writing poems: in the above mentioned seminar in Brasov some interesting poems were brought in discussion: William Carlos Williams' famous poem *This is Just to Say*:

'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'

The students loved the short poem and they enjoyed even more to make speculations on it: who was the one who wrote what they considered to be like a 'note on the fridge', to whom it was addressed, why; they were asked to reply this poem and also to write a 'this is just to say' poem of their own: 'never mind/it's just that the plums/were for you/I was saving to bake/you your favourite plum cake/you just ruined it/ my surprise...!.

Another sensitive poem is Sylvia Plath's *Mirror*:

'I am silver and exact. I have no preconceptions.

Whatever I see I swallow immediately

Just as it is, unmisted by love and dislike.

I am not cruel, only truthful -

The eye of a little god - four cornered.

Most of the time I meditate on the opposite wall.

It is pink, with spectacles. I have looked at it so long

I think it is a part of my heart. But it flickers.

Faces and darkness separate us over and over.

Now I am a lake. A woman bends over me,

Searching my reaches for what she really is.

Then she turns to those liars, the candles or the moon.

I see her back and reflect it faithfully.

She rewards me with her tears and an agitation of hands.

I am important to her. She comes and goes.

Each morning it is her face that replaces the darkness

In me she has drowned a young girl and in me an old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish.'

After having discussed a while about the poem and its implication, the students were invited to impersonate an object at their choice and write a poem. 'I'm in and out; I'm closed and open/you trust me but you sometimes slam me/they knock (at) me but you are interested in the hole I'm having in my heart (...)' They were thrilled with the idea of giving life to objects saying that it made them feel like 'gods'. They admitted that this was a novel situation and it made them aware that lifeless things can, actually, be alive, have feelings and things to say. Of course, as expected, not all the students had the same reaction to this exercise; some found this as a childish and hilarious activity, but this did nothing but add to the challenging hue of this special writing course.

The majority of these exercises were performed by the students individually or in pairs. Towards the end of the semester the students were suggested to engage together into a whole group activity and have as a final result a short story. The idea sounded interesting at the beginning, until they had to agree upon what the theme, the characters, the ideas should be. Students seemed to encounter many difficulties due to many factors: first of all, the degree of tolerance towards one another they were ready to display (as they were having very different and strong personalities): this means that some of them were suggesting a theme or an idea and some others immediately demolished it, sometimes without even bothering to replace it with something constructive. On the other hand, some of the students were always present for the practical course and actually constructing something, while others only came from time to time, and even mocked at the outcome they found. The job of keeping them from falling off the track was really a very challenging and difficult one, since they themselves admitted that they have never been put into such a circumstance where they were supposed to work together, as a whole. Some of them even went as far as to accuse the teacher, as their monitor, for having them 'cope' with such a situation; they said that the teacher should have known that such an attempt was doomed from the very beginning. The problem was that I almost believed it myself, if it hadn't been for the rest of the students who actually managed to deal with the novelty of the circumstance in the right manner. I consider that this moment was one of great significance in my teaching career: I realised once more that students can be actually very difficult to deal with, since their personalities are in the process of completing and shaping. This age is a tricky one, when they sometimes have the tendency of demolishing the ideas surrounding them. It is the teacher the one who should try to maintain the situation under control and to be patient and diplomatic, wise enough not to burst out at the first sign things seem to shake.

Considering that many of the students in question were going to become teachers, I invited them to prepare as a final project for this creative writing practical course, a plan of how they thought and felt this course should be like. Here are some of the students thoughts:

- 'the classroom should not be a regular one all the time, (...) a room with chairs and a carpet , if possible, so that the environment should be cosy enough for the participants to get rid of their masks and feel at home, with all the implications of the feeling; lighting a candle might also help; (...) the setting is very important when creativity is to be achieved (...)' (Bi.K.) (4)
- 'I would play some music while I would ask the students to write a poem' (...)' (B.K.)
- 'I would ask the students to write a speech and provide them with some tips for speech writing' (...)' (C.V)
- '(...) this course does not only mean writing, it means communication as well: it implies a lot of inventivity; for example, certain games might develop our capacity of creation and spontaneity' (...)' (C.D.)

- 'a good idea is not enough; we must learn how to choose the most appropriate words and how to give a shape to a piece of writing' (...) (D.L)
- 'a mysterious picture might help the students express their inner impressions' (...) (G.C.)
- 'I would make sure that such a practical course was taking place at a proper time of the day, not too early nor too late' (...) (I.E.)
- 'the use of some audio-video materials may increase the students' interest for attending the course (...) (I.H.)

The examples might continue, but the general idea was that the students were really happy to have the opportunity to organise the course. They felt important enough to be trusted in doing such a delicate project. Only when they were asked to write this final task did they realise the difficulty this implied: they became aware of how careful they had to be in order to create a proper course, so as to suit (almost) everybody. They also figured out the responsibility they had to take and many of them admitted that this was one of the most difficult tasks they had to accomplish in the three university years they've been through so far.

This writing activity proved to be not just an usual university practical course in which students are presented with writing techniques, but also a special course in which students are required to work individually as well as in group(s) and to deal with their colleagues, to appreciate their efforts and value their opinions, be it different from their own. It was an interesting course from the teacher's point of view, as well, since it brought along interesting and new situations, not always easy to deal with, but this only added to the challenge of it, eliminating, therefore, the danger of boredom.

NOTES

- (1) in the first two years of study, the students in question were organised in two groups, while in the third year they were united, forming now one group
- (2) a small library at the university which provides students with books in English
- (3) many of the students were used to such types of writings, since the majority has graduated intensive English classes, where essay writing was quite common
- (4) the names of the students being cited here are represented by their initials

BIBLIOGRAPHY

- Alexander, *A New Approach to Summary Writing for Overseas Students*, London, 1994
 ***, *Essay and Letter Writing*, London, 1995
 Chaplen, *Paragraph Writing*, London, 1995
 Donald, *Writing Clear Paragraphs*, London, 1988
 Howatt, *Put it in Writing, A Natural Approach to Writing English*, London, 1998
 Jason, Holly, *Exploration in American Culture*, New York, 1994
 Jordan, *Academic Writing Course*, London, Glasgow, 1989
 Levin, *Short Essays*, Harcourt Publishers, 1989

**SYNERGY – EXPLORING NEW TERRITORY DURING THE
COMMUNICATION TECHNIQUES
PRACTICAL COURSE**

Corina COLCERIU

Rezumat

Lucrarea își propune să prezinte unele dintre principiile care pot sta la baza activităților propuse în cadrul cursului de *Tehnici de comunicare*, curs vizând, în primul rând, dezvoltarea abilității de exprimare orală în limba engleză, iar în al doilea rând, îmbunătățirea abilității de comunicare, în general. Cu acest prilej se face prezentarea unui principiu de mare eficiență în comunicare - principiul sinergiei, și a câtorva activități în care acesta poate fi aplicat cu succes.

Teaching oral English to first year university students by means of a practical course called *Communication Techniques* represents a certain challenge for two main reasons. On the one hand, one has to take into account that the students are (or at least should be) mastering English at an advanced level, therefore their needs, interests, and expectations are of some highly challenging input, of opportunities to truly activate their knowledge and skills and to produce an appropriate output. On the other hand, one has to be aware of a certain ulterior purpose the course might have: developing the ability to communicate efficiently not only in English, but also in other idioms, in other words, the purpose of nurturing good communicators.

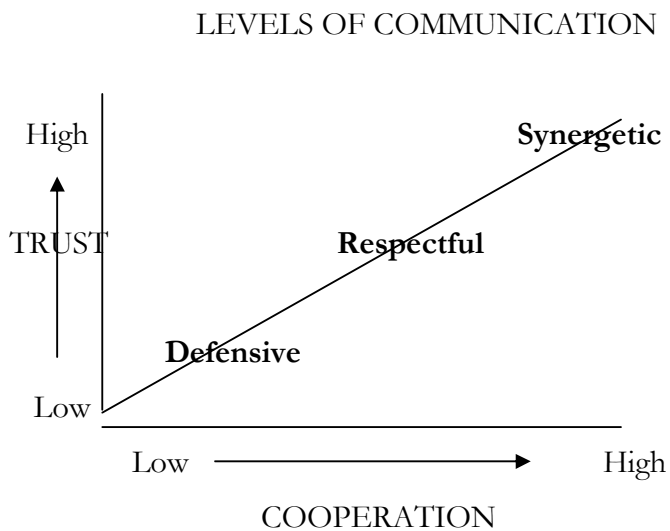
As far as the appropriate methodological approach to such a course is concerned, after so many decades of research and experience in the field of language teaching methodology, there is no doubt that the common sense choice is the communicative approach. This choice is represented by activities that focus on language as means of communication, whereas their main purpose is completing certain tasks. Communicative activities mean getting students to actually do things with language, and it is the doing that forms the main focus of such sessions. But our urge was to go beyond that, beyond setting imaginary communicative task, beyond simulating real life situation in classroom conditions, therefore the result was combining the communicative approach with principles from the humanistic approaches. These view the student as a 'whole person'. In other words, teaching is not just about teaching language, it is also about helping students to develop themselves as people. Such teaching methodologies stress the humanistic aspect of learning. The experience of the students is what counts, and the development of their personality, as well as the encouragement of positive feelings are seen to be as important as their learning of a language.

We are going to concentrate further in this paper on the second part of the challenge mentioned above, and on the approach which helped us meet the humanistic principle of student personality development during the *Communication Techniques* practical course.

It is generally acknowledged that communication has never been as highly rated as it is nowadays. The research and the experience of the latest decades have brought unequivocal proofs of the advantages and the efficiency of successful communication. Be it communication at professional, social or political level, or communication between friends, acquaintances or family members, it can either consolidate or ruin a relationship.

According to the real importance of communication and in order to improve its efficiency, the amount of academic debate and research has risen dramatically, communication being approached from a large number of angles. One of the approaches that can have a *considerable impact on developing communication skills and on teaching at academic level* belongs to Stephen Covey (Covey: pp 248-269) and looks at communication from the participants' attitude point of view.

Covey identifies three main attitudes which are directly determined by the level of trust and cooperation among the people involved in communication; accordingly, communication takes place at three different levels (Covey: p.256).



The first and lowest level (defensive communication) occurs when the participants feel distrust, have a defensive and domineering attitude, and therefore it is the least efficient. The second is the level of polite cautious communication, the participants showing respect and trying to avoid any conflict. The communication takes place at the intellectual level, but does not go further than that; it does not reach the real paradigms underlying the participants' actual positions. The result is basically a compromise.

The third level and the most efficient is that of synergetic communication. This implies reciprocal trust, and usually offers better solutions than those estimated initially. Moreover, this experience is greatly enjoyed by everybody present and the atmosphere created is likely to offer satisfaction in itself.

But what does synergy actually mean? How can this type of communication be achieved? How can teaching languages at academic level benefit from the results of Covey's research? These are just a few of the questions we are going to try to answer further in this paper.

Covey says that synergy represents the principle according to which the whole is greater than the sum of its parts, which implicitly lays down the challenge to see the good and potential

in the other person's contribution. As far as relationships are concerned, synergy is the habit of creative co-operation. Communicating synergetically means valuing the differences by compensating weaknesses and supporting abilities. Everybody feels encouraged and appreciated, hence their self-esteem is raised, they trust themselves more, and this comes with the realisation that the efficiency will be higher once they start co-operating. It is obvious to everyone that they need the others' intelligence to complete theirs, as well as the others' perceptions and points of view to amplify theirs. People that are able to communicate synergetically have an attitude that says: "I understand that you have a different perception of reality than I do, help me see what you see. I want to communicate with you because I appreciate this difference; as a matter of fact, I don't see any use in communicating with someone that has the same perception and opinion as I have."

Synergy is not an experience that comes easily and therefore many of such attempts may fail. In order to succeed it needs some premises and a certain scenario. Everything has to begin in a general atmosphere of safety and security, which allows everybody to open their mind, to listen attentively to the all the ideas expressed, to learn from what is discussed. A brainstorming session follows, in which the spirit of evaluation is subordinated exclusively to imagination and creativity, as well as to an intense intellectual cooperation. That is the moment when something most unusual arises. The whole group of participants are overwhelmed by a sentiment of vibrant participation, of having reached a superior level of reciprocal trust and some new ideas, as well as a new direction, still indefinite though, which is perceived as unanimous. Synergy makes its appearance once the group reaches a spontaneous and tacit agreement, by abandoning the old scenario in favour of new ones.

The unbelievable success of such sessions (seminars) may be explained by the urge of especially mature students to be involved in something out of the ordinary, something new, exciting, that implies creativity and personal contribution. The "recipe" proves to be excellent, as the experience of synergy means considerable more than attending a quality presentation, and that is because creating something new and meaningful represents undoubtedly more than learning something old.

The cornerstone of this technique is the courage to be honest and open, especially as far as personal experience is concerned. This leads to an authentic and empathetic atmosphere which results into an active and enthusiastic exchange of opinions, of bright new ideas. The participants begin to pick up pieces of information, though not coherently most of the time. New options and meanings appear. It is possible for many of these not to be put into practice, but most often some practical and useful conclusions occur on such occasions.

Although it might seem paradoxical, the most efficient of all academic courses and seminars are the ones that take place almost on the verge of chaos. The synergetic approach is a test for both the students and the tutor, as it proves how much they are open to the principle of synergy.

Two of the activities which can lead to the experience of synergy during the *Communication Techniques* practical course will be briefly presented further.

1. Learning decisions. The first activity was inspired by both an exercise in Sue O'Connell's *Focus on Advanced English* (O'Connell: pp 39-40) and by a suggestion in Jeremy Harmer's *The Practice of English Language Teaching* (Harmer: p.123) and was actually practised with the first year students. Everything started in the form and with the purpose of a debate. The students received handouts with controversial statements related to a number of learning habits and were asked to discuss in groups at first, then with the whole class, which ones may prove helpful in the long run, and which not. A spontaneous outbreak of conversation took place consequently.

A student reacted to something that had been said, others joined in, and soon the class was bubbling with life. The result was an agreement over the best strategy for learning languages at university level. It was one of the most successful sessions we have ever had.

2. *Project work*. Another activity, which would offer the opportunity to experience and would greatly benefit from the appearance of synergy, is a long-term project having as aim the production of either a class magazine, or of a students' festival - activity inspired by one of Byrne's suggestions in *Teaching Oral English* (Byrne: pp134-137). Such an activity would involve the following stages: proposal + explanation, discussion, run up activities, discussion, main activities, processing of material, and production, and, on condition the principle of synergy is followed, it would have a better and a totally different result than the one estimated initially.

In conclusion, the activities one decides to propose during a practical course concerned with oral communication in English intrinsically bear a psychological aspect meant to develop the students personality at the same time as their speaking ability. Therefore it is the tutor's duty to provide the students with such input that can positively influence them, such as the opportunity to experience the principle of creative co-operation – the synergy.

