

**STUDIA**  
**UNIVERSITATIS "PETRU MAIOR"**

**PHILOGOGIA**

**4**

**TÂRGU-MUREȘ**

**2005**

## STUDIA UNIVERSITATIS "PETRU MAIOR"

## SERIES PHILOLOGIA

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

## SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

## Studii și articole

Matei CĂLINESCU, Secretul cadavrului din patul conjugal. <i>Amédée ou Comment s'en débarrasser</i> .....	5
Alexandru NICULESCU, „Romania hungarica” - contacte lingvistice și culturale româno-maghiare .....	18
Cornel MORARU, Discursul filosofic al modernității. Nihilism și modernitate(I) .....	35
Alexandru CISTELECAN, Echinoxistul fără portofoliu .....	53
Iulian BOLDEA, Ștefan Aug. Doinaș și poetica neomodernistă.....	60
Dorin ȘTEFĂNESCU, Dialogul culturilor – între integrare și edificare .....	72
Cristian STAMATOIU, Dincoace de cel mai restrâns modul al prozei caragialiene .....	81
Eugeniu NISTOR, Configurația și specificitatea <i>spațiului mioritic</i> blagian .....	87
Doina BUTIURCĂ, Categoriile gramaticale ale substantivului: Tradiție și inovație .....	92
Luminița CHIOREAN, Andrei Codrescu, <i>Candoare străină</i> . Retrospecție pentru identitatea poetică.....	101
Eva SZEKELY, (Re)lectură și experiență TRANS- în educația postmodernă. Mircea Cărtărescu, <i>Arhitectul</i> .....	110
Maria Laura RUS, Valori ale supinului .....	125
Dumitru-Mircea BUDA, Un limbaj al imaginarului .....	133
Paulette DELLIOS, A Lexical Odyssey from the Malay World .....	138
Smaranda ȘTEFANOVICI, Hawthorne's Views on Art and the Artist as Expressed in his Short Stories .....	142
Tatiana IAȚCU, Some Differences in American and British Phrasal Verbs.....	147
Ana HOȚOPAN, Living Together –Ethnic Norms of Minorities Living in Hungary ...	154

Eugenia ENACHE, Le symbolisme au théâtre .....	159
Ramona HOSU, Literature, Culture and Politics – the 20 <sup>s</sup> and 30 <sup>s</sup> in America .....	165
ZOLTAN Ildiko Gy., Horses for Courses .....	169
Bianca- Oana HAN, Traditional VS. Modern Methods of Assessing English .....	176
Dana RUS, In Which America do we Trust? .....	187
Nicoleta MEDREA, Science Fiction: A History Of The Future .....	190
Sorana GLIGOR, Racism in Discourse .....	197
LAKO Cristian, 21st Century “True” Womanhood, or from Madonna to Madonnas .....	202

#### Recenzii

Alexandru CISTELECAN, Mircea Iorgulescu, <i>Celălalt Istrati</i> Ed. Polirom, 2004 .....	207
Iulian BOLDEA, Gabriel Dimisianu, <i>Amintiri și portrete literare</i> , Ed. Eminescu, 2003 .....	209
Cornel MORARU, Aurel Pantea, <i>Poeți ai transcendenței pline. Epifanii ale indeterminatului</i> , Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003 .....	212
Dorin ȘTEFĂNESCU, Cornel Ungureanu, <i>Mitteleuropa periferiilor</i> , Ed.Polirom, 2002 .....	215
Cornel MORARU, Ștefan Borbély, <i>Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic</i> , Biblioteca Apostrof, 2003 .....	219
Iulian BOLDEA, Laura Pavel, <i>Ionesco. Anti-lumea unui sceptic</i> , Ed. Paralela 45, 2002 .....	220
Maria Laura RUS, Elena Dragoș, <i>Introducere în pragmatică</i> , Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000 .....	223
Tatiana IAȚCU, Brian Tomlinson, <i>Developing Materials for Language Teaching</i> , London, New York: Ed. Continuum, 2003 .....	225

# SECRETUL CADAVRULUI DIN PATUL CONJUGAL. *AMÉDÉE OU COMMENT S'EN DÉBARRASSER*

Matei CĂLINESCU

## *Abstract*

The author questions in the paper whether there is any connection between the play *Amédée ou Comment s'en débarrasser* and Ionesco's identity problems. The answer is yes, rather indirectly and ambiguously. It may be a positive answer, but without a certain resolution of these possibilities. It is known that Amedee declines his identity under various circumstances: it is not about me, he says, I am not me, what is happening is against my will. An uncertainty of the identity (due to the amnesia Amedee is suffering of) is invoked in the play, almost always in a defensive manner. The ethnic identity of Biccioni is uncertain, although he argues that a third of the citizens of Paris have the same name he does. Eventually, if he does not decline his identity, he declines his responsibility. "Je suis une autre" say, in some form, several main characters from the previous plays, to which Amedee answers like an echo. This identity uncertainty, if it can't be decided in one way or the other, is a distinctive feature of a type of character from Ionesco's theatre. It is an uncertainty we cannot find in other contemporary playwrights. Drawing attention on it, we are not suggesting a precise interpretation, only that we must be aware of it. The Romanian identity of the author is, in this weak and remote play, like an echo that is hardly heard and one cannot tell exactly the direction it is coming from.

## *O influență românească nebănuită ?*

Această «comedie în trei acte», cum își numește Eugène Ionesco piesa *Amédée ou Comment s'en débarrasser*<sup>1</sup>, este dramatizarea unei povestiri mai vechi, scrisă în 1949, deci contemporană cu transpunerea lărgită în franceză a lui *Englezește fără profesor*, care avea să devină *La Cantatrice chauve*. Povestirea, *Oriflamme*, nu apare decât în februarie 1954, în *La Nouvelle Revue française*, la aproape un an după ce fusese dramatizată în *Amédée...*; ea va deveni bucata cu care se deschide volumul din 1962, *La photo du colonel*. Ne aflăm, aș zice, în spațiul unei metafizici vesele, în care adevărurile sunt luate în rîs și tot ce pare fals sau derizoriu e luat în serios. Mircea Eliade, care făcuse parte dintr-un grup de prieteni români invitați la Ionesco acasă pentru a asculta piesa în lectura autorului (din grup făceau probabil parte Emil Cioran și Monica Lovinescu, alias Monique Saint-Côme, împreună cu soțul ei, scriitorul și publicistul Virgil Ierunca) notează în jurnalul său, la data de 6 noiembrie 1953, într-un pasaj neinclus în *Fragments d'un journal* (1973) și nici în ediția românească postumă a *Jurnalului*<sup>2</sup> (citez după însemnări făcute de mine în 1988, în secția de « Special Collections » a bibliotecii Regenstein a Universității din Chicago) :

« Aseară, la Eugen Ionescu, să ascultăm noua lui piesă, *Amédée*. Trei acte și, pentru «stilul Ionesco», cam lungă. Ideea creșterii mostruoase a cadavrului (care ajunsese să ocupe două camere) a luat-o desigur din nuvela mea *Un om mare*. De nenumărate ori mi-a spus cât de mult i-a plăcut. A și scris o nuvelă cu acest subiect, pe care o va publica în *NRF* ».