BIBLIOGRAPHY

- Byrne, Donn. *Teaching Oral English*. Longman: 1996
- Covey, Stephen R. *Eficiența în șapte trepte*. Editura All. București: 1996
- Harmer, Jeremy. *The Practice of English Language Teaching*. Long man: 1991
- O'Connell, Sue. *Focus on Advanced English*. Longman: 1992
- Ur, P. *Discussions That Work*. Cambridge University Press: 1981
- Widdowson, H. *Teaching Language as Communication*. Oxford University Press: 1978
- Willis, Jane. *A Framework for Task-Based Learning*. Longman: 1996

HOW ARE WOMEN DEPICTED IN NEWSPAPERS?

Sorana VEREȘ

Rezumat

Dat fiind faptul ca mass-media are un rol covarsitor in formarea opiniei publice, modul in care presa prezinta diverse categorii sociale influenteaza intr-o mare masura modul in care aceste categorii sunt privite in societate. Acest articol are scopul de a analiza cum sunt prezentate femeile in ziarele britanice. Pentru acest studiu au fost consultate editiile electronice din perioada 9 ianuarie – 1 februarie ale ziarelor *The Daily Telegraph*, *The Guardian*, *Financial Times*, *The Sun*, *Daily Mail* si *The Daily Mirror*. Concluzia articolului este ca femeile sunt discriminate in presa britanica, atat prin felul in care sunt prezentate in cadrul articolelor, cat si prin numarul articolelor dedicate acestora raportat la numarul de articole dedicate barbatilor.

It is a well known fact that the press is one of the most important powers in the state. In Britain, for instance, two out of three people read a national newspaper regularly. What newspapers choose to print is of primary importance in shaping the way we view ourselves, our communities, our country and the world. Regularly newspapers tell us what to think. What we read is often talked about at home, at work or in the pub. Television and radio often follow the news agenda set by the press. Newspapers, therefore, play a crucial role in forming public opinion and describing social reality. For that reason, the way in which a category of people is depicted in newspapers will have an important influence on the readers. The aim of this article is to analyse how women are represented in British newspapers.

Nowadays more women work than ever before, more women are making an impact at all levels and there are more women MPs. But how well is this reflected by the newspapers? An analysis of the editorial pages of nine British newspapers conducted by advertising agency Publicis' Trends Group for Women in Journalism shows that photographic images of men dramatically outnumber those of women. And that while the men featured in photographs are more likely to be "professionals" and politicians, the women are more likely to be actresses, models and other "celebrities".

As R. Fowler points out in his book, *Language in the News*, there are several stereotypes related to women, that newspaper use: irrationality, hysteria, familial dependence, powerlessness and sexual and physical excess are attributes predicated for women.

According to the same book, marital and family relationships are often gratuitously foregrounded in the representation of women (sometimes women are wholly characterised in terms of family relationships), whereas men are not usually presented in such insistently domestic terms, but often have their professions or jobs mentioned. This seems to suggest that the public identity of women is felt to be dependent on their marital status, while men's identity outside the home and family is more important.

These are only a few examples of the discrimination of women in newspapers. Starting from the assumption that such discrimination is widespread and can be readily detected in a critical reading of *any* newspaper one picks up, I am going to analyse a small sample, collected routinely without hunting for particularly dramatic examples, in order to illustrate it. To this purpose, I have consulted the electronic editions of six important British newspapers, three broadsheet newspapers (*The Daily Telegraph*, *The Guardian* and the *Financial Times*) and three tabloids (*The Sun*, *Daily Mail* and *The Daily Mirror*). All the articles belong to the January 9th – February 1st editions of the newspapers.

The Daily Mirror is a popular tabloid daily newspaper. According to Wikipedia (The Free Encyclopedia on the Internet), more recently it has attempted to concentrate on solid journalism rather than celebrity scandals - not always successfully.

On the main page of the electronic version of *The Daily Mirror* (the 9 January 2004 - 17 January 2004 edition) I found five pictures of men and only two pictures of women (Princess Diana and a pop singer).

The sports page does not cover any single female person, only typical male sports are covered (and thus only men) - soccer, rugby, box etc.

The article I've chosen from *The Daily Mirror*, *Soccer gang-rape case dropped*, by Andrew Cawthorne, is about a 17-year-old girl's allegations that she was raped by some football players. Every newspaper covers the soccer gang-rape, but this article is the only one that doesn't write a word about the girl's feelings (every other newspaper does), her disappointment, it doesn't even mention if she has now recovered from the shock or if this incident has affected her health. Also, it's the only newspaper I have found to say that the girl consented to sex (although the article says "*Newspapers, citing anonymous legal sources, said the case collapsed because the players insisted the girl had consented to sex*")

The article shows the whole matter as a problem for the image of English soccer and does not care about the persons' feelings (especially the girl's and her family's): "The teenager's original allegation she was gang-raped by up to eight top soccer players on September 27 threatened English soccer with its worst ever scandal off the pitch." The girl seems to be seen not as a victim, not even as a human being, but as an "object" that threatens English soccer.

The Sun is a tabloid newspaper which has, according to Wikipedia, the reputation that the quality of the newspaper's journalism is subordinate to the copious pictures of scantily clad young women in its pages. Its "page three girls" (erotic pictures of women) are famous. The paper contains scandalous and sports news and many articles about celebrities. Women usually appear either when they are celebrities, nude models or in articles about marriage problems (usually celebrity couples).

It is obvious that *The Sun*, even more than other newspapers, uses pictures of beautiful women in order to sell. The pictures of the "page three girls" make the readers see women as sexual objects and thus hinder them from recognising and accepting the real and important roles that women have, especially nowadays, in all walks of life.

Another case, that can be often seen in all media, is the use in advertisements of a combination of a woman's sex appeal and a product to buy: cars, digital cameras, TV sets etc. (maybe that is why expensive cars have come to be associated with beautiful, provocatively dressed girls). This combination can be interpreted in more ways. For instance, it can suggest that the woman can be bought like a product, or that she is less important than the product. In the case of expensive cars and beautiful women, there is already the belief that if you have an expensive car, you can attract or "buy" beautiful women.

Another article from *The Sun* that I want to discuss is the result of a kind of contest for “party girls” who want to appear on *The Sun*’s page: “Want to prove you’re Britain’s top Party Girls?” This “contest” encourages young women to write about the way they enjoy themselves at parties and to send photos from such parties. The article I chose, *Inject Fun into a Docs ‘n Nurses Party*, narrates how five young women dressed up as “saucy nurses” in outfits bought from a sex shop and went through some of the clubs in London, “showing off their bedside manners”. Before leaving the house the girls “spent two hours downing strong Belgian beers”. Then they went from club to club “exciting all the men” and thus getting free drinks from them. After drinking excessively they went to a club with a medical theme, where everybody could get a free drink provided they drank it from a syringe. There they “collected a ward’s worth of sexy surgeons” and after behaving rather indecently in the club, they went home with their new partners to play their “own private games of doctors and nurses.”

The message of this article is that (young) women’s main preoccupations are how to look good and how to get a man. They seem to care only about what men think of them and would do anything to attract them.

The five women in the article, dress up in “tiny PVC nurses’ outfits”, drink too much and flirt with every man. In the end, they choose five partners with whom they go home and spend the night, but “kick them out” in the morning. This suggests that they are incapable of serious or long relationships. The text of the article and the erotic pictures of the women dressed as nurses and drinking alcohol from a syringe present them (and maybe to some readers present women or nurses in general) as being ready to “sell” themselves to any stranger who offers them a drink. The fact that the newspaper encourages and even praises and rewards such behaviour suggests that women are wanted to behave like that and they are seen as being shallow and incapable of strong feelings and serious relationships.

Searching through the articles of *The Sun*, I found one about new trends in fitness training, *Fitness fads for 2004*, by Sinead O’Neill. It is generally aimed at women and, therefore, featuring only pictures of women in the gym, dressed accordingly, and a picture of Jennifer Aniston (who seems to be a fitness fan), wearing a dress with a “daring” décolletage.

As the general content of *The Sun* would suggest that its readers are mostly men, the fact that this article is aimed at women seems to suggest that men don’t need to get in shape or maybe it is meant to make men send their women to fitness centres.

Financial Times is a newspaper aimed at business readers. It features many pictures of persons but no woman can be found in 20 or so pictures. This fact gives the impression that no woman is relevant to business. Women can be found among the columnists, but far from being on a par with men.

Daily Mail is a tabloid newspaper called, according to Wikipedia, by some columnists in the rival *Guardian*, *The Daily Misogynist* due to some of its columnists’ anti-feminist slant.

It has a site for women (<http://www.femail.co.uk/>) which is generally libertarian, but it lacks depth. It offers horoscope, shopping links, beauty and fashion, celebrities and relationship articles, polls and quizzes. The articles used in this paper are taken from this site.

The first article, *Birth rate drops to the lowest ever*, by Jo Butler, is about the critical fall in birth rate in Britain. It says that this decrease in birth rate is unprecedented and it gives some statistics, comparing the birth rate in Britain with previous ones or with birth rates in other countries. The article warns the readers that such a situation will lead to great economic problems and there will be a population crisis. This decrease is generally due to the fact that

women “are leaving it later and later before starting a family” and decide “to have children later in life.” Also, studies have shown that “one in five women is likely to remain childless.” Despite the falling birth rate, analysts believe the population will still rise in coming years, “fuelled by higher immigration.”

The general mood of this article is that women are solely responsible for the fact that the birth rate drops: “women having an average of 1.64 children”, “they [women] are leaving it later and later before starting a family”. The word *woman* appears three times in the text, *women* seven times and *mothers* two times, whereas the words *man/men*, *husband* or *father* don’t appear at all, the women’s partners being mentioned only once: “women and their *partners*”. It is true that women are those who give birth to children but this article gives the impression that women make the decision of having children and have children all by themselves, so if the birth rate falls only they can be blamed. The matter of children is seen as something that should concern only women, although this is an obsolete belief nowadays. In fact the decision whether or not to have children is taken by both partners, so mention of both should be made. Moreover, the article does not engage in further reflection on motives that couples can have for not having children.

Another article from *Daily Mail* that I want to discuss is about Shirin Ebadi, the winner of the 2003 Nobel Peace Prize. Although winning the Nobel Peace Prize is a great achievement, the article about the winner is very short, made up of only five sentences. The headline, *Iranian lawyer wins Nobel peace prize* doesn’t even reveal the fact that the lawyer who won the Nobel peace prize is a woman. The fact that she is a woman seems to me even more important in this particular case than in others, because Shirin Ebadi was the first female judge in Iran and she fights for women’s rights in an Islamic country, where women are underprivileged. She is also the first Muslim woman to win the Nobel prize. The very short article fails to mention some of her major goals.

The Guardian is a serious broadsheet newspaper with liberal politics.

A quick search reveals the fact that the word *men* appears in the electronic edition of *The Guardian* 56545 times, the word *man* 93072 times, whereas the word *women* appears only 45103 times and *woman* 34576 times (*men* isn’t included in *wo-men* and *man* in *wo-man*, as it is a word search).

The Daily Telegraph is a broadsheet newspaper, which takes a roughly central position on the authoritarian/libertarian axis.

A quick search reveals the fact that the word *men* appears in the electronic edition of *The Daily Telegraph* 41406 times, the word *man* 65194 times, whereas the word *women* appears only 30290 times and *woman* 22064 times (*men* isn’t included in *wo-men* and *man* in *wo-man*, as it is a word search).

The article I’ve chosen from *The Daily Telegraph*, *Births fall as women 'hang on to good life'* by Sarah Womack, is another one about the unprecedented fall in birth rate in Britain. It has more or less the same content as the article from *Daily Mail*, but it doesn’t concentrate only on women, mentioning also their partners. However, women, rather than both women and men, are blamed for the decrease in birth rate. According to the article, which is based on a survey, people consider children “later matters” and “mixed blessings with clear penalties for parents, especially *women*.” This fall in the birth rate is due to the fact that “professional thirtysomethings want to enjoy the good life for longer” and the prospect of sacrificing a hard-earned quality of life makes them cautious. People nowadays try to accumulate as much wealth as possible to

lessen the impact of children on their lifestyle. The report quoted by the article further says that “contrary to conventional wisdom, many thirtysomething *women* were not desperate for children” and “*women* said that if children were to enhance their relationship, there needed to be fewer ‘trade-offs’ between parenthood and lifestyle.” The survey found out that “one in three *women* without children feared the impact of having a child on her career while 42 per cent worried about the effect on finances.” Moreover, in response to the question “Do you think that a woman has to have children in order to be fulfilled?” fewer than one in eight British women said “yes”.

Even from the headline it is clear that women are blamed for the low birth rate. They are seen as materialistic and selfish, caring more about having a “good life” than about children. It also seems that women see children as a burden which makes them sacrifice the quality of their life.

These articles confirm the fact that women are discriminated in British newspapers both by the way they are presented and by the proportion of articles about men to that about women.

There is no doubt that this attitude of newspapers towards women reflects society today, but it also works the other way around, that is discrimination in newspapers helps maintain intellectual habits that promote discrimination in practice.

Newspapers should avoid using stereotypes related to women and represent more accurately the growing role in society that women now play. The role of newspapers is to reflect the world around them and that means an accurate account of women’s roles and relevance in all walks of life.

BIBLIOGRAPHY

- Carter, M., Turner, M. and Paton, M. *Real Women - The Hidden Sex* A Report by Women in Journalism in association with Publicis, 1999
- Christmas, Linda *Chaps of Both Sexes? Women Decision-Makers in newspapers: Do They Make a Difference?* Women in Journalism & The BT Forum, London, 1997
- Fowler, R. *Language in the news*, Routledge, London, 1991
- The electronic edition of the *Daily Mail*, <http://www.dailymail.co.uk>
- The electronic edition of *The Daily Mirror*, <http://www.mirror.co.uk>
- The electronic edition of *The Daily Telegraph*, <http://www.dailytelegraph.co.uk>
- The electronic edition of the *Financial Times*, <http://www.ft.com>
- The electronic edition of *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk>
- The electronic edition of *The Sun*, <http://www.thesun.co.uk>
- Wikipedia, the Free Encyclopedia, <http://en.wikipedia.org>

RECENZII

Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, 1-3, Braşov, Ed. Aula, 2001

Adunate selectiv în trei volume (*Literatura română postbelică*, 1 - 3, Editura Aula), cronicile lui N. Manolescu sunt valorificate acum dintr-o perspectivă inedită, aceea a discuției despre canon. De-a lungul anilor criticul a ezitat să editeze separat cronicile, lăsându-le – se părea pentru totdeauna – în paginile revistelor unde acestea fuseseră publicate. Simțea, probabil, că acolo era locul lor firesc. Manolescu este, de altfel, singurul critic român postbelic care, în mod programatic, nu și-a construit cărțile din cronici. A ținut mereu să nu amestece explicit activitatea cronicarului literar cu celelalte preocupări, materializate în seria impresionantă de lucrări critice de sinteză, de la *Contradicția lui Maiorescu* la *Arca lui Noe* și *Istoria critică a literaturii române*. Poate că, procedând astfel, a dat un credit aparte și un mai mare prestigiu instituției cronicii literare, pe care a reprezentat-o ca nimeni altul neîntrerupt, timp de mai multe decenii. Strângerea acum în volum a cronicilor e un act critic recuperator, absolut necesar, care nu face decât să confirme acest prestigiu. În plus e vorba de o perspectivă critică nouă, cum spuneam, canonică. Adunate la un loc, caracterul fragmentar și fatalmente ocazional al textelor se atenuează. Sunt puse în evidență, în schimb, aspectele paradigmatiche ale fenomenului literar postbelic. Formatorul și liderul de opinie critică de odinioară lasă locul constructorului unei întregi epoci literare, așa cum au fost considerați, pentru epoca lor, Maiorescu și E. Lovinescu.

Valențele constructive ale cronicii literare manolesciene ies mai bine acum la lumină. Cu ani în urmă eram mai atenți la impactul imediat asupra gustului și

identificării adevăratelor valori ale momentului. Adeseori verdictul cronicarului putea infirma sau valida o operă sau un autor. Sau putea declanșa un curent de opinie critică, mai ales în momente de confruntare publică cu cenzura, cum s-a întâmplat nu o dată. N. Manolescu n-a fost un critic de direcție. Nici nu putea să fie, în condițiile existenței ideologiei unice. Pe termen lung însă, cronicarul literar cu cel mai îndelungat stagiul din literatura română ajunge la rezultate echivalente cu ale unei acțiuni critice concertate (“sinteză generală în atac”, cum o definea Maiorescu). Acum se vede mai clar cum cărțile și autorii pe care a mizat criticul se află, cu puține excepții, în prim-plan pe tabloul literaturii postbelice. Pe bună dreptate criticul notează în prefață: “Canonul se face, nu se discută”. Bilanțul de la urmă și contextul teoretic (favorabil) de acum scot la iveală un parcurs al cronicarului mult mai sistematic și mai coerent, la construcție, decât părea. Dispare astfel prejudecata că activitatea cronicarului literar e sortită efemerului. Depinde numai de valoarea și însemnătatea criticului dacă publicistica sa va învinge sau nu timpul. Să ne amintim de marii critici interbelici. Pompiliu Constantinescu, Vl. Streinu și Șerban Cioculescu și-au asigurat posteritatea, mai ales primii doi, prin culegerile de cronici editate de-a lungul anilor. În cazul lui G. Călinescu, publicistica sa a fost absorbită în paginile *Istoriei...* Poate așa se va întâmpla și cu o parte din cronicile lui N. Manolescu, atunci când criticul își va finaliza *Istoria critică a literaturii române*. Deocamdată acestea ni se oferă într-un corpus independent, într-o primă încercare de a circumscrie efectiv (nu doar teoretic) canonul literar postbelic.

Nu altceva vrea să semnifice “Lista lui Manolescu”, care figurează ca subtitlu al culegerii. Textele originare ale cronicilor

sunt restituite acum într-o nouă arhitectură care, cum susțin editorii lucrării, “relevă coerența și anvergura demersului critic manolescian”, instituind în esență “chiar *canonul literar contemporan*”. În volum, nu se mai respectă ordinea cronologică în care cronicile au fost scrise, ci sunt înșiruiți doar autorii în ordinea descrescătoare a vârstei, ca într-o “istorie”, iar în locul titlurilor de odinioară sunt menționate acum titlurile volumelor despre care a scris atunci cronicarul. E un pas important spre sistematizare, spre o altă structurare a materiei, mai funcțională într-o lucrare de acest tip, care-și propune un scop dublu: unul de restituire critică propriu-zisă și altul, poate mai urgent acum, de reconstrucție a tabloului literaturii postbelice. Ne aflăm încă în faza revizuirilor și a reasezării definitive a valorilor în contextul literar postbelic. Principala dificultate o constituie fixarea, prin selecție, a valorilor autentice și a însemnătății lor nesupradimensionate, așa cum ne apar acum dintr-o perspectivă estetică ceva mai calmă și mai decantată. Criticul însuși remarcă, în prefață, că “prioritatea politico-morală a revizuirilor de după decembrie este atât de vădită, încât aproape nu mai are rost să stăruim”. Punând mereu în centru valoarea estetică a cărților comentate, verdictele și analizele criticului ni se par valabile și astăzi. Se poate forja uneori mai adânc sau, în alte cazuri, se poate nuanța diagnosticul (între timp mulți dintre scriitorii comentați și-au încheiat opera). Tabloul selectiv de ansamblu este însă deja trasat. Chiar și numai la o simplă privire de suprafață, criteriul selectiv funcționează la un nivel superior, oricum mai sever, comparativ cu *Dicționarul esențial al literaturii române*. Ca să nu mai vorbim de varianta lărgită a acestuia (*DSR*, 4 vol.) sau de alte lucrări critice de sinteză, istorii ale literaturii etc., care suferă în special de supradimensionare și, pe alocuri, de confuzie estetică. Aceste din urmă lucrări, în special dicționarele, au - se înțelege - o altă utilitate, în primul rând de instrument de lucru. Cu atât mai mult e nevoie acum de o

perspectivă “canonică” de autoritate, care să recupereze literatura postbelică într-un sens critic valorificator.

Un merit al prefeței (la care am mai apelat) este, printre altele, că limpezește discuția despre canon în contextul literaturii noastre. N. Manolescu reconstituie istoric principalele bătălii canonice din cei peste o sută cincizeci de ani de literatură română, începând cu canonul național-romantic al lui Kogălniceanu, continuând apoi cu canonul clasic-victorian de la *Junimea* și *Convorbiri literare* și cu cel modernist lovinescian din perioada dintre războaie (care e funcțional și în *Istoria...* lui G. Călinescu din 1941). Canonul modernist, anticipat de literatura simbolistă de la începutul secolului al XX-lea, se prelungeste, după hiatusul proletcultist, în varianta neo-modernistă a anilor 60 – 70. Canonul postmodern e instituit de reprezentanții generației ’80, dar bătălia canonică din jurul postmodernismului, în ciuda schimbării vădite de paradigmă care a avut loc atunci, rămâne “în coadă de pește”, susține criticul. În general, în materie de istorie a canonului literar, schimbarea e “treptată, lentă, deși perceptibilă”. Criticul concepe canonul “ca o suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piață) și un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici și religioși”. Fundamental este criteriul estetic. În absența valorii estetice nu există canon (vezi observațiile referitoare la proletcultism). Ceilalți factori au o importanță secundară, deși uneori decisivă în recunoașterea și impunerea noului canon. Opinia lui N. Manolescu este că optzeciștii n-au reușit să ducă până la capăt bătălia împotriva neomodernismului, mai ales datorită înăsprii cenzurii în ultimul deceniu ceaușist. Încât canonul literar actual este în esență “vechiul canon modernist (întrerupt, reluat și rebotezat) cosmetizat prin adoptarea câtorva autori și opere postmoderne”. A funcționat un fel de armistițiu între generațiile ’60 și ’80, scriitorilor optzeciști criticii “mai degrabă tolerându-le inovațiile decât acceptându-le

în radicalitatea lor”. Lucrurile s-ar putea clarifica, “după un deceniu de represiune și unul de anarhie”, pe măsură ce optzeciști pătrund în manuale sau în structurile universitare etc. Deocamdată însă canonul în vigoare este cel stabilit de criticii generației ’60, fapt vizibil și din “Lista lui Manolescu”.

Toate acestea sunt observații de bun simț, greu de infirmat, ca de altfel tot ce ține de domeniul pur al evidenței. N. Manolescu are de partea sa, în primul rând, autoritatea instanței critice pe care o reprezintă în mod suveran, iar editarea cronicilor nu face decât să o reactualizeze. Criticul evită de la bun început să teoretizeze excesiv asupra canonului. Convingerea sa e că literatura nu trebuie încorsetată în categorii teoretice, abstracte, adică dinainte stabilite. Înțelegerea literaturii ca literatură e arma principală a cronicarului. Criticul sistematic, la rândul-i, își va extrage ideile generale din realitatea însăși a operelor pe care le analizează. O spune explicit nu o dată: "dacă nu deducem realitatea operelor din premisele teoretice, ci încercăm să obținem teoria însăși din realitatea literară, nu se poate să nu remarcăm... etc. etc.". Contribuția teoretică a criticului la elaborarea canonului estetic al prozei românești, în *Arca lui Noe*, este deja o achiziție importantă în discuția despre canon. Mai mult, categorii precum doricul, ionicul, corinticul pot fi aplicate și la alte genuri, nu doar romanului. Criticul însuși le folosește ori de câte ori se ivește prilejul. Aceasta nu-l împiedică să manifeste însă prudență și neîncredere în orice schemă teoretică dată dinainte. Scepticismul metodei e suplinit de acuratețea gustului și precizia diagnosticului. Adevărul e că asupra literaturii nu se poate decide cu mijloace extrinseci realității literare propriu-zise. Chiar mult discutata (în ultima vreme) problemă a generațiilor postbelice se poate tranșa numai cu cărțile pe masă. Toate celelalte argumente - de ordin biologic, moral și programatic - nu joacă decât un rol secundar. Ba, uneori, excesul de ideologie și experimentalism literar are un efect de

bumerang. O “teorie”, oricât de coerent articulată, poate fi cu ușurință contrazisă și amendată. Ba, chiar înlocuită cu o alta (în plan programatic, întotdeauna “progresul” este mai evident etc.). Operele ca atare sunt însă nesubstituibile. Singurul argument cu care o generație participă la bătălia canonică este, în ultimă instanță, literatura pe care o lasă în urmă.

Într-un fel, și cronicile lui N. Manolescu sunt nesubstituibile. Destinul lor e strâns legat de acela al operelor și autorilor pe care criticul a mizat de-a lungul anilor. În mod paradoxal, sentimentul dominant la lectură e acela de actual și desăvârșit, într-un domeniu prin excelență al efemerului și tranzitoriului. Un motiv în plus de a conchide că editarea cronicilor în volum și-a atins țelul. Contribuția criticului la fixarea canonului literar în vigoare e acum mai presus de orice îndoială. Pe de altă parte, cititorul obișnuit are la îndemână un prețios instrument de orientare (mai ales prin accesibilitate și claritatea ideilor din prefață) în câmpul literaturii ultimelor trei-patru decenii.

Cornel MORARU

Ștefan Agopian, *Fric*, Iași, Editura Polirom, 2003

Ștefan Agopian face parte din categoria acelor scriitori fascinanți, creatori de verb și de atmosferă, seduși de magia limbajului și de spectacolul unei lumi în derivă, aflată în perpetuă metamorfoză, o lume ale cărei înfățișări și contururi își modifică neconștient conturul, aspectul, dinamica.

Nu întâmplător, demersul său epic a fost așezat sub semnul livrescului, al alegoriei și fantezismului baroc. Cărțile sale se nasc mai mult din erudiție și din reflex al

livrescului, din voluptățile clipei trecute sau din mirajul altor cărți, reale sau inventate, decât din observația extrasă cu precizie din trupul realității. Acest rafinament al relatării este, am putea spune, răspunzător și de maniera de a rosti frazele, învăluitoare și discrete în același timp, abundente și reținute, hieratice și de o materialitate sugestivă.

Pe de altă parte, se poate reține, din cărțile lui Ștefan Agopian și un destin ambiguu al eroilor săi, care nu se situează într-un timp anume, cu determinații precise, ci, mai degrabă, într-o atemporalitate sacralizantă, în care istoria și utopia se îngemănează, pentru a contura o atmosferă epică marcată de un colorit fastuos și ambiguu. Radu G. Țeposu notează cu precizie o astfel de particularitate: "Personajele prozatorului trăiesc, deopotrivă, în trecut și viitor, ele sunt scrise de destin, precum cartea însăși e produsul unui text misterios și infinit, sunt ațâțate în permanență de gustul instigației și al supliciului. E o lume care trăiește sub semnul complotului și al nestatorniciei, al lipsei de transcendență și al confuziei. Așa cum timpul se desfoliază, ca o cortină grea de pluș, arătându-și când fața trecută, când cea viitoare, tot astfel grotescul fuzionează cu sublimul, spiritualul cu visceralul, angelicul cu demonicul, realul cu visul, aparența cu esența, moartea cu viața, ficțiunea cu istoria. Protagonistii au când carnația ființelor celor mai palpabile, când transparența himerelor. Ei pot fi simple halucinații ale naratorului, dar și proiecții alchimice și oculte ale unor experiențe magice".

Recenta carte a lui Ștefan Agopian *Fric* (Polirom, 2003) are o structură compozită. Alături de romanul omonim sunt cuprinse aici *Niște povestiri* (șapte la număr), precum și ceea ce autorul numește „Înapoi la biografie: (începutul altei cărți” sub titlul *Domni și domnișoare* dar și câteva pagini cu caracter autobiografic, sub titlul *Andi – prezentare generală* (este vorba de o prezentare

a relației de prietenie și camaraderie dintre autor și Andi Schonfeld).

Și în *Fric*, ca și în *Manualul întâmplărilor*, *Sara* sau *Tobit* se impune același ton somptuos al narațiunii, aceeași atmosferă epică de fast, hieratism și satiră camuflată în notațiile nu lipsite de reflexe parodice, ale textului.

Prezentarea biografiei eroului este înscenată sumar, în datele sale cele mai semnificative, cu încadrarea în epocă, într-un timp și un spațiu ce poartă în sine irizări mitice: „În anul 1701 Fric se numea Melkon Zardarian, avea treizeci și doi de ani și era profesor de logică în orașul Trapezunt, la școala mănăstirii Carmir. Era căsătorit și avea doi copii. Nu bea și nu fuma, știa toate limbile pământului și nu-i plăceau prietenii și nici femeile. În vara aceluia an și-a sugrumat nevasta și și-a vândut copiii unui sirian. A îmbrăcat haine de cerșetor și după ce a dat foc casei în care locuia încă de la naștere, luându-și numele de Fric a pornit de-a lungul litoralului spre Constantinopol. I-au trebuit doi ani și ceva

pentru a ajunge acolo și acolo s-a întâlnit cu Mekhitar, care tocmai se pregătea să treacă în Moreea împreună cu elevii săi”. Până la urmă, Fric se sinucide, „a doua zi după plecarea călugărilor mekhitarieni” și este găsit, trei zile mai târziu, de către Orjen.

De fapt, romanul propriu-zis începe după moartea lui Fric, iar acesta este cel care, mort fiind, participă, ca „martor” mut la majoritatea întâmplărilor pe care le trăiesc Orjen și ceilalți protagoniști ai acestui roman îmbrăcat în straie de poem.

De fapt, trama propriu-zisă a construcției narative e cât se poate de sumară. Ceea ce este esențial în cadrul textului este configurarea unei ambianțe, a unei culori afective, a unei atmosfere de taină, vis și miraj erotic. În fond, erosul este toposul fundamental, element de construcție epică și energie care pune în mișcare psihologiile umane.