Povestirea lui Eliade, scrisă în februarie 1945, pe cînd se afla încă în Portugalia, unde servise drept consilier cultural la Legația României (1940-1944), a fost publicată în revista românească de exil, *Luceafărul*, întemeiată de Eliade însuși la Paris, în 1948. Textul e

alegoric: narațiunea la persoana întâi (naratorul e nenumit, un prieten al personajului central), prezintă cazul unic și senzațional de « macrantropie », de creștere fără măsură, pînă la proporții monstruoase, a unui om aparent oarecare, un inginer din București. Deodată, în anul 1933, inginerul începe să crească, să se transforme din ce în ce mai repede într-un uriaș, fenomen patologic (de unde interesul ziaristilor, de unde speculațiile medicale despre o necunoscută boală, « macrantropia ») dar, pe planul alegoriei, același fenomen dobîndește un misterios sens simbolic-mitologic. Ajutat de narator să evadeze din oraș, inginerul Cucoaneș își părăsește iubita și se refugiază în munți, unde continuă să crească, pierzîndu-și treptat capacitatea de vorbi articulat (din bolboroselile lui se mai pot înțelege doar cîteva cuvinte, « E bine! » și, cu mare dificultate, prin deducții, « Vox clamantis in deserto »); dar sunetele, gemetele, hîrîturile puternice din coșul pieptului pe care le emite el se confundă tot mai mult cu zgomote naturale. Cînd, tot cu ajutorul naratorului, iubita îl vizitează în munți, el o ia în palmă, ca pe o păpușă, și fără să-i vorbească încearcă s-o sărute - dar ea, terifiată de gura lui enormă, își pierde cunoștința. În final, gigantul dispare fără urmă, de parcă s-ar fi risipit în natură<sup>3</sup>.

Ionesco citise povestirea și, fără îndoială, o aprecia. E greu de spus ce interpretare va fi dat el alegoriei. « Macrantropia » e o metaforă memorabilă dar esențial ambiguă. Eliade însuși propunea în *Jurnalul portughez*, scris între 1940-1945, ideea că macrantropul ar ilustra soarta geniului neînțeles, a izolării sale. Într-un fel, s-ar putea spune că el vorbește aici, nu fără accente megalomaniace, despre sine însuși. Unii legionari au vrut să vadă sau mai degrabă au proiectat în inginerul Cucoaneș o imagine « spiritualizată » a « Căpitanului », a lui Corneliu Codreanu, liderul Gărzii de Fier, ca o voce profetică dar « clamînd în deșert ». Va fi ajuns la urechile lui Ionesco această deciptare – această versiune în care un îns « ales » devine pînă la urmă un monstru pe cît de « sacru » pe atît de ininteligibil, de lipsit de grai omenesc articulat – gemînd, respirînd zgomotos, hîrîind din coșul pieptului? (Ca unul din rinocerii de mai tîrziu ai lui Ionesco!). Deloc probabil. E vorba, totuși, în nuvela lui Eliade, de o metamorfoză care, luată în sens negativ, ar putea semăna cu metamorfoza Jean din actul II al *Rinocerilor*: și acesta își pierde progresiv capacitatea de a folosi limbajul uman, în cele din urmă încercînd să-l împungă, fără vorbe, pe fostul său prieten Bérenger. Dar sursele directe ale *Rinocerilor*, atît cele autobiografice cît și cele literare, sunt, cum vom vedea, altele.

Rămîne posibilitatea sugerată de Eliade în pasajul citat mai sus. Ar putea fi văzute textele ionesciene (adică povestirea onirică din 1949 și apoi *Amédée*) ca un caz de influență, poate inconștientă, prin inversiune? La Ionesco, metafora creșterii cadavrului e în spiritul umorului negru: crește un corp fără viață (îi cresc barba și unghiile, la început, ca la morți, dar totodată îmbătrînește de-a lungul anilor, ca și cînd ar trăi totuși: părul și barba i se albesc, etc.); fantastic, mortul se lungește și trupul lui nu mai încapă în patul conjugal al cuplului, apoi în dormitor, invadînd restul casei, spărgînd fereste și uși, cu zgomote pe care protagoniștii se tem că le-ar putea auzi vecinii. Simbolic vorbind, situația devine mai clară dacă ne gîndim la o dezvoltare coșmaresc-literală a vechii metafore a «scheletului din dulap», acum un cadavru în casa unui cuplu – cadavru poate al amantului soției, ucis într-un acces de gelozie al soțului cu zece sau cu cincisprezece ani în urmă. Metafora «scheletului din dulap» pune accentul nu atît pe o crimă propriu-zisă, cît pe un secret criminal, vinovat, inavuabil, a cărui revelare ar fi distrugătoare pentru cel care-l deține. «Scheletul din dulap» e reprezentat la Ionesco sub forma unui cadavru literal care, literalmente, crește incontrollabil – conform procedului comic afecționat de dramaturg al «literalizării metaforei», cu consecințe grotești sau absurde. Cei doi soți înstrăinați unul de

celălalt sunt ținuți împreună tocmai de acest cadavru, de care n-au putut (sau n-au vrut) să se debaraseze atîta vreme. Situația a devenit însă intenabilă, simbolul culpabilității și al secretului împărtășit de cei doi trebuie eliminat, aerul din apartamentul invadat de mortul supradimensionat și de ciupercile tot mai mari și mai numeroase a devenit irespirabil, vecinii își vor da seama, totul va fi pierdut. Oricum, ne aflăm la antipodul totalei inocențe a «macrantropului» lui Eliade, deși poate că mortul însuși fusese inocent și vinovați doar Amédée și, prin asociație la păstrarea secretului, Madeleine. Central în ambele cazuri rămîne doar procesul de creștere vertiginoasă, împotriva firii, inspirator de groază, de uimire, de neliniște existențială, și sugerînd noțiuni religioase (antitetice totuși : «sacru» și *coincidentia oppositorum* la Eliade, «păcatul» sau secretul culpabil la Ionesco). Dar asemănările și contrastele semnificative se opresc aici – la un nivel prea general ca să se poată vorbi interesant despre avantajele unei lecturi intertextuale. Mai ales că, în cazul povestirii și piesei lui Ionesco, eu aș pune accentul – în sensul metaforei «le squelette dans le placard» – nu atît pe crimă (posibilă, chiar probabilă) cît pe secret.

Pe ce se va fi bazat sentimentul lui Eliade că Ionesco ar fi luat «ideea creșterii monstruoase a cadavrului» de la el? Vor fi avut ei discuții în acest sens? Puțin probabil. Mult mai probabil e că Eliade a avut o impresie de autor orgolios și gelos pe un confrate – dar prudent, nevoind să-și supere prietenul pe cale de a deveni o celebritate mondială, sau nevoind poate să se arate pe sine într-o lumină prea automăguitoare, el a suprimat pasajul din ediția volumului *Fragments d'un journal* (1973). Nu e totuși lipsit de interes faptul că Eugène Ionesco citea, la acea vreme (sfîrșitul anilor 1940), fie și selectiv, presa românească de exil și că-și păstrase, paralel cu noile relațiile cu literați și oameni de teatru francezi, desigur mai importante pentru el, și legăturile firești cu anumiți reprezentanți ai exilului intelectual românesc, inclusiv unii foști prieteni, deveniți dușmani ideologici la sfîrșitul anilor 1930 sau la începutul anilor 1940, și redeveniți prieteni vindecați de «rinocerită» în perioada postbelică. Dialogul cu aceștia, fie el marginal, continua să aibă o însemnătate subiectivă pentru Eugène Ionesco, pentru identitatea lui românească, repudiată la un moment dat, dar niciodată abandonată. Ar fi fost de altfel și nefiresc; nu renegarea ci, dimpotrivă, asumarea «originilor», în ciuda inconfortului psihologic al acestei asumări, făcea parte din formula sufletescă a acestui scriitor care avea o autentică, vitală – cînd dureroasă, cînd jucăuș-veselă – capacitate de a se contrazice pe sine și de a rămîne totodată fidel sie-și.

#### *Povestirea și dramatizarea ei*

În admirabila povestire «Oriflamme» din 1949, naratorul anonim la persoana întîi este totodată personajul principal, soțul Madeleinei. Cei doi dialogheză mai tot timpul, ea muștrîndu-l că a lăsat să treacă zece ani fără să declare la poliție decesul fostului ei amant, ucis de narator într-un acces de gelozie, și lăsat să zacă în patul lor conjugal, unde cadavrul tînărului «galant» îmbătrînește și începe să crească, încet la început, apoi din ce în ce mai repede, încît nu mai încapă în pat și trebuie tras pe podea. (De notat că Madeleine nu-i reproșează naratorului că i-a omorît iubitul, nici că a comis o crimă, ci doar că nu s-a debarasat de cadavru, care simbolic împiedică folosirea normală a patului conjugal: cei doi soți sunt, sexual vorbind, înstrăinați și au rămas împreună doar pentru a ascunde un secret care otrăvește din ce în ce mai mult relațiile dintre ei). Naratorul crede că decedatul a fost, inexplicabil, molipsit de «progession géométrique, cette maladie incurable des morts. Comment avait-il pu attraper cela chez nous ?»<sup>4</sup>. Curînd, capul mortului iese din

dormitorul cuplului, avansează în culoarul lung, cu ochii deschiși, pe care naratorul nu-i închisese niciodată, în ciuda repetatelor îndemnuri ale Madeleinei. Acești ochi deveniseră «très grands, maintenant, ronds, éclairant, tels deux phares, d'une lumière froide, blanche, tout le couloir» (p. 16). (Tot rece va fi și lumina nopții senine de vară care inundă scena, în actul II al piesei, înainte de coborârea mortului în stradă – indicație scenică : «*Par la fenêtre, la lumière éclatante et froide arrive, inondant le plateau*»<sup>5</sup>. Să ne amintim de marea lumină – «mais lumière froide, vide» – care invadează scena la intrarea Împăratului invizibil din *Les Chaises* : simbol al morții atotcuceritoare? În finalul povestirii, după ce străzile s-au golit, naratorul apucă cadavrul de păr («... je pris le mort par les cheveux» ; în piesă descinderea cadavrului începe cu picioarele) și-l trage pe fereastră, cu mare greutate, pentru a constata uimit, după efortul epuizant, «combien le corps était devenu léger. [...] Je tournai sur place; le défunt s'enroulait autour de mon corps, comme un ruban» (p. 20). Din gura mortului iese o șuierătură puternică, încep să latre câinii, la toate ferestrele brusc iluminate apar capete, doi polițiști sunt alertați și aleargă spre narator, care se simte pierdut. Dar, deodată barba albă uriașă a cadavrului se transformă într-o parașută care, sfidând legile gravitației, se ridică în sus, purtându-l pe narator spre căi lactee: «Puis ce ne furent que des voies lactées que je parcourais, oriflamme, à toute allure, à toute allure» (p. 21) Am citat ultima frază a acestei povestiri, care e aceea a unui coșmar cu multe elemente de comic negru, dar care se termină printr-un moment aparent apoteotic, de fapt perfect ambiguu. Naratorul e «salvat» de iminenta arestare datorită bărbii cadavrului, dar ne putem întreba dacă această «salvare», această ușurare, această înălțare în cerul nocturn (printre căi lactee, a căror lumină difuză și rece e în contrast cu lumina de glorie, a mai multor sori, care pătrundea cândva trupul tinerilor îndrăgostiți cu o «căldură dulce», evocată în cursul povestirii<sup>6</sup>, – ne putem întreba dacă această «apoteoză» nu e altceva decât o moarte, poate doar visul unei morți fericite, rar dacă nu chiar unic în scrisul lui Ionesco ? Sau, oricum, visul unei eliberări ?

Trecând la discuția dramatizării acestei povestiri în *Amédée*, în care apar multe elemente noi (dar care nu afectează *structura* narativă însăși, respectată cu fidelitate), m-aș opri pentru o clipă la un detaliu cronologic, care nu mi se pare a fi complet întâmplător sau neutru, deși, ca să fiu sincer, nu știu ce sens să-i dau. El ascunde poate un secret personal. În cele mai multe cazuri, Ionesco se joacă liber cu cronologia și cultivă anacronismul și chiar «anti-cronismul», progresiunea neașteptată în timp sau regresivitatea (ca în *Victimes du devoir*). În povestirea *Oriflamme* se insistă asupra faptului că mortul se afla în camera de dormit a cuplului de *zece ani*, deci, din punctul de vedere al *autorului*, al biografiei acestuia, povestirea fiind scrisă în 1949, referința ar fi la anul 1939. (Evident, din punctul de vedere al *povestirii*, al timpului sugerat textual, prin prezența soldaților americani în final, semnificând eliberarea Franței de sub ocupația nazistă, cei zece ani ar trimite la 1934-1935, dată care nu-mi stimulează imaginația hermeneutică). Acești «zece ani» desigur n-ar conta dacă această cifră n-ar fi fost modificată în *Amédée*, piesă scrisă, cum am văzut, în cursul lui 1953, dar terminată și avându-și premiera în 1954: «AMÉDÉE: Nous ne sortons jamais. Nous n'allons chez personne. Depuis *quinze ans*, nous vivons enfermés»<sup>7</sup>. Tot în actul I, ceva mai târziu, când se aude vocea neașteptată a factorului poștal și Amédée se sperie (desigur din pricina cadavrului ascuns în casă, care nu trebuie cu nici un chip descoperit), «MADELEINE: [...] Depuis *quinze ans* nous n'avons reçu personne! Nous avons rompu avec tout le monde» (p. 279). Mai sunt și alte referințe precise la acești *cincisprezece ani* scurși de la prezența mortului în casă, pe care nu le mai citez. Când, în primul act, factorul e lăsat finalmente să intre (are o scrisoare către Amédée Buccinioni),

Amédée, în stil caracteristic ionescian, refuză scrisoarea misterioasă (nimeni nu-i scrisese în cei cincisprezece ani de viață clandestină a cuplului), declinându-și identitatea: «C'est bien une erreur, monsieur. Je ne suis pas Amédée Buccinioni, mais A-mé-dé Buccinioni, j'habite non pas au 29 rue des Généraux, mais bien au 29 rue des Généraux... Voyez-vous, le A de Amédée sur l'enveloppe est une majuscule cursive, mon prénom s'écrit avec un A, Amédée en romain...» (p. 282). E deci primul contact al cuplului cu lumea din afară după *cincisprezece ani* de izolare. Cifra, iarăși din punctul de vedere al biografiei autorului, al momentului când piesa sa a fost terminată și s-a jucat (1954), ar trimite tot la 1939. Această cifră ar marca cei cinci ani scurși între scrierea povestirii, răsărită dintr-un vis, și dramatizarea ei. Un viitor biograf atent va izbuti poate să arunce o lumină asupra acestei posibile aluzii enigmatice în calendarul subiectiv al autorului la anul 1939, an extrem de dificil și plin de perplexități în viața lui Eugen Ionescu. Altfel, privind lucrurile din perspectiva timpului indicat în piesă, cei cincisprezece ani de reclusiune ne-ar duce la 1929-1930, anulînd cu totul sensul sugerat al modificării. Sau să fi fost vorba, din partea autorului, de un simplu capriciu, arbitrar, fără semnificație? Greu de spus. (Psihanalitic – lucru pe care Ionescu îl știa, desigur – în viața psihică și în expresia ei nu există nimic care să nu aibă semnificație.)