Universul întreg este erotizat, așezat sub semnul unei senzualități atotstăpânitoare. Visul și erosul sunt

emblemele tutelare ale operei, în măsura în care eroii cărții trăiesc, halucinați, într-o lume cu contururi tremurătoare și cu un relief inconstant, ei nu sunt decât fantasmă puse în mișcare de tensiunea erosului, de energia senzualității, germene și finalitate a voinței lor de a trăi. De altfel, în *Postfața* romanului, Petru Creția notează că „în romanul acesta apare ceva nemaîntâlnit în literele românești: o impregnare cu Eros a universului. Atât Erosul teluric, cât și cel ceresc (potrivit distincției din *Banchetul* lui Platon). Ceva asemănător se petrece în poezia lui Elytis, asemănare înlesnită și de așezarea cărții în lumea grecească, un fel de lume grecească. Iar cititorul să nu se sfiască de ceea ce i-ar putea părea excesiv, poate chiar sordid. *Antoniu și Cleopatra* a lui Shakespeare prisosește de nerușinari, ca să nu mai vorbim de *1001 de nopți* sau de scabrozitățile din joycianul *Ulise*. În marele univers însuflețit de Eros încapă totul, de la târfe la stele, de la cele mai pământești emanații sau de la răsuflarea mării până la recele albastru, gol de orice iubire, al ochilor lui Fric, care zace mort cu tâlpile ciugulite de crabi și spălate de valuri. Dar să nu se teamă nimeni, nimfa Orjen o să-l învie, ea fiind un daimon al vieții eterne și, totodată, o făptură întâmplătoare”.

Există, în *Fric*, o adevărată fascinație a trupului, a ascunzișurilor și arătărilor sale minunate, a inefabilei vieți ce se petrece înlăuntrul corpului uman, în universul acesta obscur de carne, sânge și limfă. Misterul feminității și al vieții se întâmplă, de pildă, în trupul Mariei Dragases, cea care își este suficientă sieși, în măreția atotputernică a cărnurilor sale („Casa e cu obloanele trase, ei dorm sau se învârt sub cearșafuri în lumina difuză; cu pulpele larg desfăcute, Maria Dragases așteaptă după-amiaza, gustul ei venind răcoros dinspre mare, degetele mângâie sexul păros născător de copii, el se desface din buzele-i roșii și crește fremătânde ca o algă, aerul lipicios pătrunde prin tuburi călduțe în creierul ei, se încolăcește acolo, ea cascadează și strânge picioarele, se întoarce cu curul la noi. Fundul ei este aidoma unui

burduf pe care apeși însetat, șade cu o mână-ntr-o pulpe, unghiile ei se înfig în carnea prea albă, icnește și dinții ei se văd sub răsuflarea greoaie, își mângâie țâțele cu stânga făcută căuș; lumea pare aidoma țâțelor ei dormitând și lângă ele se joacă copii, degetele lor grăsuțe se întind spre sfârcuri, sfârcurile se lungesc de o palmă, par să amușine lumea, cearcaful, ele sunt tuburi prin care lumea se scurge-n afară, se face cum e: o grădină și o casă, și la poalele lumii un bărbat mort simțind toate acestea și vocea fetei Orjen: - Maria Dragases”).

Personajele acestui roman nu au, propriu-zis, consistență ontică. Existența lor e iluzorie, la fel cum trupurile lor sunt părelnice, cu contururi ce-și modifică mereu desenul și cu trăsături vagi, halucinante. Semnele vieții lor sunt mai curând simbolice și alegorice, căci eroii lui Agopian stau sub imperiul visului, ei nu sunt nimic altceva decât fantasmă îndrăgostite de iluzia realității și de magia trupului. Timpul se scurge, aici, într-o devenire aproape materială, dezarticulând existențele și dând palori tainice chipurilor.

Nu se poate contesta, de asemenea, turnura lirică a frazelor din acest roman, aura de poezie ce încadrează figurile și întâmplările. Autorul știe să surprindă, cu acuitate a percepției, latura de mister a lucrurilor, vraja lor neauzită, sunetul vremelniceii pe care lucrurile îl lasă în timpanul timpului: „Duminica se scurge așa pe sub tâlpile lor, țesută din ore și poște” sau „Dar ce fac grecii acum? Grecii așteaptă dormind întâmplările viitoare: Femeile grece călăresc pe valuri și așteaptă întâmplările viitoare: un prunc zbierând în mătasea de sânge!”.

Ștefan Agopian construiește, în romanul său, o lume, o „lume de vorbe” (Petru Creția), un univers erotizat, ale cărui articulații poartă în sine pecetea magiei limbajului evocator și a fascinației atemporalității.

Povestirile din volum păstrează timbrul erotizant al frazei, cu un plus de ironie și de reflex parodic, în construcții

epice ce conțin palpitul trăitului, notat cu maximă putere de sugestie a concretului, ca în *Noapte de februarie, Kenya, mon amour* sau *Doamnele îndrăgostite vin din viitor*.

Proza lui Ștefan Agopian poate fi pusă, întreagă, sub semnul motto-ului din Ernesto Sabato, așezat la începutul cărții: „Se poate spune orice despre un vis, dar nu că este minciună”. Hrănită din geografia fluctuantă și senzuală a visului, epica lui Agopian excelează în arta descrierii și în rafinamentul parabolei ce trasează un contur utopic viețuirii concrete.

Iulian BOLDEA

Nicolae Breban, *Memorii, Iași*, Editura Polirom, 2003

Scrierile memorialistice fac parte, cum se știe, din categoria textelor-document, mizând pe o scriitură în care lumea, cu relieful său polimorf, întâlnește subiectivitatea contorsionată a celui care scrie. Interesul pentru opera literară marcată de amprenta autobiografiei a fost considerabil după anul 1989. Aceasta datorită curiozității cititorilor, datorită tentației de a privi în culisele prohibite ale existenței scriitorilor sau, poate, datorită unei irepresibile nevoi de demitizare a figurii spiritului creator, a cărui statură, desemnată de scriitura autobiografică, de cerneala autoscopiei, pare mai acceptabilă, mai umană, ca să zicem așa.

Din această perspectivă, a dezvăluirii, a denudării resorturilor și cutelor unei existențe, textul memorialistic produce un efect dual - mitizant și demitizant - fiindcă, pe de o parte, impune o figură centrală, un *personaj* - acel eu care își obiectivează cu sârg dorințele și frustrările, devenind regizor, actor și martor al propriului său rol - dar, pe de altă parte, această scriitură dezvăluie, demască, în raport direct proporțional cu

luciditatea celui care îl scrie, impostura eului-narator, reduce la adevăratele lor dimensiuni gesturile și trăirile sale, privește, cu circumspecția și scepticismul necesare rostirii autentice, propria sa statură morală. Privilegiile și servituțile autobiografiei (fie că e vorba de jurnal, memorii, confesiuni etc.) reies tocmai din relațiile atât de greu de determinat dintre interioritate și exterioritate, din echilibrul labil pe care memorialistica în general - gen literar impur, necanonizat, lipsit de prestigiu - și-l arogă, situându-se într-un spațiu incert, în care confesiunea, retransărea în intimitate și obiectivarea, *ieșirea din sine*, conviețuiesc în mod benefic.

Desigur, memorialistica este un gen literar ambiguu, proteic, definit prin condiția sa de autenticitate și de sinceritate, dar care are, totuși, o formă oarecum decorativă, un aspect convențional, artificial, pentru că, între momentul contemplării propriului sine și momentul transpunerii acestei contemplații intervine un interval al reflecției, al reorganizării gesturilor aleatorii. Cu alte cuvinte, între timpul confesiunii și timpul existenței se stabilește un raport de indeterminare, și chiar de ruptură, un decalaj, un semnificativ hiatus cronologic și psihologic.

Din acest punct de vedere, textul memorialistic este mai degrabă o tentativă de purificare decât un autoportret autentic, o invocare beatificantă a unei imagini ideale mai curând decât evocarea unui eu care caută neîncetat conturul degradat al personalității sale în figura schițată în cea mai strictă actualitate. Fără îndoială, acest soi de texte este deopotrivă un document, o scriere cu caracter depozițional în care ecourile lumii, în referențialitatea lor frustă, se întâlnesc cu subiectivitatea celui care se scrie pe sine la modul cel mai propriu. E limpede că acest gen de literatură a contribuit în chip hotărâtor la cunoașterea feței nevăzute a unor creatori, după cum a favorizat reconstituirea unor evenimente, fizionomii, fapte, și chiar a dezvăluit

domeniul de taină și mister al operelor unor creatori.

În literatura română de după 1989, abundența receptării operelor autobiografice poate fi explicată prin cauze sau motivații sociologice și psihologice destul de precise. Resurecția acestei „literaturi de frontieră” după 1989 este cu totul impresionantă. În această perioadă de după comunism sunt publicate jurnale intime (Ion Negoitescu, *Straja Dragonilor*, Paul Goma, *Culorile curcubeului*, Mircea Zăciu, *Jurnal*, Dumitru Țepeneag, *Un român la Paris*, Andrei Pleșu, *Jurnalul de la Tescani*, George Tomaziu, *Jurnalul unui figurant*, și, mai recent, Gabriel Liiceanu, *Ușa interzisă*), memorii (Alexandru Paleologu, *Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor*), confesiuni (Virgil Nemoianu, *Arhipelag interior*, Ion Ioanid, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*), cărți care acoperă un spectru tematic extrem de vast: experiența detenției, universul concentraționar comunist, viața politică sau literară, istoria și avaturile ei, universul cultural cu marja sa de utopie sau purificare etc.

Explicația acestei audiențe a literaturii memorialistice după 1989 poate fi găsită în schimbările radicale ale orizontului de așteptare a cititorului. Jurnalele și memoriile de după 1989 au, cum s-a observat, și o funcție compensatorie, în măsura în care aceste opere literare au capacitatea de a produce revelații estetice, istorice, politice și chiar personale, prin transpunerea unor experiențe privilegiate, în adevăratul înțeles al termenului. Astfel, literatura autobiografică are rolul de a satisface unele exigențe documentare (asupra vieții literare, asupra sistemului politic, asupra evoluției unor conștiințe) și estetice (stil, manieră de portretizare a „personajelor”, dinamică a psihologiilor etc.). Se poate chiar afirma că aceste opere au, de asemenea, rolul de a fi oglinzi ale existenței exterioare și ale interiorității, documente și substitute de viață reală și personală. Trebuie însă să punem în lumină

observația că această oglindă nu mai este armonioasă și utopică, ci lucidă și fragmentară. Este o oglindă spartă, care revelează dimensiunile cele mai contradictorii ale ființei și ale realității într-un timp demonic, un timp al rupturii și anomiei, al reificării și alienării sub pecetea dogmei comuniste.

Primul volum al *Memoriilor* lui Nicolae Breban (Polirom, 2003) poartă un titlu sugestiv, *Sensul vieții*, un titlu ce mărturisește, în primul rând, finalitatea demersului autobiografic, aceea de a extrage, din multitudinea de fapte, gesturi, gânduri ce constituie identitatea unei existențe, semnificația majoră, înțelesul ultim, care o legitimează, care îi conferă conturul ontic statornic și consistența etică.

Scriitorul știe că, pentru a-și revela ființa îngropată în trecut, trebuie să recompună, din fragmente de imagini, din frânturi disparate de amintiri, din arhitectura de goluri și plinuri a memoriei, profilul ființei sale adânci, scindată între trecut și prezent, între clipa de azi, cu beatitudinea prezenței sale, și un trecut din ce în ce mai nesigur ca prestanță ontică, dar care se cere cu atât mai imperios restaurat, reconstituit.

De altfel, scriitorul însuși sesizează toate aceste aporii ale fixării timpului trecut în expresie literară: „Orice cădere în trecut, în trecutul propriu, dacă se face cu «ochii deschiși», cu o anume candoare îndărătnică, comportă riscuri, ca o afundare între înaltele, abruptele stânci de coral de pe fundul oceanului, ca orice incursiune în apele teritoriale ale «altora». Deoarece trecutul «nostru» aparține în mod evident «altora» și «altuia», adică altui timp, mai străin nouă chiar decât viitorul ce ne apare imprevizibil și ciudat doar dintr-un efect de perspectivă, dintr-o optică obosită, mediocră; nu, viitorul e «mai aproape de noi», de ce suntem și de ce «suntem în stare», decât pielea aceea rugoasă, colorată, reptiliană, a trecutului «propriu», pe care am aruncat-o în alte peisaje, obsedați de cu totul alte figuri și roiuri de gânduri. Care atunci ne păreau importante, și erau cu siguranță,

dar... cine-și mai aduce aminte?! Suntem cu toții înecați în gura enormă de foc a unui Zeu Baal al timpului, ce ne cruță de orice și se cruță pe sine, permițând astfel prezentului să se nască și viitorului să poată deveni posibil. Măcar în gând!”.

O altă problemă care atrage atenția memorialistului Breban e aceea a principiului sau principiilor, a strategiilor și motivațiilor care trebuie să tuteleze vocea narativă dintr-un text autobiografic. Cum se va realiza, se întrebă memorialistul, selecția și organizarea faptelor și întâmplărilor, a meditațiilor asupra existenței, cum se vor extrage anumite fragmente revelatoare pentru devenirea unui destin din masa amorfă a amintirilor din care e alcătuit trecutul ființei? Nicolae Breban crede că scrierile cu caracter autobiografic au tendința să se transforme în reprezentări românești ale existenței umane, tocmai prin această voință de construcție, de structurare a faptelor care modelează un text cu valoare autobiografică.

Consecvența în precizarea unor teme și repere obsedante, configurarea unei adevărate fenomenologii a destinului propriu, așezarea modelului memorialistic sub semnul romanului sunt precizate cu limpezime de autor: „O ordine posibilă a lumii, a existenței, o construcție «divină», iată ce mi s-a părut, în momentele mele cele mai calme, mai profunde, mai «sincere», Romanul (...). Deoarece, cum o spun adesea, romanul a fost și trebuie să rămână o «construcție» și, numai în acest mod, el, romanul, a reușit să rămână în poziția privilegiată pe care, încă, azi, o ocupă (...)”.

În măsura în care este structurat sub forma unei „povești”, a unei „istorisiri”, în măsura în care presupune o ordine a întâmplărilor și a faptelor, o prezență a miturilor camuflate în zgura profanului, a tribulațiilor cotidiene și un „tâlc” major, textul memorialistic poate intra în categoria creațiilor românești: „O «istorie» deci, o «poveste», aproape un «basm». O alegere și o înșiruire de fapte care să ne ajute să aruncăm chiar și o îngustă, tremurătoare

fâșie de lumină pe culoarele labirintice ale vieții, existenței. Care viață, existență, aproape numai astfel, prin «organizarea» pe care o face acel spirit ațâțat și oarecum «dubios» care e scriitorul, devine cumva coerentă. Iar, uneori, spre uimirea noastră emoționată, prinde chiar și lustrul unui simbol sau, în unele cazuri, ne propune o viziune a indivizilor și chiar a obiectelor acestei lumi ce vine parcă din «altă parte», o «transfigurare» a cărei origine este și va rămâne probabil pentru totdeauna de neînțeles. Revenind la aceste pagini, la această «falsă biografie», ca și la «tentativa romanului» pe care o mărturiseam mai sus, trebuie să afirm – să mărturisesc! – că încerc, într-adevăr, să «orientez, să organizez» întregul, complexul și difuzul material faptic într-o «istorie coerentă», ceva care să fie capabil să mă poarte – pe mine și pe lectorul meu de bună-credință! – la un liman care să justifice osteneala întregii lecturi”.