#### «Păcatul originar» și amnezia lui Amédée

Evident, cei zece sau cincisprezece ani ai cuplului în izolarea lor claustrofobică, mereu mai angoasantă, într-un apartament cu un cadavru care crește, suferind de «progresie geometrică», au o minimă importanță în ceea ce privește simbolismul mai larg al piesei. Într-un fel, poate că cifra zece – iarăși din punctul de vedere al datei premierei piesei și al unui calendar personal-auctorial – dacă ar fi fost menținută, s-ar fi potrivit mai bine cu cronologia textuală implicită, trimițînd din 1954 la 1944, anul eliberării Parisului și al prezenței soldaților americani, care frecventează bordelul din apropierea locuinței soților Buccinioni (proprietarul bordelului e și proprietarul apartamentului închiriat de cei doi) și care, în scena finală, fac fotografiile lui Amédée când acesta începe să se înalțe, înfășurat în cadavru care a devenit, în chip misterios, o parașută contraponderabilă. Anumite aluzii din piesă la cel de-al Doilea Război Mondial par a confirma această situație istorică. Madeleine, în calitatea ei de operatoare telefonică la domiciliu, răspunzînd unui apel care pare a cere legătura cu o cameră de gazare, răspunde: «Non, monsieur, il n'y a plus de chambre à gaz depuis la dernière guerre... Attendez la prochaine...» (p. 271). Referințele oblice din primul final al piesei la ideea literaturii «angajate» și la noul «umanism» (propuse de Jean Paul Sartre) merg în aceeași direcție. Oricum, problema de ordin cronologic pe care am ridicat-o (chiar dacă e o falsă problemă) mi-a permis să introduc și să prezint cîteva din coordonatele istorice-anistorice ale universului «realist»-irealist în care se desfășoară această comedie neagră sau «farsă tragică».

În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Ionescu a oferit o interpretare largă, biblică a acestei piese, care e totuși situată, cum am văzut, într-un cadru istoric destul de bine precizat. Ca și în *Les Chaises*, în centrul lui Amédée s-ar afla problema eternă a cuplului. Voi reproduce un citat pe care l-am mai folosit, în parte, în capitolul despre *Les Chaises* :

« Dans Amédée, il est bien question d'un couple. Ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne une explication à la pièce, c'est le cadavre. Tout le reste n'est qu'histoire autour, même si elle est significative de quelque chose. Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit,



c'est le temps. [...] Les personnages m'aident à donner une vérité aux symboles, parce qu'ils sont plus ou moins des personnages pour ainsi dire 'réels', des personnages qui ont l'air d'être, qu'on a l'impression de voir tous les jours. [...] Alors, leur quotidienneté donne du relief ou sert de repoussoir à ce qui n'est pas quotidien, à ce qui est insolite, étrange ou symbolique»<sup>8</sup>.

Legătura intertextuală dintre *Amédée* și *Les Chaises* e confirmată chiar în interiorul piesei, în primul act, când Buccinioni e îndemnat de Madeleine să nu se mai preocupe atât de cadavru, ci să-și scrie piesa («MADELEINE : Tu ferais mieux d'écrire ta pièce. [...] Tu est toujours à la première scène. Tu ne la termineras jamais!» p. 266). După care, când Buccinioni se plînge că n-are inspirație, ea observă acid: «Voilà *quinze ans* [sublinierea mea, M.C.] que tu n'as pas d'inspiration!», iar el recunoaște :

« AMÉDÉE: Quinze ans, c'est vrai ! (*Il montre la porte de gauche.*) Je n'ai plus écrit que deux répliques depuis qu'il... (*Il prend le cahier, lit :*) «La vieille au vieux: 'Crois-tu que ça va marcher ?'» et celle que j'ai pu écrire aujourd'hui et que je t'ai lue tout à l'heure: «Le vieux répond: 'Ça n'ira pas tout seul.'» (p. 267) »

În piesa pe care vrea s-o scrie Amédée e deci vorba de doi bătrâni (aluzie intertextuală la cuplul de nonagenari din *Les Chaises*) și e clar că, atîta vreme cît cadavrul e în casă și crește, «Ça n'ira pas tout seul». Cadavrul e, ca în povestire, al fostului amant al Madeleinei, dar memoria lui Amédée e precară, el nu-și mai amintește nimic (elementele noi introduse în piesă, cum ar fi această amnezie, nu sunt neapărat «umplutură» pentru a mări dimensiunile textului: amnezia e un detaliu semnificativ, ca și sterilitatea literară a lui Amédée). Și dacă n-a fost amantul («le galant»), poate că a fost – spune Amédée – un prunc – un prunc ucis care a crescut și a îmbătrînit între timp:

« AMÉDÉE: C'est peut-être le bébé.

MADELEINE: Le bébé?

AMÉDÉE: Une voisine nous a confié un jour un bébé. Tu te rappelles? Il y a des années. Elle n'est pas venu le chercher.

MADELEINE: C'est absurde!... Pourquoi le bébé serait-il mort? [...] Ou l'aurais-tu tué?... Assassin! Infanticide!

AMÉDÉE: Possible. Je ne sais pas. [...] Tu sais, un bébé ça ce tue comme une mouche!...

MADELAINE: Que ce vieillard mort soit ou le galant ou le bébé, cela ne change rien à la situation. Il faut nous en sortir » (p. 295).

Întrebarea e: cum se leagă această situație de «păcatul originar» invocat de Ionesco? Văd o legătură doar în sensul că acest păcat a introdus moartea în lume (cuplul inițial, Adam și Eva, invocat în convorbirile cu Claude Bonnefoy în contextul «păcatului originar», care ar constitui explicația piesei, nu e cîtuși de puțin recognoscibil în situația cuplului Amédée/ Madeleine)<sup>9</sup>. Nu contează dacă mortul e fostul amant al Madeleinei sau un prunc care plînge («AMÉDÉE :... L'entendre hurler des heures et des heures, je suppose que cela a dû m'exaspérer, et... dans un mouvement de colère légitime... un geste maladroit... un peu brutal...», p. 295). Cadavrul deci ar simboliza o crimă, desigur, dar mai ales moartea, obsesia morții, creșterea ei în timp, cu timpul, pînă cînd, în final, Amédée e «salvat» de însuși cadavrul de care voia să se debaraseze – «salvat» nu numai în raport cu polițiștii care vor să-l aresteze, nu numai în raport cu vulgarii americani însoțiți de prostituate (pe una o cheamă Mado, prescurtare a numelui Madeleine) care-i strigă «You,

naughty boy!», și care-l fotografiază, ci chiar și în raport cu tovarășa lui de viață, Madeleine, care în fond îl disprețuiește și, în timp ce el se înalță spre cerul nocturn, continuă să-i reproșeze că n-a izbutit să-și termine piesa și-i declară: «Amédée, Amédée, tu t'élèves, tu t'élèves, mai tu ne montes pas dans mon estime!» («Autre fin», p. 342). În prima versiune a finalului, accentul cădea pe piesa neterminată a lui Amédée. Acesta îi spune soldatului american, care vrea să-l ajute să tragă cadavrul spre Sena: «...[V]ous êtes bien aimable, ça ira plus vite... Je dois retourner au plus tôt pour terminer ma pièce...» (p. 323). Dar piesa lui Amédée – a cărei temă i-a fost dată de Madeleine – nu mai sugerează *Les Chaises*, ci mai degrabă o piesă «realist-socialistă» (aluzie în glumă, care pare totuși gratuită în context, la Sartre și la teoria «angajării» și a existențialismului ca un nou «umanism»: «Oui. Une pièce dans laquelle je prends le parti des vivants contre les morts. Une idée de Madeleine. Je suis pour l'engagement, je crois au progrès, monsieur. Une pièce à thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien» (p.323). Ceva mai târziu, când parașuta îl ridică spre cer, Amédée protestează în același sens: «Je ne veux pas qu'on m'emporte... Je suis pour le progrès; je désire être utile à mes semblables... Je suis pour le réalisme social» (p. 329). Madeleine, care îl amenința pe Amédée cu divorțul (dacă nu scoate cadavrul din casă), declară acum, în prima versiune a finalului, că nu se va putea recăsători: «Je vais être toute seule maintenant. Je ne veux pas me remarier! Et il n'a pas fini d'écrire sa pièce!», pentru a conclud, spre deosebire de celălalt final, în ultima ei replică: «Il avait pourtant du génie, vous savez!» (p. 332). În aceeași primă versiune a finalului, piesa se termină (sugerînd procedeul baroc al «teatrului în teatru») cu o femeie, la ferestră, spunînd: «Fermions les volets, Eugène, le spectacle est terminé!» (p. 332). În «Autre fin», o femeie spune unui bărbat anonim: «Fermions les volets, le spectacle est terminé!», ultima replică aparținînd polițistului: «LE PREMIER SERGENT DE VILLE: Circulez, circulez, allons, messieurs-dames, plus vite, plus vite, circulez! Allons!» (p. 343). În acest final vine doar incidental vorba de «cariera dramatică» pe care Amédée o lasă baltă. Au dispărut replicile despre «angajament», «progres», «noul umanism» sau «realismul social», micile glume accidentale. În lumina acestui al doilea final, piesa la care lucrează Amédée, oprită la primele ei replici, poate fi din nou înțeleasă, retrospectiv, ca o aluzie la *Les Chaises*. Dar cuplul reprezentat în *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, un cuplu de vîrstă mijlocie (după o crimă sau după secretul unei crime care a introdus în viața lor conștiința crescîndă a morții și a unei vinovății secrete), e totuși deosebit de cuplul de bătrîni din *Les Chaises*, a căror tragedie sub formă de farsă Amédée, a cărui imaginație e blocată, nu poate s-o scrie. Poate pentru că acolo nu există nici un secret, nici un «squelette dans le placard», nici o vinovăție împărtășită, și nici acreala care domină relațiile dintre soți, ciondăneala permanentă dintre antipatica Madeleine și amnezicul, sterilul, impotentul Amédée care nu-și poate sublima, în termeni psihanalitici, libido-ul neîntrebuințat. O altă posibilitate ar fi ca în *psyche*-ea lui să domine, după crima comisă, instinctul morții.

*Symbolism, dialectică dintre abstract și concret, ambiguitate*

Lăsînd la o parte lungimile inutile ale piesei față de povestire, de care-și dădea seama însuși autorul (Ionesco către Claude Bonnefoy: Je ne savais plus comment me débarrasser de ce cadavre. Que fallait-il en faire? Comme les personnages sont là, ne sachant plus que faire, ils parlent, ils disent n'importe quoi. À partir de la deuxième partie du deuxième acte, on sent que je tire à la ligne<sup>10</sup>), *Amédée* rămîne o încercare interesantă

în corpusul ionescian. Centrală, mai misterioasă în povestirea *Oriiflamme* decât în dramatizare, e desigur prezența cadavrului care crește și îmbătrânește. Simbolismul vast al «păcatului originar» propus de autor însuși e, și în același timp nu e, convingător; și mai ales nu e convingător în acest «vaudeville fantastique»<sup>11</sup>. Alte interpretări sunt, din fericire posibile, și tocmai din acest motiv piesa e, fie ea mai puțin satisfăcătoare la lectură/spectacol decât alte compuneri ionesciene, un efort dramatic incitant, psihanalizabil cultural. Fie că ea trimite la biografia reală a autorului (cum sustine Jacquart: «De son propre aveu, entre 1953 et 1955 Ionesco se sentit partagé entre l'érotisme et la culpabilité que lui causait ses écarts de conduite. Sa vie conjugale en était perturbée. Sur cette toile de fond, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* apparaît comme la transposition très libre d'une expérience vécue masquée avec talent par le comique, l'insolite et la caricature»<sup>12</sup>, fie că trimite la biografia lui fantasmatică sau onirică, pe care n-o putem decât bănuși plecând de la text (plecând, între altele, de la ciudata schimbare a lui *zece* în *cincisprezece*), simbolismul piesei rămâne esențial deschis. Cum am arătat la începutul acestui capitol, Mircea Eliade credea, în 1953, că povestirea lui *Un om mare* l-ar fi influențat pe Ionesco. Părerea lui Eliade, care implica o datorie conștientă a lui Ionesco față de el («... ideea [...] a luat-o desigur din nuvela mea»), e greu de susținut după lectura atentă a textelor. Aș observa însă că această creștere necontrolată a unui ins (viu sau mort) într-o operă, această *transformare* a unei ființe umane (vie sau moartă) într-un uriaș, acest proces de «gigantizare» aflat în focarul observației și al descrierii în detaliu, nu-mi evocă precedente literare (poate că mă înșel, din ignoranță). Oricum, nu e imposibil de vorbit, în termeni speculativi, de o influență inconștientă, de o filtrare prin inconștient și de-o reîntoarcere prin vis a imaginii unei creșteri fără măsură, imagine în mișcare a unui cadavru în care se integrează perfect obsesiei proliferării, a excesului, a multiplicării necontrolabile, atât de caracteristică imaginației ionesciene, și cu expresii atât de diverse în teatrul său.

Faptul că există o relație nu numai intertextuală, dar și de ordinul unei funcțiuni spontane a imaginației între *Les Chaises* și *Amédée* e confirmat de apropierea pe care autorul o face între cele două piese, plecând de la o observație asupra picturii lui Constantin Byzantios<sup>12</sup> :

« [I]l y a dans ses tableaux un fond mouvant, vivant avec des faisceaux de lumière, des vibrations, tout un drame abstrait. Ce fond est en réalité le vrai tableau. Devant ce fond [...] il met un artichaut, un arbre, un nénufar, etc. [...] Je crois que c'est à peu près ce que j'ai fait spontanément avec *Les chaises*, où il y a ce mouvement, ce tourbillon abstrait des chaises, tandis que les deux vieillards servent de pivot à une construction pure, à cette architecture mouvante qu'est une pièce de théâtre; de même dans *Amédée* où il y a ce cadavre réel et ces deux personnages qui semblent exister ».

Elementul abstract, dramatic, ar fi aici creșterea cadavrului suferind de «progresie geometrică»; ca și transformarea acestuia în panglici și finalmente într-o parașută, în timp ce capul mortului se preface într-un fel de stindard luminos; ca și ciupercile din casa cuplului, care se înmulțesc și se umflă și ele, spre sfârșit devenind enorme. Creșterea monstruoasă, pînă la dimensiuni ireale, a «macrantropului» nevinovat al lui Eliade va fi fost un stimulent oniric, răsturnat în imaginea coșmaresc-negativă a cadavrului culpabilității și a secretului culpabil din povestirea și apoi din piesa lui Ionesco. Dacă această speculație conține măcar un grăunte de adevăr, atunci devin posibile și alte speculații, sau mai degrabă interogații care să încerce să pună în lumină anumite goluri sau indeterminări în textul povestirii și apoi al piesei. De ce se numește personajul masculin