Nicolae Breban redă, în paginile cărții sale, într-o scriitură extrem de mobilă, într-o cuprindere amplă a frazei și un stil digresiv, fragmentar și alert totodată, etapele principale ale formării sale, evocarea unor figuri de dascăli, de scriitori, prieteni și colegi de generație (Nichita Stănescu, Grigore Hagiu, Florin Mugur), dar și a momentelor care i-au marcat evoluția creatoare și au decis asupra destinului său literar.

Emblematică este, în economia cărții, figura mamei, transcrisă în culori ideale, într-un halou de afecțiune reținută și de emoție nostalgică. Autorul circumscrie, mai întâi, datele unui portret fizic, esențializat, cu trăsături estompate de trecerea timpului, completat mai apoi de sublinierea unor date distinctive de ordin moral: „Mama era o femeie înaltă, subțire, brunetă, cu ochi negri, cu un cap mai înalt decât soțul ei, care venise, într-o doară, din nord, la invitația prietenului său, Albu Vasile (fiul învățătorului din Cicărlău, unde păstora bunicul meu), tânăr preot numit în Vărădia, ce știa că tatăl meu «musai trebuie

să se însoare» (...). De la Mama am moștenit... aproape totul: sensibilitate excesivă (pe care timpurile «mele» istorice și umane m-au învățat să o ascund!), imaginație – pe care profesiunea mea și mai ales buna ei rutină m-au ajutat să o structurez, s-o disciplinez și, mai ales, s-o «înham» la carosele, rădvanele mele greoaie! – și inteligență, ce, cu siguranță, curge din poalele femeilor nemțoaice (...). Da, Mama mea – și prin ea am moștenit aceste trei calități care nu pot fi dobândite, cred eu, și care au făcut posibilă vocația mea: sensibilitate, imaginație și inteligență”.

Scrise la temperatura înaltă a unui patos al memoriei care caută să recupereze, din fragmente de timp, reperele unei identități literare și existențiale, memoriile lui Nicolae Breban stau sub semnul fervorii ideatice și al voinței de clarificare interioară. Alcătuită din notații precise ori din imagini fulgurante, din descriții cu desen sigur și din evocări retransate în spațiul nostalgiei, *Sensul vieții* e o carte cu valoare de document, deopotrivă afectiv și ideatic, cu o scriitură mereu disponibilă, spontană, polimorfă.

Iulian BOLDEA

Mircea Muthu, *Lucian Blaga – dimensiuni răsăritene*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2000

Există cărți a căror scriitură respiră un aer de tandră familiaritate cu obiectul supus investigației. E ca și cum autorul lor participă la un ritual inițiativ secret, împărțându-se din substanța afrodisiacă a lecturii. Lectură pasională, iscoditoare, iubitoare a nuanțelor și comparațiilor, preocupată mai degrabă să afle poteci nebănuite decât să înainteze pe drumuri cunoscute. Este tipul de carte în cea mai

mare măsură rodnică, pentru că ea nu oferă nimic de-a gata, nu caută să dea la iveală totul, ci desțelenește câmpuri virgine și, îndrumând, invită la drumeție, lăsând în dreptul fiecărei noi poteci pe care de abia a început a păși un semn pe care alții îl pot urma, semnul celui dintâi, al celui care arată direcția cea bună.

O astfel de carte este *Lucian Blaga – dimensiuni răsăritene* (Ed. Paralela 45, Pitești, 2000), semnată de Mircea Muthu, reputat profesor al Universității clujene. “Lucrarea de față s-a alcătuit oarecum de la sine, dintr-o îndelungată familiarizare cu fațetele «cosmoidului» metafizic și liric”, mărturisește el în Nota preliminară a volumului împărțit în două secțiuni. În prima dintre acestea (*Lucian Blaga și sud-estul european*), alături de teme folosite în studii anterioare, își fac loc pagini despre funcționalitatea pitorescului, inserțiile folclorice, comentariile la o “schiță metafizică” extrasă din *Luntrea lui Caron*, precum și la reflecțiile lui Blaga despre modelul bizantin. A doua secțiune (*Accente*) aduce în prim plan, printre altele, o lectură comparată (Blaga – Brâncuși), comentează o sintagmă considerată esențială (conceptul-imagie), propune o tipologizare a epistolarum-ului blagian, prospectează afinitățile dintre Blaga și Spengler și abordează mitologia “tregerilor” în romanul blagian publicat postum. Cu totul, o seducătoare mărturie “despre numeroasele posibilități de sondare a unei opere ce așteaptă încă *summa* exegetică a veacului ce se încheie”.

Blaga, constată M. Muthu în Preludiile studiului său, delimitează trei nivele stilistice sud-est europene, adevărate paradigme culturale specifice acestui spațiu spiritual: tracismul, bizantinismul și ortodoxismul. Izomorfismul celor trei dimensiuni sau “vârste culturale răsăritene” se întemeiază în acel “stoicheion universal” prin care se manifestă atât sofianicul cât și stihialul. Acest tablou categorial, cu toată încărcătura sa axiomatică, e în măsură să arunce o lumină asupra stării lui *între*, care

este chiar miezul ontologic al apriorismului românesc: “noi nu ne găsim nici în apus, și nici la soare răsare, afirmă Blaga în *Spațiul mioritic*, noi suntem, unde suntem: cu toți vecinii noștri împreună – pe un pământ de cumpănă”. Blaga a fost prea puțin interesat de omul individual, și ca atare nu găsim decât arareori în sistemul său acele accente “existențiale” care oferă drept teme de meditație singularitatea ființei și destinul personal ca act văzut *in concreto*. Când, totuși, vorbește de “singularitatea omului” (în *Diferențialele divine*), e vorba doar de unitatea sa formativă care își atinge limita superioară a integrării înțeleasă ca stagnare. O dovadă e și următoarea aserțiune din *Spațiul mioritic* (*Opere* 9, Ed. Minerva, 1985, pp. 216-217): “popoarele din răsăritul european nu sunt deloc orientate spre inițiativa individuală și spre categoriile libertății, ci spre lumea organicului”. Ceea ce înseamnă că, în perspectiva sofianică, “făptura izolată își pierde fizionomia individuală” (în paranteză fie spus, e simptomatic faptul că meditația “răsăriteană” a lui Blaga, ca și, în general, cea sud-est europeană, nu consideră libertatea individuală o problemă prioritară, aspect ce comportă cauze geo-istorice și religioase mai adânci asupra cărora vom reveni). Chiar și atunci când filosoful se referă la sufletele pe care chinurile îndoielii le-a orientat spre credință, problema dogmei, una strict intelectuală, este cu desăvârșire desprinsă de contextul religios ce i-a favorizat ivirea: “Trebuie să izolăm dogma”, spune el, “și vom face abstracție de toate complicațiile religioase ale ei” (*Eonul dogmatic*, *Opere* 8, Ed. Minerva, 1983, p. 203). În acest sens, Ioan I. Ică jr. are perfectă dreptate când remarcă, în prefața la *Stâlpul și Temelia Adevărului* a lui Pavel Florenski (Ed. Polirom, 1999) că “Blaga instrumentalizează dogma într-un sens exclusiv epistemologic și secularizează saltul credinței din religios în serviciul eului și al creativității sale culturale infinit stimulate de o metafizică negativă, totul de o inspirație romantică greu de contestat” (p. LII). De aceea, nu statutul de interval al ființei umane îl preocupă pe Blaga

(cu tot ceea ce implică acest statut în perspectiva teologiei pauliniene), ci ființa etnică ori istorică, văzută la răspântia culturilor și civilizațiilor, integrată în unitatea superioară și complexă a “neamului”, în sens de “fapt organic”. Astfel că “pământul de cumpănă” nu este nici o clipă trupul omenesc și nici măcar marele trup lumesc, ci un teritoriu circumscris geografic, o limită teritorială, un spațiu (mioritic) de interferență. Nu știm cât de hotărâtoare este această opțiune pentru ceea ce s-a numit dimensiunea răsăriteană a gândirii lui Blaga; cert e însă că apriorismul românesc – împreună cu matricea stilistică specifică – de aici își trage seva ideatică.

Deosebit de fecunde sunt posibilele părți pe care autorul le prefigurează încă din Preludiile amintite, tot atâtea dimensiuni ale unei cercetări aplicate la domeniul comparatisticii mentalităților. Astfel, dincolo de semnele (îndoielnice) ale gnosticismului în gândirea lui Blaga (aceste “fantasmagorii alegorice”, cum le numește el), se profilează căi mult mai ispititoare, ca de exemplu “drumul de la *mister*, înțeles ca «negativitate absolută», la o veritabilă *hermeneutică a posibilului*”, apoi, legată de prezența unor elemente provenind din teologia abisală răsăriteană, tematizarea unui apofatism al antinomiei transfigurate; nu în ultimul rând, postularea unor echivalențe conceptuale între *anonimitatea*, în înțelesul ei blagian, și *nenumirea* (apofatică și ea) în sensul metafizic al cuvântului, așa cum apare la Ps. Dionisie Areopagitul (trebuie specificat că aceste teme și-au găsit în bună măsură interpretul în persoana filosofului ieșean Ștefan Afloroaei, într-un substanțial capitol – și el însă cu valoare propedeutică – al volumului *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Ed. Polirom, 1997, pp. 100-126).

În ceea ce privește *creștinismul cosmic* adus în discuție, acesta este, în esență, orice s-ar zice, un sincretism păgân-creștin. A conecta cuvântul liturgic la ritmurile cosmice și a sanctifica natura, văzând-o ca biserică (oarecum similar cu Spiritul Pământului la Teilhard de Chardin sau cu

felul în care Chateaubriand află rădăcina miraculosului creștin în sacralitatea naturii: “Pădurile au fost primele temple ale Divinității”, afirmă el în *Geniul creștinismului*) înseamnă a ilustra acel “proces continuu de asimilare a moștenirii religioase precreștine” despre care vorbește M. Eliade, referindu-se la botez, la Arborele Vieții, la Crucea asimilată cu acesta și la originea substanțelor sacramentale. Este vorba de simboluri arhaice, specifice religiozității cosmice, reinterpretate în context biblic și asimilate de folclorul creștin (cf. *Istoria credințelor religioase* II, cap.

237. *Spre un “creștinism cosmic”*). Este semnificativ faptul, remarcă în continuare M. Eliade, că cosmogonia biblică a dispărut în folclorul european, singura cosmogonie “populară” cunoscută în Europa de sud-est fiind de structură dualistă, punând în scenă încă de la început cele două principii antinomice (Dumnezeu și Diavolul). După N. Cartoian (citată de M. Eliade în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Ed. Științifică și enciclopedică, 1980, p. 89), acest mit oceanic indo-iranian a fost împrumutat de sectele eretice ale creștinismului (gnostici, maniheiști), care au preluat legenda, dându-i formă creștină, și au transmis-o mai departe bogomililor.

Se desprind din acest punct al discuției două poteci pe care exegetul operei blagiene poate pași cu folos: problema influenței gnosticismului (prin filieră bogomilică) asupra gândirii lui Blaga și perspectiva sofianică dezvoltată de acesta (nu fără legătură, poate, cu amintitele aluviuni gnostice). M. Muthu remarcă cu îndreptățire că postularea acestui act bivalent de cosmicizare îl diferențiază pe L. Blaga de M. Eliade, dar că, indiferent cum ar fi înțeleasă această “păgânizare” a creștinismului sau această reconciliere cosmică cu o organicitate primordială, analogiile între cei doi gânditori sunt evidente. Atât premisele ontologice implicate cât și concluziile desprinse reliefează dorința de “a circumscrie creativitatea românească” și de “a găsi acele

elemente care explică rezistența” în fața unei istorii tragice.

Conceptul crucial de *antinomie transfigurată* explică poate cel mai bine delimitarea lui Blaga de modelul ideatic de tip gnostic. Se știe că pentru filosoful român acestea reprezintă antinomii antilogice care au totuși un înțeles și o înfățișare “de dincolo” de actul pur intelectual, incapabil să realizeze diferența –

sau saltul – unui alt punct de vedere (Blaga dă ca exemple dogma trinității creștine, dogma despre cele două naturi ale persoanei lui Christos, dogma transsubstanțierii euharistice, - dogmele fiind “antinomii transfigurate de misterul pe care ele vor să-l exprime”, cf. *Eonul dogmatic*, *Opere* 8, ed. cit., p. 221). Or, observă cu finețe M. Muthu, “din modul acesta de gândire aporetică este eliminată antinomia în grafie bogomilică”, deoarece structura (pseudo) dualistă a acesteia din urmă consemnează o polaritate netransfigurată (pe care Heliade ar numi-o “himerică”), în care doar un principiu este creator – Dumnezeu – iar celălalt – Diavolul – îi este subordonat (cf. Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei*, Ed. Nemira, 1998, p. 300 ș.u.). În aceeași arie problematică se înscrie și afirmația lui Blaga referitoare la generarea indirectă, prin integrare de diferențiale, “de unde urmează că Eonii, existențele superioare pe care le-au imaginat sistemele gnostice, nu se realizează, deși sunt posibile” (*Diferențialele divine*, *Opere* 11, Ed. Minerva, 1988, p.82).

În ceea ce privește *perspectiva sofianică*, deplasarea “metodologică” pe care M. Muthu o semnalează (cadrul “procurstian”) este una tipică viziunii blagiene. Precum în cazul altor concepte aflate în discuție, se operează o glisare din domeniul teologic propriu-zis în cel al filosofiei culturii, o “filosofie a culturii ortodoxe” (“sofianicul este deci înainte de orice un subiect de « filosofie a culturii »”, *Spațiul mioritic*, *Opere* 9, ed.cit., p.252). Astfel că sofianicul “devine o *imagine* poetică și, în același timp, o *ipoteză morfologică*”, cu alte cuvinte, am adăuga noi, o con-figurare a unui conținut

transcendent surprins în ipostaza sa coborâtoare. Configurare care, pentru Blaga, este o “transfigurare” (în arta bizantină, figurile sunt “sofianic transfigurate”), o determinantă ipostatică (i.e. o potență stilistică) creatoare, cu valoare de paradigmă culturală a spiritualității răsăritene. Anistoricitatea ortodoxiei – teocentrismul său păstrător și mărturisitor al adevărului Tradiției – probează același interes slab, amintit de noi mai sus, pentru destinul istoric al omului (Pentru Blaga, omul ca ființă istorică reprezintă o mutație calitativă față de omul ce își trăiește viața în orizontul lumii date; el este omul deplin care există “și în orizontul misterului – pentru revelare – și este structural echipat cu categorii stilistice, omul deplin este prin definiție *ființa istorică*”, *Ființa istorică*, *Opere* 11, ed.cit., p.372). Omul nu pare a fi decât o formă receptivă, statică, a împăcării și înțelepciunii coborâte din înalt. Nu e de mirare că, în contextul acestei viziuni, sofianicul este “un sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox” care devine “vas al transcendenței ce coboară”. “În fața acestui vizionar spectacol al punții coborâtoare, omul se poate îmbrăca în soare, transfigurându-se de o divină liniște și certitudine a salvării”, afirmă Blaga în *Spațiul mioritic*, *Opere* 9, ed.cit., p.244 (înțelegere “extatică” nu foarte departe de transfigurarea prin experiența purei iubiri quietiste).