Buccinioni, un nume evident italian, oricum nefrancez? De ce, atunci cînd vrea să-și ascundă identitatea față de factorul poștal intempestiv (după cei cincisprezece ani de recluziune ai cuplului cu un cadavru care crește și îmbătrînește în casa lor), Buccinioni spune implauzibil: «Je ne suis pas le seul Amédée Buccioni de Paris, monsieur. Un tiers des Parisiens portent ce nom» (p. 281)? E o glumă, desigur, dar dacă Eugen Ionescu ar fi spus același lucru despre numele său la București, afirmația ar fi fost banală. (Dar n-au astfel de glume onomastice un secret sens psihanalitic? Și nu ridică astfel de glume, fie și incidental, chestiunea identitară?) Spaima celor doi cînd sună factorul e justificată în termenii piesei, căci ei au un cadavru în casă. Dar scrisoarea? De ce n-o acceptă Buccinioni? (Asta l-ar fi scutit de tot felul de explicații ocolite și de prezența prelungită a factorului în casă). De la cine vine această scrisoare neașteptată, după cincisprezece ani? Amédée nu e cîtuși de puțin curios, îi e doar frică să-și recunoască identitatea: numele lui de pe plic e greșit scris, cu un A cursiv, nu cu un A roman (alt pretext, altă glumă interesantă, tipic ionesciană). Construind tot felul de scenarii pseudo-«legale» posibile, pentru a declara finalmente la poliție prezența mortului în casa lor, Amédée, a cărui amnezie se adîncește mereu, se gîndește la un moment dat că ar putea susține că e vorba de cadavru tatălui său: «Comme le mort a vieilli, il fait très vieux, n'est-ce pas, je pourrai peut-être dire que c'est mon père, que je l'ai tué hier...» (p. 294). (Tema relațiilor lui Ionescu cu tatăl său a fost discutată pe larg în capitolele anterioare și va reveni în discuția ultimelor piese; cum am văzut, în *Victimes du devoir*, tatăl simbolic fusese ucis de dublul simbolic al lui Choubert, Nicolas d'Eu.) Madeleine îi spune însă că aceasta n-ar fi o bună scuză, că «legal» nu se mai poate face nimic (ca și cînd pretextul paricidului ar fi fost «legal» în lumea pe dos a piesei!): «Par voie légale, il n'y a plus rien à faire. Il te reste la clandestinité. Il faut agir par tes propres moyens...Au plus vite...» (p. 294). Rămîne o întrebare importantă, nerezolvabilă în termenii textuali ai piesei: al cui e de fapt cadavru? Al amantului Madeleinei? Ea însăși recunoaște acest lucru, dar mai mult ca o sfidare decît ca pe un fapt propriu-zis, indubitabil. În actul II are loc următorul dialog:

«MADELEINE: [T]u aurias pu, le lendemain même du meurtre, aller au commissariat, dire que tu l'avais tué dans un moment de colère, par jalousie, ce qui était la pure vérité, puisque tu prétendais que c'est mon amant... Je ne l'ai point nié...

AMÉDÉE: Ah? C'est pour ça que je l'ai tué? J'avais oublié... » (p. 293)

El pretindea, ea n-a negat. A nu nega o acuzație nu e neapărat o formă de recunoaștere: așa cum acuzația poate fi falsă, faptul de a nu o nega poate fi la fel de fals, mai ales într-o discuție intimă (în care se rostește o sfidare, cum spuneam adineaori, o provocare, o ironie). Adevărul e că nu știm al cui e cadavru – nu putem aproba nici presupunerile lui Amédée (că ar fi ucis un copil), nici vorbele ambigue, poate ironice ale Madeleinei. (Să fi fost totuși vorba de un copil? Un copil nu al unei vecine, ci chiar al cuplului? Un copil poate nenăscut, poate cu totul imaginar, ucis doar în imaginație? Un băiat fără nume?) În text, cadavru rămîne anonim, un simbol exclusiv masculin – cu o singură excepție, care se dovedește irelevantă, toate referințele sunt la un «el»<sup>13</sup>. În loc să scadă, puterea metaforei crește, o dată cu misteriosul mort din patul conjugal al cuplului – victimă a geloziei după un act adulterin, sau doar după bănuiele neîntemeiate ale lui Amédée, sau în urma unui conflict între tinerii soți în care Amédée și-ar fi descărcat furia asupra unui vizitator inocent? Din această perspectivă povestirea *Oriflamme* pare mai clară: acolo textul vorbește neechivoc de un amant al Madeleinei (dar fiind vorba de o narațiune la persoana întâi, ne putem întreba dacă nu e vorba de autosugestia unui tînăr

soț gelos?). O întrebare legitimă este: avem de-a face în piesă cu un omor real sau doar imaginar? Cert este doar că avem de-a face cu o crimă (reală sau imaginară) care rămîne mulți ani *secretă*. Important e doar că mortul există, fără o identitate precisă, ca un secret vinovat, împărtășit doar de cei doi protagoniști. Scos din casă, într-un spațiu public, devenind public, secretul se transformă de îndată ce apar poliștii, americanii, capetele la ferestre, în panglici care se înfășoară în jurul trupului lui Amédée, într-o parașută pentru o cădere în sus, spre căi lactee. Să fie această cădere în sus o formă a morții, a unei morți imprevizibil eutanasice, fericite, salvatoare? Tehnica compozițională «absurdistă» lasă multe astfel de întrebări în suspensie, dar formularea lor nuanțează mereu, fie și doar marginal, interpretarea mai larg alegorică a piesei, în care mortul reprezintă dacă nu chiar «păcatul originar», un păcat fără îndoială mortal, sau un secret mortal, poate inevitabil în viața unui cuplu aflat la mijlocul drumului prin viață. Crima (*crimen amoris?*) în *Amédée*, reprezentată de mortul care crește inflexibil, spărgînd uși și pereți, izolînd cuplul pentru cincisprezece ani și apoi obligîndu-l să se debaraseze de el, e poate mai puțin o crimă propriu-zisă, decît iluzia apăsătoare a unei crime, un secret care se mărește, care se lărgeste, care dă naștere la tot mai multe și mai supradimensionate *criptogame* (ciupercile care invadează casa, simboluri sexuale), care rupe relațiile dintr-un cuplu bazat pe o solidaritate strindbergiană întru bănuială reciprocă și ură (sugestia, a lui Jacquart între alții, că această piesă își are una din sursele ei în ultimul teatru al lui Strindberg, e exactă). E povara insuportabilă a unui secret inavubil împărtășit, care însă pînă la urmă separă, desparte cuplul prin moartea aparentă a bărbatului – parodica lui înălțare la cer. Aspectele comice ale acestei separări sunt tot timpul prezente. Amédée îl admiră pe mort – «Comme il est beau!» –și se atașează sincer de el: «En somme, il a grandi, vieilli dans notre maison, avec nous. Ça compte! Que veux-tu, on s'attache à tout, ainsi est le cœur de l'homme... Oui, on s'attache à n'importe quoi... un chien, un chat, une boîte, un enfant... [...] Que de choses il nous rappelle... » (p. 312). Madeleine îi replică, dur, fără sentimentalisme: «Tu ne vas pas hésiter au dernier moment. Tu ne vas pas reculer» (ibid.). Amédée nu va da înapoi, va trage cadavrul de picioare, după el pe stradă, spre a ajunge la Sena și a-l azvîrli în apă. Dar cînd trupul foarte lung al decedatului începe să intre în stradă, în actul III (versiunea I), Amédée e urmat de un zgomot («comme celui d'une casserole attachée à la queue d'un chien», p. 322<sup>14</sup>). Epuizat de efort, el se oprește să-și tragă răsufierea, are loc un «dialog de surzi» cu primul soldat american și acesta, serviabil, îl ajută să tîrască cadavrul, ale cărui brațe și apoi umeri intră în scenă, «mais, en tirant, le geste a sans doute été trop violent, car cela a fait un grand fracas» (p. 324); apar apoi cel de-al doilea soldat american cu tîrfa Mado (dublul sexual al Madeleinei în imaginația lui Amédée), apoi «Merde, la police!» (p. 326), după cum exclamă Amédée, care-și ia zborul cu ajutorul cadavrului devenit ușor, fluturător, și care s-a atașat de Amédée, tăcut, pentru a-l ridica spre firmament. Amédée, ca și purtătorul de cuvînt al autorului în alte piese, își declinase identitatea: «Je ne suis plus moi-même» (p. 313) și încă o dată, în final, ca în fața unui public ad-hoc: «Je m'excuse, messieurs, mesdames, ce n'est pas ma faute, c'est malgré moi, c'est le vent... Je vous assure, ce n'est pas moi» (p. 328). Secretul cel apăsător, de plumb, pare a fi devenit ușor și transparent ca cerul nocturn înstelat. Dar în textul însuși al piesei, secretul rămîne obscur, impenetrabil, obiect de jocuri de cuvinte, de clișee ambiguate, de formule goale rizibile și totuși nu totdeauna lipsite de sens. Cadavrul, după ce piesa e cunoscută în întregime ea, poate reprezenta, cum vrea Ionesco, chiar și «păcatul originar» (păcat care e măsura *libertății* omului, păcat *voluntar*, dar privit din unghiul capacității de cunoaștere cu care a fost înzestrat omul, păcat previzibil și chiar