Dincolo însă de implicațiile și nuanțările acestei paradigme culturale răsăritene, semnificativă este raportarea pe care M. Muthu o face, pe urmele lui Blaga însuși, la teologii ruși preocupați de această problematică. Cu toate că filosoful român se detașează de gânditorii în cauză (“din nefericire, spune el, toate aceste speculații rusești nu prea excelează prin precizie”, remarcând că atât Florenski cât și Bulgakov “adaptează la legea creștină anume preocupări gnostice și neoplatonice”, *Spațiul mioritic*, ed.cit. p.237), cu toții acceptă ca pe un dat “poziția intermediară a Sofiei, între

existența absolută și lumea creaturală” (*op. cit.*, p.236). Astfel, Bulgakov afirmă despre Sofia că “ea este granița nedefinită și neînțeleasă dintre existența-creație și supraexistență, ființarea Divinității”, “ocupând locul *dintre* Dumnezeu și lume” (*Lumina neînserată. Contemplații și reflecții metafizice*, Ed. Anastasia. 1999, pp.289-290). Iar Florenski spune în finalul Scrisorii a X-a, despre Sofia, că “această Făptură adevărată sau făptură în Adevăr, este un fel de *aluzie prealabilă* la o lume transfigurată, spiritualizată, o viziune, imperceptibilă pentru alții, a Lumii de Sus în lumea de jos” (*Stâlpul și Temelia Adevărului*, ed.cit., pp.249-250). Demn de observat este faptul că, spre deosebire de Blaga, gânditorii ruși au preluat din gnosticism natura prin excelență feminină a Sofiei (*cf.* I.P. Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Ed. Nemira, 1995, p.103), dar, pe de altă parte, Sofia nu apare la Blaga în postura de “entitate căzută” ca în textele gnostice, ci drept “ordinea și înțelepciunea divină, care coboară în vremelnicie” (*op. cit.*, p. 241). Căderea devine acum coborâre, revelare în lumea sublunară. Nicăieri la teologii ruși citați nu întâlnim această nuanță specific blagiană. Cu titlu de ipoteză, avansăm ideea unei posibile “contaminări” ioaneice, cu toate că la Ioan Teologul pogorârea are o semnificație eshatologică (de coloratură feminină) inexistentă la gânditorul român: “am văzut cetatea sfântă, noul Ierusalim, pogorându-se din cer de la Dumnezeu, gătită ca o mireasă, împodobită pentru mirele ei” (*Apocalipsa* 21, 2). De remarcat totuși, în trecere, misterul lumii împodobite, lumea-podoabă din *Pitoresc și revelație*, acea podoabă lăuntrică recomandată de Sf. Petru, “nesticăcioasa podoabă a duhului blând și liniștit, care este de mare preț înaintea lui Dumnezeu” (1 Petru 3,4). În *Pilde* (8, 22-23), Sofia-Înțelepciunea divină vorbește despre sine: “Domnul m-a zidit la începutul lucrurilor Lui; înainte de lucrările Lui cele mai de demult. Eu am fost din veac întemeiată de la început, înainte de a se fi făcut pământul”. Într-un comentariu alegorizant la acest

pasaj, Sf. Atanasie cel Mare dă și el cuvântul Sofiei care se adresează făpturii: “Dumnezeu M-a zidit în lucrările Sale, pentru că în ele este Chipul Meu; și iată în ce măsură Eu *am coborât* (s.n.) în zidire” (*Cuvântul al doilea împotriva arienilor*, 79). Iată că înțelepciunea coboară pentru a deveni chip și zidire, început (creat) al căilor lui Dumnezeu. Are dreptate Blaga când afirmă că “unghiul sofianic deschide ortodoxiei un câmp de exploatat” !

În sfârșit, un alt “drum de ispită” pentru cercetător, și poate cel mai fructuos, este investigarea semnificațiilor *conceptului-imagini*. Nu e vorba nici doar de conceptele generice ale fizicii aristotelice, nici doar de relațiile constante între anumite variabile ale naturii, ca în știința de tip galileo-newtonian. “Polaritatea concept-tipar / concept-relație, subliniază M. Muthu, va fi depășită de Blaga prin situarea pe un alt plan de teoretizare”, și anume planul transempiric în care nu se poate pătrunde nici pe calea simțurilor, nici pe aceea a conceptelor abstracte. Având de-a face cu o dimensiune mai profundă a existenței, doar conceptele-imagini facilitează accesul în această “transempirie”. “Aceste concepte-imagini, precizează Blaga, sunt alcătuite de obicei după chipul unor imagini ce aparțin empiriei (...), iar ele sunt întrebuințate întru lămurirea unor aspecte mai adânci ale fenomenelor empirice” (*Experimentul și spiritul matematic*, *Opere* 8, ed.cit., p.612). Ele sunt de fapt ipoteze ale imaginației conceptuale ori teoretice care operează, fenomenologic, prin reducția diversității empirice la un factor transempiric (“o reducție a unui material empiric multiplu și variat la concepte-imagini unificatoare, mai simple”, *op.cit.*, p.615). Blaga dă ca exemple elementele primordiale ca principii în gândirea ioniană, corpusculele lui Newton, undele de eter ale lui Huygens, lumina albă la Goethe, atomii lui Democrit ș.a. Reducția prin concepte-imagini apelează la o suprametodă de teoretizare distinctă de teoretizarea abstractă, întrucât aceasta din urmă se împletește acum cu modul imaginar

al teoretizării. Cu adevărat importantă este însă *analogia* care stă la baza acestei suprametode “tolerante” și “concesive”, o analogie concretă și de proporții cosmice specifică imaginației mitice: “un procedeu permanent rodnic al cunoașterii”. Or știința de tip galileo-newtonian s-a apărut permanent de aceste “aluviuni” mitice, nematematizabile. Ca un exemplu grăitor “de eliminare a elementelor mitico-magice prin natura lor incompatibile cu o matematizare” (*op. cit.*, p.632), Blaga îl citează pe Kepler care, revenind asupra unei lucrări de tinerețe, înlocuiește cuvântul “suflet” cu cel de “putere”. Aceste analogii secrete între fenomene deschid însă, în plan poetic, un orizont al înțelegerii structurii simbolice. “Străbătând ca o nervură principală edificiul teoretic blagian, afirmă M. Muthu, conceptul-imagini îi oferă fiorul poeziei, cu care se confundă adesea”. Ce sunt, într-adevăr, sofianicul, mioriticul, cosmoidul, Marele Anonim, dogmaticul ori antinomia transfigurată decât concepte-imagini în care “simbolurile liricii și conceptele metafizicii se conjugă iar sarcina afectiv-imaginară coabitează cu decoctul abstract” ? O sugestie – ca început de drum – pentru o cercetare de estetică aplicată la natura analogică (meta-fizică) a simbolului. Căci, așa cum precizează Blaga în *Censura transcendentă*, “contaminarea metodică a științei cu spiritul profunzimii mitice, contaminarea mitului cu spiritul de rigoare specific gândirii științifice – indică o cale de urmat. Această toleranță metodologică, cu concesii și adaptări reciproce de procedee, deschide largi perspective și nebanuite posibilități de gând, ce se vor neapărat realizate” (*Opere* 8, ed.cit., pp.448-449).

Iată doar câteva din căile, ispititoare, pe care le deschide, la rândul ei, cartea lui Mircea Muthu, o carte prin excelență roditoare, după cum spuneam, și exemplară, adăugăm, întrucât ea șlefuieste până la strălucirea ultimului detaliu fețele “cosmoidului” blagian. Prin punerea inedită în valoare a nervurilor sale esențiale, ea înfățișează creația lui Blaga drept un vast

palimpsest dincolo de care se întrezărește lumina ec-statică a Răsăritului.

Dorin ȘTEFĂNESCU

Manug Khanbeghian, La Croce e la Mezzaluna. Una storia armena. Prefazione di Franca Feslikenian. Milano 2001, Ed. Anna Maria Mungo. [Crucea și semiluna. O istorie armeană]; pagini 301 + 8 ilustrații.

La Croce e la Mezzaluna. Una storia armena a fost terminată în anul 1982 și are drept autor un medic armean din Trebisond, oraș armean pe malul Mării Negre. Manug Khanbeghian a trăit și el clipele oribile ale Genocidului dezlănțuit de către așa-ziiși "Tineri Turci": atunci și-a pierdut surorile, care au preferat să se sinucidă pentru a nu deveni batjocura turcilor. Ajuns în Italia, la fratele său, călugărul mechtarist, părintele Vartan, a devenit medic și, mai târziu, medic primar specializat în **otorinolaringologie**. A ocupat funcții în comunitatea armeană. S-a stins din viață, în 1982. Când timpul liber, a scris în limba armeană, a cules documente despre istoria neamului lui și a iubit dolomiții, unde căuta răgaz de liniște și de reculegere spirituală. Cartea a fost publicată prin grija fiicei sale, Eugenia.

Titlul cărții este semnificativ: **Crucea** se întâlnește cu **Semiluna** - două lumi, cea creștina și cea musulmană, au conviețuit în Anatolia, cu toate că nu lipseau masacrele din partea islamicilor. Genocidul, în schimb, a revoluționat aspectul etnic. Grăitor în acest sens rămâne genocidul din 1915 care a avut ca efect golirea Anatoliei de creștini. În timpul Imperiului Otoman, creștinii erau organizați în "millet", un fel de națiuni: grecii, sirienii, armenii. Acum aproape că au dispărut. Anatolia sau Turcia de acum au pierdut specificitatea cosmopolită, cu

prezența mai multor confesiuni religioase, culturi etc.

Romanul istoric propus recenziei de față, fără îndoială cu trăsături autobiografice, se desfășoară în Valea Anifa, nu departe de Trebizon. Acolo, cândva era un sat. Acum, dispărut de pe fața pământului...pentru totdeauna. Numele lui era Deli Balta. Era un sat special, ceva mai mărișor, căci era văzut ca un fel de "capitală" pentru Valea din Anifa. De el țineau șase sate: trei armenie, două turcești și unul grecesc. Trăiau în Anifa doar 500 de locuitori, veseli și harnici, în general, fiind pașnici unii cu alții. Armenii aveau biserică proprie: slujbele religioase erau oficiate de-un preot de-al lor pe nume Ter Arsen Sarian.

Acolo trăia și familia lui Aghasser Avedian, care era căsătorit cu o armeană, Nazè, fiică lui Akabi și de Hohannes. Frumoasă era fata, zveltă, încântătoare și timidă, care dorea să fie ca și maica ei, moașă. Poate era mai mult decât o moașă, căci, deseori, ținea locul medicului. Era generoasă, darnică, iubitoare: ajuta cu medicamente și sfaturi nu numai pe creștini, ci și pe femeile islamice, pe care niciodată nu le ignora.

Aghasser era fiul lui Hourig, o femeie inteligentă și cultă. Oameni culți erau mai mulți la număr din rândul creștinilor armeni decât dintre musulmani (dintre care numeroși erau analfabeți).

Autorul intervine acum cu „istoria cea mare”: iluzia armenilor care, o dată cu căderea împăratului Abdul Hamid, crezuseră în sinceritatea „Tinerilor Turci”. Toți se numeau "cetățeni", "frați". Deputații armenilor cereau reforme.

Dar, la puțin timp, și-au dat jos masca și-au început ...masacrele. Cu iz aproape liturgic, mișcătoare sunt cuvintele prin care se salută altarul bisericii armenie. Armenii se apără, Aghasser se bate ca un leu. Satul rezistă, dar nu pentru mult timp. Aghasser moare ca un erou. Mulți înecați fuseseră aruncați în mare, departe. Familia lui Aghasser supraviețuiește și este victima unei familii turcești: familia lui Selim și

teribila mamă a lui, Gulizar, cu rudele haine, nepoliticoase, neospitaliere. Aziz era excepția acestei familii!

Cu toate că soarta părea a fi pecetluită, Hourig continuă să se ocupe de răniți, dovedind virtuți, calități morale primite de la strămoșii lui armeni.

Tânăra lui soție, Agasser, n-are nici o biserică în care se să roage. Nostalgică după timpul de pace, plin de bucurie, ea tresare nefericit la imaginea satului cu proprietățile armenilor ocupate de „intrușii” islamici.

Aziz se căsătorește cu Nazè. Li se naște un copil care nu va trăi. În schimb, va trăi micul Melik, născut din dragostea adevărată dintre Nazè și Aghasser, eroul armenilor.

Nu vom deconspira toate evenimentele relatate în cartea în care timpul istoric se fuzionează cu viața celor trei armeni supraviețuitori, siliți să trăiască ca străini acasă la ei. Răul își va primi răsplata: o rugăciune se înalță de la trei creștini fără biserică și comunitatea lor.

Vivacitatea dialogurilor este tehnica fundamentală a discursului românesc, complinit de descrierea superbului peisaj pierdut întotdeauna pentru Amenity.

Volumul este însoțit de un capitol unde se ilustrează pe scurt geografia, istoria Genocidului și caracteristici ale limbii și literaturii armenice.

Dr. Giuseppe MUNARINI
Institutul "Guido Guinizzelli"
Monselice-Padova, Italia

**George Gană, *Melancolia lui Eminescu*,
București, ed. Fundația Culturală
Română, 2002**

Pe nedrept se consideră că, în ciuda numărului impresionant de lucrări și ediții apărute din anii '90 încoace, studiile

eminesciene se află într-un recul vădit față de exegeza clasică. Adevărul e că opera eminesciană, în special poezia și publicistica, se situează în continuare în atenția cercetătorilor și interpreților din toate generațiile. Mereu apar cercetări inedite surprinzătoare, chiar sub aspect documentar și biografic, cum este lucrarea lui Helmuth Frisch (*Sursele germane ale creației eminesciene*, I – II, 1999), dar și studii de analiză critică aprofundată a textelor eminesciene, proiectându-le în actualitate. Un exemplu edificator în acest sens îl constituie ultima carte a lui George Gană, *Melancolia lui Eminescu* (Editura Fundației Culturale Române, 2002). Criticul, cunoscut exeget și editor al operei lui Bologa, nu merge pe căi bătătorite de alții, ci își asumă un punct de vedere propriu interpretativ, oferind o lectură atentă și

comprehensivă, mergând direct la text, cu un scrupul al exactității cum rareori se mai întâlnește astăzi. Cartea sa e un eseu de analiză tematică de profunzime, convergent cu unele principii ale psihocriticii și stilisticii moderne, dar fără a prelua și aplica mecanic grila de interpretare a acestor discipline hermeneutice. Remarcabil este contactul direct, viu și permanent cu textul. De aici criticul își extrage categoriile și conceptele orientative, chiar titlurile celor nouă capitole ale eseului. Printr-un asemenea mod de lectură este pusă în evidență unitatea de adâncime a operei eminesciene, care se structurează în jurul unui nucleu germinativ – element de substrat, prezent în toate interstițiile textului. Acest nucleu liric și ideatic original, care conferă “organicitate” operei eminesciene, este, în viziunea criticului, melancolia. Tocmai o astfel de “organicitate”, de expresie muzicală în esența ei, precizează spre finalul studiului George Gană, “duce la convingerea că temeiul, dacă nu embrionul sau «celula germinativă», sursa primordială și cea mai productivă a lirismului eminescian este un anumit sentiment existențial: melancolia, înțeleasă într-un fel mai profund și mai complex decât în vorbirea uzuală, adică în

sensul, consacrat, care face din ea o categorie culturală de mare relevanță pentru literatura modernă”.

Despre “adâncă melancolie” a versurilor eminesciene vorbea și T. Maiorescu, în *Poeți și critici*, iar într-un alt loc criticul de la *Junimea* afirma că pesimismul de tip schopenhauerian al poetului apare de obicei “eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște” (spre deosebire de Gherea care punea accentul pe “decepționismul” eminescian, într-un sens mai mult ideologic). Cu alte cuvinte, melancolia eminesciană nu e una viscerală sau emanată din “egoismul” funciar al poetului, ci apare întotdeauna transfigurată într-un mod “impersonal” metafizic. Am făcut această trimitere la Maiorescu, deoarece intuițiile sale sunt dintre cele mai pertinente din câte s-au făcut în legătură cu poetul. Toate s-au verificat de-a lungul unui secol și mai bine de exegeză eminesciană. Așa se întâmplă și cu melancolia, căreia George Gană îi dedică acum o carte profundă, bine articulată, tratând exhaustiv subiectul (cu regretul că, la Maiorescu, intuiția melancoliei a rămas fără urmări notabile în analiza propriu-zisă a operei). Aș mai semnala însă o convergență cu Maiorescu, desigur întâmplătoare, dar semnificativă. Primul poem asupra căruia atrage criticul atenția în cartea sa (încă din primele rânduri) este *Singurătate*, care exprimă emblematic toposul și câteva dintre elementele constitutive melancoliei eminesciene, punând în lumină totodată și starea de spirit originară a creatorului. Or, volumul de *Poesii* din 1883 începe chiar cu poemul *Singurătate*. Cuprinsul acestei ediții (princeps) nu respectă ordinea cronologică a poemelor, așa cum s-au publicat sau au fost ele scrise. Maiorescu structurează volumul după alte criterii, nemărturisite, dar – neîndoios lucru – nu o face la întâmplare. Este limpede că în fruntea culegerii nu putea așeza un poem oarecare, ci unul reprezentativ, poate chiar definitoriu pentru poetica eminesciană. Pentru Creția susține că volumul începe și se încheie cu “două

concentrate de artă poetică” (*Singurătate și Criticilor mei*). De asemenea, poemul *Melancolie* figurează printre primele piese ale aceluiași volum, așezat între elegia *Ce te legeni, codrule* și blestemul metafizic *Rugăciunea unui dac*. Ordinea instituită de critic, acesta având deja formată imaginea întregului în momentul conceperii ediției, vrea să sugereze și o cale de introducere treptată în intimitatea universului liric eminescian, poate chiar o formulă de înțelegere și receptare mai exactă a poetului.

Ambele poeme, *Singurătate* și *Melancolie*, sunt creații emblematică și pentru George Gană. Întregul demers critic își găsește un punct de sprijin solid în aceste texte, la care se adaugă multe altele. De altfel, ceea ce surprinde în mod plăcut în comentariile criticului este capacitatea impresionantă de absorbție a unei cantități imense de text eminescian. Aproape că dispăre cu totul, în exercițiul spontan al lecturii, diferența dintre antume și postume sau dintre poezie, proză și articolul publicistic. Apelul permanent la text vădește într-adevăr o lectură integrală, mereu înprospătată, a operei eminesciene (lucru din ce în ce mai rar), dar și o dovadă de bun simț critic și de onestitate a exegetului. Eminescologia a acumulat în timp un număr considerabil de concepte, categorii și formule critice, care de care mai sofisticate și pretențioase. Aproape că s-a ajuns la un blocaj. Exegeza eminesciană dă impresia că se hrănește acum mai mult din ea însăși, că s-a îndepărtat cu totul de operă, folosită doar ca un pretext pentru ipoteze de lectură anticipate. Cu oarecare nostalgie Petru Creția visa, în *Testamentul unui eminescolog*, la o apropiere mai cuviincioasă de spiritul autentic al marelui poet, într-un limbaj critic mai simplu (trimitând la Maiorescu, Iorga, Perpessicius și Călinescu). Într-un fel, George Gană reface raportul originar al lecturii cu opera, cu textul eminescian. E o întoarcere la primatul operei față de actul critic, la farmecul nealterat al lecturii. Fără această experiență priomordială exegeza propriu-zisă, cu o miză oricât de ambițioasă, n-are nici o

consistență. Așa se explică și lipsa de afectare a limbajului folosit de critic, evitând pe cât posibil clișeele și formulările forțate, care, din păcate, abundă uneori în studiile eminesciene recente. S-a ajuns la un fel de limbaj al superlativelor, care nu mai e în stare să spună nimic esențial despre poet și creația sa.

Firește, criticul își elaborează, pe măsură ce înaintează în lectura textelor, propriul model de interpretare. În centru se află melancolia, analizată, într-un prim capitol, sub toate aspectele ei. Melancolia eminesciană e pusă în legătură cu melancolia romanticilor (“epoca romanticilor a fost un timp al melancoliei” - afirmă criticul), dar evoluția concepțiilor despre melancolie este urmărită pas cu pas în toată cultura occidentală, de la Aristotel la Baudelaire și simbolști. Sunt evidențiate simultan aspectele psihologice, literare și culturale (de maximă generalitate) care definesc melancolia în spațiul spiritualității europene. La Eminescu melancolia nu e un simplu tropism cultural, mimetic, ci un element fundamental constitutiv al personalității sale. Interesant că poetul se afirmă într-un moment de reflux al melancoliei la *Junimea*, unde dintre romantici era preferat Heinrich Heine, la care melancolia e subminată de ironie. Eminescu era chiar și temperamental un melancolic (criticul evocă portretul făcut de contemporani sau face trimitere la cercetările unor medici, precum Dr. Nica și Ovidiu Vuia). Nebunia poetului nu e străină nici ea de acest dat ereditar sumbru, încărcat de o fatalitate tragică. Dar, precizează la timp criticul: “Între melancolia literară și melancolia psihologică a lui Eminescu este în fond același raport ca între poezia și biografia lui. Una se înalță pe experiențele celeilalte, dezvoltându-se după propria ei logică și constituindu-se într-o realitate autonomă.” Criticul promite un comentariu echilibrat, cu accentul, firește, pe dimensiunea estetică a operei, fără a neglija însă cu totul latura psihologică sau unele influențe culturale, în special

contactul poetului cu filosofia lui Schopenhauer. La limita de sus, melancolia eminesciană se confundă cu tristețea ușoară, la limita de jos, cu tragicul. În orice ipostază însă, melancolia poetului se manifestă ca un sentiment existențial de adâncime, căruia îi corespunde un tip de sensibilitate de o coloratură inconfundabilă. Pornind de la aceste considerații generale, chiar teoretice (pe urmele lui Starobinski), criticul ne oferă o primă aproximare tematică a motivului melancoliei în poezia eminesciană, un loc central revenind analizei poemului omonim, *Melancolie* (“alegorie a eului convertită în viziune a lumii”). Și cum “în forma ei radicală, melancolia... este echivalentă cu sentimentul morții”, comentariul se îndreaptă, în acest prim capitol, spre semnificațiile tanatice ale unor texte eminesciene reprezentative, de la *Mortua est!* la *Rugăciunea unui dac* și *Mai am un singur dor*. Înclinația spre nihilism ontologic însă a poetului este în permanență transfigurată și îmblânzită de un sentiment metafizic al existenței, care se confundă în esență cu melancolia, dincolo de suferințele și mizeriile cotidiene ale eului. Rareori negația apare în forme extreme la Eminescu, susține criticul, dar și atunci (de exemplu, în imnul cosmogonic din *Scrisoarea I*), nimicul, golul primordial e perceput în fond ca un plin ontologic. Mergând și mai departe, am putea avansa ideea că, la fel ca la romanticii germani, nihilismul viziunii eminesciene e contrabalansat în permanență de plinătatea formei, de seducția și armonia interioară a versului (a “cântecului”); spre deosebire de nihilismul lui Nietzsche, mult mai radical, care duce la dezintegrarea discursului însuși. La Eminescu chiar și moartea este privită uneori ca “un înger cu părul blond și des”. Adâncă melancolie eminesciană învăluie într-o aură de idealitate aspectele cele mai respingătoare ale existenței, le face suportabile.

O primă concluzie a criticului este că melancolia constituie substratul întregii creații eminesciene. Tematizarea motivului melancoliei se oprește însă aici. Dacă ar fi

continuat în aceeași manieră, studiul ar fi dus, prin acumulări, la o conceptualizare exagerată a termenului și la transformarea lui în clișeu. Un merit al criticului este că nu cade în această posibilă capcană. Melancolia eminesciană rămâne în continuare numai un corolar al demersului critic. Analiza avansează în chip revelator de la un capitol la altul, explorând noi aspecte (de fapt, cele esențiale, definitorii) în legătură cu temele și motivele eminesciene fundamentale. Așa sunt artele poetice eminesciene și mitologia literară a poetului, în ipostaza romantică a bardului sau a geniului, recongnoscibili în figuri simbolice precum Magul, Filosoful, Sihastrul, Voievodul, Prințul, Cezarul, Rebelul – “alte măști” ale eului poetic eminescian. Urmează alte teme cercetate pe larg în capitole distincte: absolutul naturii, erosul, reveria trecutului istoric și, nu în ultimul rând, rădăcinile creației eminesciene în mit și basm. În toate aceste analize melancolia constituie doar un punct de referință mereu invocat, dar cu discreție, ca un element de substrat, cum spuneam. Doar în capitolul despre vis (“Pierdut în vis cantr-o noapte înstelată...”) revine explicit asupra melancoliei: “Dacă melancolia este substratul poeziei eminesciene, visul este regimul ei obișnuit, înțelegând prin aceasta starea în care ea se produce și sursa materiei literare.” Pornind de la unele disociații teoretice datorate lui Marcel Raymond, G. Bachelard și Albert Béguin, criticul e preocupat mai ales de distincția dintre vis (visul nocturn, fiziologic) și reverie. Descrierea tematică face loc unei investigații de profunzime în latura onirică a creației eminesciene. Ca și melancolia, visul, cu ambivalența lui sub raport ontologic, “este o dimensiune a poeziei eminesciene în toate ariile ei tematice”. Atunci când melancolia se intensifică, spune criticul, “lume și vis devin deopotrivă iluzorii”. Concluzie oarecum previzibilă, dar cu deplină acoperire, dedusă riguros din analiza și lectura atentă a textelor.

Cartea se încheie așa cum începuse, sub semnul “singurătății” poetului. De astă

dată e vorba de singurătatea absolută a geniului, tematizată în *Oda în metru antic*. Condiție ontologică a interiorizării, singurătatea este asumată de poet ca un destin, spune criticul. Lumea exterioară devine astfel un cosmos lăuntric, purtând amprenta unei forțe imaginative ieșite din comun. Așa se explică unitatea de adâncime a operei eminesciene, originalitatea ei atât de frapantă. Nu e de mirare că mai toți criticii au căutat un centru generator pentru a explica această “miracol”. G. Călinescu bunăoară l-a căutat în “fiorul cosmogonic” sau în “sâmburele de întuneric al golului primar”, iar Vl. Streinu în motivul “Florii albastre”. George Gană revine asupra melancoliei ca substrat și “celulă germinativă” a întregii creații eminesciene, justificându-și încă o dată demersul critic întreprins. Câteva considerații de bun simț asupra singularității poetului și asupra posterității sale (“Când n-a copleșit, poezia lui Eminescu a stimulat și a provocat.”), întregesc portretul critic definitiv al marelui poet. Împotriva unor încercări de “modernizare” a imaginii poetului, considerat de unii simbolist (Ștefan Petică), postromantic (Vl. Streinu) sau chiar existențialist (Edgar Papu), George Gană susține că poetul e totuși un romantic, dar trebuie receptat “în perspectiva duratei lungi a romantismului, aceea care se suprapune peste un mare ciclu cultural, în interiorul sau în prelungirea căruia ne aflăm încă”. În opinia criticului, simbolismul sau suprarealismul sunt tot prelungiri ale romantismului.

Cartea lui George Gană nu propune neapărat un nou Eminescu, deși nu lipsesc ipotezele și observațiile critice originale. Efortul său cel mai susținut e de a reorienta interpretarea eminesciană spre text, spre o lectură mereu înprospătată a operei. Se fac simțite o anumită prudență și modestie metodică în acest demers critic de excepție. Miza reală o constituie un Eminescu așa cum a fost el, receptat în propria dimensiune ontologică. Cu alte cuvinte, nici un Eminescu monumentalizat nici un

Eminescu demitizat (deconstruit) cu ostentație. De unde seriozitatea cu care exegetul își cântărește fiecare judecată critică avansată. Fără a polemiza cu cineva anume, nu o dată pune lucrurile la punct cu discreție, elimină multe din excesele și enormitățile rostite în legătură cu marele poet. Această lecție de bun simț este rodul unei lecturi și documentări atente, poate și al unei afinități mai speciale, care l-a orientat cândva pe critic și spre opera lui Blaga. Nu întâmplător numele lui Blaga revine cu oarecare insistență în text, alături de numele lui Tudor Vianu. Se pare că acestea sunt coordonatele pe care se mișcă din totdeauna cu familiaritate criticul. Formația intelectuală și formula criticii sale se regăsesc cel mai exact în demersuri de acest tip, la granița dintre literatură și reflecția culturală de extracție filosofică.

Cornel MORARU

Aksel Bakunts, *Racconti del silenzio: Cinque novelle*, Milano 2002. Presentazione: Gabriella Uluhogian. Introduzione: Milena Bernardelli. Ed. Guerini e Associati. Collezione "Carte Armene" [Aksel Bakunts, *Povestile din tăcere: Cinci Nuvele*]; pagini 142.

Racconti del silenzio: Cinque novelle are o mare importanță pentru cunoașterea literaturii armenesti orientale interbelice. Ca date biografice ale scriitorului Aksel Bakunts, amintim anul nașterii - 1899 și 1937, anul dispariției, timp al dictaturii comuniste.