*obligatoriu*, în ciuda consecințelor lui tragice), dar poate reprezenta, cum l-aș interpreta eu, un păcat «mortal» nedefinit, stigmatizant, și care trebuie ținut deci sub pecetea secretului – drept care e imposibil de aflat cu precizie în ce a constat el. Un păcat grav, în esența lui inefabil: aici trebuie căutat, după opinia mea, ceea ce afectează și totodată menține, timp de cincisprezece ani, ca într-o piesă de Strindberg transpusă într-un «vodevil fantastic», viața cuplului ionescian din *Amédée*. În termeni psihanalitici, cadavrul ar putea fi văzut și ca un falus<sup>15</sup>. Un falus detașat (semnificând impotența lui Amédée, care, fie ea numai parțială, nu poate să nu afecteze negativ relația sa cu Madeleine); un falus crescând într-o tumescență onirică din ce în ce mai amenițătoare, pînă cînd, deplasat din spațiul închis al apartamentului în spațiul deschis al străzii, intră într-o rapidă detumescență, devenind impoderabil și, finalmente, contraponderabil<sup>16</sup>.

Are vreo legătură această piesă cu problemele identitare ale lui Ionesco despre care am tot vorbit? Raspunsul e: nu în mod direct, dar în mod indirect, ambiguu, da. Poate că da, fără însă o rezoluție precisă a acestei posibilități. Am văzut că Amédée își declină identitatea în mai multe împrejurări: nu e vorba de mine, spune el, eu nu sunt eu, ceea ce se întîmplă e împotriva voinței mele. O anumită incertitudine identitară (datorată în parte amneziei de care suferă Amédée), e invocată în piesă, aproape totdeauna în mod defensiv. Identitatea etnică a lui Buccinioni e nesigură, deși el suține că o treime din locuitorii Parisului au un nume identic cu al lui. Numele lui este totuși evident nefrancez și el trăiește de cincisprezece ani în izolare, fără contacte cu exteriorul. Cînd factorul bate la ușă, Madeleine e la început uluită («Nous ne connaissons personne...») după care, înspăimîntată, îi reproșează lui Amédée: «Ah, toi, toi, toi, à cause de toi, tes anciennes connaissances, sans doute, tes anciennes connaissances... » (p. 280), ca și cînd ar fi vorba nu numai de un alt timp, revolut, ci și de un alt loc, despre care ea nu știe decît într-un mod indirect, din cele spuse de el despre viața lui anterioară. Înainte de a scoate cadavrul din casă, Amédée afirmă: «Je ne suis plus moi-même» (p. 313). În final, el își declină dacă nu identitatea, responsabilitatea: «... [C]e n'est pas ma faute. [...] Je vous assure, ce n'est pas moi», spune el cînd începe să se înalțe la cer. «Je suis un autre» spun, sub o formă sau alta, mai multe personaje centrale din piese anterioare, cărora Amédée le răspunde ca un ecou. Această incertitudine identitară, chiar dacă nu poate fi decisă într-un sens sau altul, e o trăsătură distinctivă a unui tip de personaj din teatrul lui Ionesco. E o incertitudine pe care n-o putem găsi la alți dramaturgi contemporani. Atrăgînd atenția asupra ei nu înseamnă că trebuie s-o interpretăm într-un sens precis sau altul; doar că merită să fim conștienți de ea. Identitatea românească a autorului e, în această piesă, slabă și îndepărtată, ca un ecou abia auzit care nu se poate ști exact din ce direcție vine.

## NOTE

1. Premiera a avut loc la Paris, la teatrul *Babylone* în aprilie 1954.
2. Vezi Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, traduit du roumain par Luc Badesco (Paris: Gallimard, 1973). Vezi de asemenea Mircea Eliade, *Jurnal*, ediție îngrijită de Mircea Handoca (București: Humanitas, 1993).
3. Alegoria lui Eliade e și o enigmă cu mai multe soluții posibile, pe care le-am discutat mai pe larg în cartea mea *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade* (Iași: Polirom, 2002).
4. Eugène Ionesco, *La photo du colonel* (Paris: Gallimard, 1962), p. 15.

5. Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Edition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991), p. 313.
6. Leit-motivul ionescian al «uimirii de a fi» și al luminii «mistice», legat de dragostea din tinerețe a celor două personaje, revine în replica nostalgică a naratorului către Madeleine, care însă o întâmpină «realist» («Ne dis pas des sottises, ce n'est pas l'amour qui va nous débarrasser de ce cadavre»): «Te rappelles-tu, jadis, toutes les aurores étaient pour nous des victoires ! [...] L'univers n'était plus, ou n'était qu'un voile transparent à travers lequel brillait une lumière éclatante, une lumière de gloire venant de tous les côtés, de plusieurs soleils. La lumière nous pénétrait, comme une chaleur douce. Nous nous sentions légers, dans un monde délivré de sa pesanteur, étonnés d'exister, heureux d'être» (p. 18). În piesă lucrurile se schimbă. Scena retrospectivă, cu Amédée II și Madeleine II (din nou teatru în teatru) pune în contrast lirismul încărcat de sexualitate al mirelui și oroarea de actul erotic a miresei: «AMÉDÉE II: «Lumière folle... L'amour fou... Le bonheur fou... Joie, éclate, joie! MADELEINE II: Ne tirez pas!... Ne tirez pas!... Les baïlonettes, les mitrailleuses... Ne tirez pas, j'ai peur!» (p. 304). În piesă, prin implicație, orgasmul ratat în tinerețea celor doi și frigiditytea ostilă a Madeleinei duce, după o lungă conviețuire a cuplului cu cadavrul (simbol falic) la impotența lui Amédée (sugerată de sterilitatea sa literară).
7. *Théâtre complet*, p. 269.
8. Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, Entretiens avec Claude Bonnefoy (Paris: Gallimard, 1996), pp. 87-88.
9. *Entre la vie et le rêve*, p. 87. După identificarea cadavrului cu «păcatul originar», Ionesco vorbește despre cuplu: «Le couple c'est le monde lui-même. C'est l'homme et la femme, c'est Adam et Ève, ce sont les deux moitiés qui s'aiment, qui se retrouvent, etc.». Dar Amédée și Madeleine nu s-au iubit de fapt niciodată. În episodul fals «paradisic» cu Amédée II și Madeleine II (pp. 302-307), tânărul Amédée o iubește într-adevăr pe Madeleine, auroral, înflăcărat, pasionat, dar Madeleine e speriată, îl respinge: «N'approche pas. Ne me touche pas. Tu piques, piques, piques. Tu me fais mal, etc.» (p. 303). Apropierea lirico-erotică a cuplului e doar în imaginația lui Amédée, Madeleine o resimte ca pe o încercare de viol. Interpretarea propusă de Ionesco nu se potrivește: cea de-a doua jumătate a umanității, cea feminină, n-o iubește pe prima, ci e înspăimântată de agresivitatea ei.
10. *Entre la vie et le rêve*, p. 89.
11. Vezi notele la *Theâtre complet*, p. 1572.
12. Vezi notele de la *Théâtre complet*, p. 1575.
13. Născut în 1924 la Atena, unde își face studiile, Constantin Byzantios a fost activ pe scena artistică pariziană din 1946, trecând printr-o fază abstractă, dar întorcându-se la figurație în cursul anilor 1960. Eugène Ionesco a făcut o prezentare a picturilor sale non-figurative pentru expoziția artistului din 1962, la Galeria Jeanne Bucher, și a vorbit, alături de alții, la vernisajul retrospectivei Byzantios, din 1972, de la Muzeul Galliéra.
14. O singură dată, scotocindu-și memoria disfuncțională, Amédée se gîndește că ar fi putut fi vorba de o femeie, pe care, fiind la pescuit, o lăsase să moară înecat: «AMÉDÉE: [...] Ne sachant pas nager, et puis comme ça mordait à ma ligne, je ne me suis pas dérangé, je l'ai laissée se noyer. [...] MADELEINE: Et comment t'expliquerais-tu la présence de ce cadavre chez nous ? AMÉDÉE: Ça... Je ne sais plus. On l'aurait peut-être portée chez nous, pour la respiration artificielle... [...] MADELEINE: Étourdi, étourdi. Tu oublies que ce n'est pas un cadavre de femme, c'est un cadavre d'homme » (p. 296).