Împreună cu Yeghishe Çarents (1897-1939), Bakunts, pseudonim al lui Alekhsandr Thevosyan, ocupă un loc deosebit în literatură armeano-orientală, care, firește, a folosit ca limbă varianta armeano-orientală vorbită în Republica Armeană, ca și în Diaspora din Iran.

Regiunea aceasta n-a fost deloc afectată de Genocidul din 1915, ca și partea aflată în Anatolia.

Armenia liberă nu mai există ca republica liberă din 1920, când a devenit sovietică. Au urmat ani de mari transformări ca pretutindeni unde comuniștii au luat puterea.

Scrie părintele Boghos Levon Zekyian, profesor de limba armeană la Universitatea din Veneția: „In queste condizioni l'onere di servire da mediatori con la tradizione e da antesignani per la nascente poesia e prosa armene di una patria politicamente ricostruita, anche se non indipendente graverà sulle spalle di due giovanissimi, rispettivamente Yeghise Çarents e Aksel Bakunts (1899-1937).”¹

Grație editurii *Guerini e Associati* din Milano, care are o colecție despre cultura armeană, cititorul italoфон poate să cunoască creația literară a acestui mare scriitor, dispărut în temnițele comuniste.

Nuvelele prezente în ediția de față se intitulează *Viola alpină* [*Viorea alpină*], *Il faggiano* [*Fazanul*], *Mthnadzor*, *Lettera allo zar di Russia* [*Scrisoare către țarul Rusiei*] și *Il cavallo bianco* [*Calul alb*].

În creațiile-i literare, publicate în diferite reviste din anul 1924, descoperim lumea scriitorului surprinsă într-un limbaj clar, reflexiv, un imaginar construit pe visele, dragostea, dorința rememorării evenimentelor din timpuri apuse.

Solemnul și mărețul peisaj armean oglindit în opera autorului este complinit de psihologia personajelor care-și desfășoară viața într-un mediu perfect reprezentat. Câteodată (posibil mereu!), proza devine poezie, imaginile fiind receptate cu ușurință de către cititor. Mirella Bernardelli, Emanuela Botticelli, Sasun Kirakosyan, Sara Mancini Lombardi au reușit să prezinte o traducere într-o italiană literară frumoasă, fluentă și clară, oferind cititorului dorința de a pătrunde în lumea armeană și punându-l în legătură sufletească cu lumea autorului și cu bogatu-i patrimoniu sufletesc.

Gabriella Uluhogian, profesoară de limbă și de literatură armeană la Universitatea din Bologna, care a prezentat cartea, făcea remarca: „Quando, tanti anni fa, per la prima volta lessi una novella di Aksel Bakunts- si trattava precisamente di Mirhav -Il faggiano- rimasi colpita dall' atmosfera rarefatta che circola in questo come in altri scritti del nostro autore.”ⁱⁱ

Sugestiv este titlul colecției: tăcerea este firul care unește cele cinci nuvele și personajele care apar. **Tăcerea** (în limba armeană *l'rutium*) este atât semnul unei lumi bogate și intime, cât și misterul declanșat de tăcere. Deopotrivă se vrea și răspunsul împotriva suferințelor și durerilor vieții: tăcerea care te ajută, spre senectute mai ales, să păstrezi amintirea unei lumi care s-a spulberat... Pentru totdeauna!

Măiestria cu care autorul folosește metaforele și similitudinile, bogăția vocabularului creează un imaginar inedit receptat de cititor drept cale spre inima țării. Deseori amintirea trecutului, ca și în prima nuvelă, *Viola alpină*, inundă realitatea banală, prezentul trist cu note nostalgice.

Transpare psihologia țaranului cu lumea lui închisă și, poate, câteodată neomenoasă, reticentă față de străini. Mă gândesc la secerătorul orb de gelozie care își lovește nemilos soția pentru simplul motiv că primise de la un străin, arheolog, un desen evocator al unei dragoste pierdute, frânte, în semn de mulțumire pentru ospitalitatea ei. Mă refer, de asemenea, la brutalitatea pădurarului sau la admonestarea umiliților vieții, țărani prezenți în ultimele două nuvele menționate.

Interesantă este și starea sentimentelor manifestate de protagoniste sau copii surprinși pe scena lumii armenesti.

Mișcătoare este frământarea sufletească a unchiului Dadi: ajuns la bătrânețe, el încă tânjește după iubirea din tinerețe pentru Sona, suferind văzând-o nefericită în căsnicie. Acestea i se adaugă și imaginea iubitei moarte în tinerețe, uitată sub o cruce. Ele dau un sens celui care nu

mai era voinic...Se consemnează nostalgia păcatelor tinereții! Acum, mai ales, lirismul se împletește cu proza...

Dr. Giuseppe MUNARINI
Institutul "Guido Guinizzelli"
Monselice-Padova, Italia

Lois Craffonara, *Flus leterares dl Grijun y dl Friûl*. Poesies tla traduziun de Lois Craffonara., San Martin, Museum Ladin “Castel de Tor”, 2003; 463 p. [**Lois Craffonara, *Florilegiu Cantonului Grischun(Grigioni, Graubünden) și Friuli***. Poezii în traducera lui Lois Craffonara]

Lois Craffonara a fost elevul celebrului profesor Carlo Tagliavini, (1903-1982), foarte cunoscut și în România, mai cu seamă grație ediției în limba română a volumului fundamental pentru studiul lingvistic al limbilor romanice: *Le origini delle lingue neolatine* (Bologna,1972, Ed. Patron), îngrijită de profesorul Alexandru Niculescu (*Originile limbilor neolatine. Introducere în filologia romanică*. Versiune îngrijită și coordonată de Alexandru Niculescu, Traducere Anca Giurescu, Mihaela Cârstea-Romașcanu, București, 1977. Ed. Științifică și Enciclopedică).

Textul profesorului Lois Craffonara va fi de referință pentru cercetătorii de romanistică, în general, și de limba ladină, în special.

Originar din Val Badia, centru cunoscut și pentru Ski, vale ladină împreună cu Gardena, în provincia Bolzano, a funcționat ca profesor în diferite școli din Sudtirolo-Alto Adige. Domnia Sa este nu numai un bun cunoscător al limbii materne, ladină, dar și un cunoscător al variantelor ladine din Grischun (Canton dei Grigioni, Graubünden) și din Friuli.

A fost și președintele asociației culturale “Uniun di Ladins dla Val Badia,”(Uniunea Ladinilor din Val Badia), directorul Institutului Cultural Larin “Micurà da Rù” și redactorul primelor 25 de numere ale revistei “Ladinia” Sfői culturâl dai Ladins dla Dolomites (1977-2001)[Ladinia revista culturală a Ladinilor din Dolomiți], care, împreună cu cealaltă revistă ladină, „Mondo Ladino”, redactată de către dr. Fabio Chiocchetti, din Vigo di Fassa (Vich) în provincia Trento, au prezentat aspecte interesante a microcosmului ladin, permițând cercetătorilor cunoașterea universului literar conservat în arealele de limbă ladină din Elveția, până în Friuli.

Neostoitul profesor ladin a fost recompensat pentru activitatea științifică, obținând „recunoașteri”: *Onoranza por Miric tl ciamp dla Sconanza di Bëgnis Culturai* (Recunoașterea pentru meritele culturale), de către Autoritățile Provinciale și Ehrenzeichen des Landes Tirol, de către Autoritățile din Regiunea austriacă Tirol.

Antologia profesorului Lois Craffonara este o selecție de texte poetice în limba română, varianta occidentală a ladinei, care, din 1938, devine a patra limbă națională în Elveția. Tradusă în ladină badiotă și marebană, literatura română, relativ bogată, a fost studiată și în România grație doamnei Magdalena Popescu-Marin (cfr. Augustin Maissen-Magdalena Popescu-Marin, *Antologie de Poezie Română*, Ed. Academiei Române, București, 1980; id. *Omul de la fereastră [L'uomo alla finestra]*, Ed. Univers, București, 1992) și doamnei profesoare Maria Iliescu (cfr. M. Iliescu- H. Siller Runggaldier, *Rätoromanische Bibliographie*, Innsbruck, 1985, Aenipontana XIII).

Cum se știe, în Canton Grischun, a cărui capitală este Coira, oraș germanizat treptat, unde munții uriași răspândesc frumusețea lor regală, regiune udată de râurile Reno Rein și Inn, se vorbesc cinci idiomuri române (chiar șase, dacă-l agreăm și pe cel vorbit în Val Müstair): sursilvan,

subsilvan, puter (în Engadina septentrională), vallader (în Engadina meridională) și surmiran (în Grischun central).

Aceste idiomuri își au substratul încă din timpul Reformei Protestante și Reformei Catolice sau Contrareforma. Relevante în acest sens sunt traduceri Bibliei în secolul al XVI-lea, în sursilvan și în ladină, valader sau puter, cu J. Bifrun, Luci Gabriel, Jacobus Vulpius, Nicolaus A. Vulpius și Jacobus Dorta etc., sau opere de catehism scrise de reprezentanții celor două confesiuni, care s-au confruntat.

Limba scrisă, denumită “Rumantsch Grischun”, a fost creată în 1982 de către răposatul prof.dr. I.H. Schmid, la Universitatea din Zürich, variantă propusă și susținută de către “Lia Rumantscha” (Liga Romanșilor), asociație culturală preocupată cu salvarea, conservarea și difuzarea limbii.

Prima parte a Antologiei profesorului Lois Craffonara cuprinde textele române a două idiomuri friulane, în traducerea badiotă sau marebană. Rima este bine conservată, grație cunoașterii și stăpânirii elementelor prozodice, idiomul ladin ales respirând expresivitate.

Dintre poezii veacurilor XVII-XVIII, s-a optat pentru Martinus ex Martinis (1619-1668), cu *Libertat da nossas trais Lias (Libertatea celor noastre trei Ligi)*, care a scris în idiomul vallader, Gieri Anton Viel (1745-1830) pentru idiomul sursilvan, Conradin a Flugli d'Aspermunt (1787-1874) și Zaccaria Pallioppi (1820-1873), care au scris în idiomul puter, Zaccaria Pallioppi (1820-1873), care s-a exprimat în aceeași variantă ladină.

Veacul al XIX-lea este reprezentat de poetul Gion Antoni Huonder (1824-1867), autorul celebrului text liric, bine cunoscut în lumea română: *Il pur suveran (Țăranul liber)* sau al poeziei cu mesaj patriotic: *La Lîgia grischa (Liga grizonă)*.

Sunt prezente apoi poezii scrise de Giovanni Mathis (1824-1912), Simeon Carratsch (1826-1891), Gian Singer (1829-1903), Gian Fadri Cadreas (1830-1891), care

au preferat ladina din Engadina septentrională (idiomul puter). Gian Casper Muoth (1844-1906) este poetul epic ce s-a impus în literatură prin poemul *Il Comun d'Ursera* (*Comuna din Ursera*), redactat în idiomul sursilvan.

Prin poezia lui *Adieu* (*Adio*) își face prezența pastorul reformat Jon Luzzi (1856-1948), pasionat de textul Bibliei (din păcate, uitat în Italia!)

Țin să-i amintesc pe poetul Peidel Linsel (1863-1943), pseudonim I. Derin, care a cântat iubirea și țara lui în idiomul vallader, traducător de balade, dintre care amintim: *La nuorsa*, adică *Miorița*, și pe părintele Alexander Lozza (1880-1953), care a apelat la sursa poeziei romantsche destul de târziu, după ce cântase, cu lira lui, în limba italiană, în scurtul răgaz ivit în viața monahală și pastorală.

În pofida morții premature, Alfons Eduard Tuor (1871-1904) a lăsat neamului său cântece care oglindesc măiestria metrică și inspirația-i de netăgăduit. Nu lipsește nici Sep Modest Nay (1892-1945), om de cultură, scriitor și poet, care s-a luptat pentru recunoașterea dialectului romantsch ca limbă națională.

Sunt și alți poeți care merită a fi menționați, ca de pildă: Andri Peer (1921-1985), Gian Fontana (1897-1935), Curo Mani (1918-1997), Gion Deplazes (1918), iar, dintre cei mai tineri, Leta Samadeni (1944), Felix Giger (1946), Rut Plouda-Stecher (1948) etc.

Secțiunea ladino-friulană, care atestă poezii din secolul al XIV-lea, oglindește producția poetică a unui idiom ladin vorbit cândva pe teritoriul Patriarhiei din Aquileia. Secțiunea de față se deschide cu Anonimul din Cividale (1300-1400), Nicolo de Portis (1413-1484) și continuă cu Giuseppe di Strassoldo (1520?-1597?), ca să ajungă la veacul al XVII-lea cu Ermes di Colloredo (1622-1692), Giusto Fontanini (1666-1736), în secolul al XVIII-lea- al XIX-lea cu Pietro Zorutti (1792-1867).

Mulți dintre poeți sunt contemporani, precum faimosul urolog

internațional Franco de Gironcoli (1892-1979), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), cunoscut fără îndoială ca regizor și scriitor italian, el fiind și ladin-friulan după mamă, prezent în antologia de față cu *Misteri* (*Mister*) și *Suspir de me mari ta na rosa* (*Suspir maicii mele înaintea unui trandafir*). Nu lipsesc Domenico Zannier (1930), Lenart Zanier (1935), Zuan Capelet (1945), Ida Vallerugo (1946), Mario Candido (1948) etc.

Volumul se încheie cu capitolele despre scrierea grizone și ladino-friulană. Mai conține un glosar (de materii) pentru autorii și poeziile existente în antologie. Pentru fiecare autor se dau și datele bibliografice. De un interes aparte este varietatea biografică și instrumentală, auxiliare în învățarea idiomurilor ladine.

Lois Craffonara convinge cititorul de patrimoniul literar al ladinei occidentale și orientale, mărturie de expresivitate, document de cultură.

Dr. Giuseppe MUNARINI
Institutul "Guido Guinzelli"
Monselice-Padova, Italia

ⁱ B. L. Zekyian, *Una voce dalla notte dei tempi. La poesia armena tra passato e presente*. În *Canto d'Armenia. Yerg Hayastani* [îngrijită de-], în “In forma di Parole”, nr. An. XVIII, nr. 1 gennaio-febbraio-marzo 1988, p.29. [*O voce din nopțile timpurilor. Poezia armenească între trecut și prezent*]: În aceste condiții, drept mediatori cu tradiție și precursori pentru poezia și proza armenească care se naște într-o țară reconstituită politic, cu toate că nu era independentă, erau considerați cei doi tineri, respectiv Yeghise Ćharents și **Aksel Bakunts** (1899-1937).

ⁱⁱ G. Uluhogian, *Presentazione la Aksel Bakunts, Racconti del Silenzio. Cinque novelle armene*, op. cit. p. 7: Când, acum mulți ani în urmă, am citit pentru prima dată o nuvelă a lui Aksel Bakunts [mă refer la **Mihrav - Fazanul**], am rămas uimită de atmosfera rarefiată care circulă în aceasta, ca și în alte scrieri ale scriitorului.