Să fi fost femeia din amintirea tulbure a lui Amédée o fostă amantă, lăsată să moară după un alt eșec erotic («respirația artificială» care nu reușise s-o reanime) ?

15. În limba română, «*a avea o tinichea de coadă*» (metafora cînelui e subînțeleasă) e o expresie care se aplică unei persoane «marcate», care poartă un stigmat (mai mult sau mai puțin cunoscut public, dar pe care oricine îl poate eventual «auzi»). Consensul laș ar fi că trebuie să te ferești de cineva care «are o tinichea de coadă», o tinichea care-l poate oricînd da în vileag, împreună cu cei care-l susțin. Ceea ce nu înseamnă că nu pot exista oameni curajoși care să sprijine, împotriva oprobiului public sau doar oficial (cazul disidenților în comunism, de pildă, sau al celor cu o «origine socială nesănătoasă») pe cel care are «o tinichea de coadă», și care e, aproape totdeauna, pe nedrept stigmatizat. Cîinele «cu o tinichea de coadă» e, de altfel, victima inocentă a unei glume proaste, a unei torturi crude și gratuite, a unei brutalizări fără sens.

16. Asupra simbolismului falic reprezentat de cadavru atrage atenția convingător Gisèle Féal în *Ionesco, un théâtre onirique* (Paris: Imago, 2002), p. 27, comentînd în notă (p. 38): «Le cadavre convient doublement à ce symbolisme, d'abord à travers l'équation classique corps=phallus; ensuite à cause de sa rigidité», trimițînd la Freud, care indică «la valeur phallique de la rigidité», corespunzînd erecției (în eseul «Tête de Méduse»). Pentru autoare, cadavrul ar simboliza inconștientul reprimat al lui Amédée. Ea scrie: «Selon le principe psychanalytique du retour du refoulé, plus intense est le refoulement, plus envahissantes les manifestations indirectes de l'inconscient. D'où la principale caractéristique du cadavre: il grandit» (p. 32).



# „ROMANIA HUNGARICA”- CONTACTE LINGVISTICE SI CULTURALE ROMANO-MAGHIARE

Alexandru NICULESCU

## *Abstract*

The cohabitation over centuries of Romanians and Hungarians has naturally led to reciprocal influences between their languages and Transylvania was the main place of contact and interferences. Maybe even for a bilingual existence. The Romanian History cannot diminish, elude or ignore the Romanian-Hungarian linguistic-cultural interaction. What some have called “Hungarian influence” (Florica Dimitrescu, 1978, pp. 98-102) was a reciprocal popular relation (but also religious relation) in the everyday life, in administration, law, army, creating strict social and ethnical hierarchies. The Hungarian elements in the Romanian language must be carefully analyzed but, mostly, situated in historical contexts which are well delimited socio-culturally in the geographical space and time of our country. That is the reason why linguistic problems must be employed in historical research.

### I.

1. În dezvoltarea limbii și a culturii Românilor ar fi nedrept (și neștiințific) să nu luăm în seamă, așa cum se cuvine, contactele româno-maghiare – nu numai pe cele lingvistice, ci și pe cele culturale. O examinare actuală, *sine ira et studio*, este întru totul justificată, chiar necesară. De altfel ea s-ar adăuga seriei lungi de studii și lucrări ale unor renumiți lingviști, români și maghiari, din Transilvania (N. Drăganu, Geza Blédy, I. Pătruț, Béla Kelemen, V. Breban, E. Kis), care își au, ca precursori, pe Alexics György (Budapesta 1888, Cluj 1891, trad. rom.) și pe Simeon Mîndrescu (București 1892); a se vedea *Bibliografia*. Lucrarea cea mai însemnată dedicată acestor probleme rămîne aceea a lui Lajos Tamás (1904-1984), excepționalul *Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen*, Budapesta 1966 – din păcate prea puțin luată în considerație și consultată de lingviștii din România.

Conviețuirea, de-a lungul veacurilor, dintre Români și Maghiari a dus, în mod firesc, la influențe reciproce dintre limbile lor, iar Transilvania a fost cu precădere locul de contact și de interferențe. Poate chiar de bilingvism. Istoria Românilor nu poate diminua, ocoli sau ignora interacțiunea lingvistică-culturală româno-maghiară. Ceea ce unii au numit „influența maghiară” (Florica Dimitrescu 1978, pp. 98-102) a fost o relație reciprocă de natură populară (dar și de natură cultă) în viața de toate zilele, în administrație, justiție, armată, creînd ierarhii sociale și etnice stricte. Elementele maghiare din română trebuie atent analizate dar, mai ales, situate în contexte istorice bine delimitate socio-cultural, în spațiul geografic al țării noastre și în timp. De aceea problemele lingvistice trebuie să fie încadrate în cercetarea istorică.

2. Pătrunderea maghiarismelor în limba română este așadar o problemă de limbă dar și de istorie comună a Românilor și a Ungurilor. De bună seamă, trebuie să presupunem că ele au intrat în circuitul românesc mai întâi în Transilvania și, ulterior, au ajuns dincolo de Munții Carpați (în nord, în est și în sud) purtate de vorbitori maghiarofoni sau chiar românofoni cunoscători ai limbii maghiare. Poate că ar trebui să ținem seama și de intermediari slave, în Moldova, în Banat, dar și de filiere germanice (Sașii, în special) în nordul bucovinean al Moldovei) precum și în zona subcarpatică a Munteniei (Brașov, Cîmpulung). Rezultă deci că elementele maghiare au putut pătrunde pe tot teritoriul nord-dunărean, direct și, tot așa de bine, indirect.

3. Nu este locul, acum și aici, să reluăm problema pătrunderii Maghiarilor în spațiul carpatic. Istorici de seamă, români și maghiari, au prezentat pe larg circumstanțele, epoca și desfășurarea contactelor dintre Românii (denumiți, în maghiară, *Blachi* și în limba comună *Olah – id est Vlahi*) și Maghiarii sec. IX-XI. Cunoscuta *Histoire de la Transylvanie* (1992) datează „cucerirea bazinului carpatic” între 895-1003. Prezența altor etnii existente pe teritoriul cucerit de Maghiari este de asemenea evidentă. Cronicile vremii (*Gesta Hungarorum*, *Chronicon Budense*, *Chronicon Pictum Vindobonense*, *Chronicon Poseniense*) vorbesc despre locuitorii acelor ținuturi: *Sclavi* (= Slavi), *Graeci* (= Bizantini), *Vlachis*, *Teutonicis* (= Franci de est), *Messiani* (probabil Bulgari). În schimb, cei denumiți *Vlachis* sînt menționați în absolut toate cronicile: „*Blackis qui ipsorum fuere pastores et coloni, remanentibus sponte in Pannonia*” (*Gesta Hungarorum*) sau „*Blazi qui et olim fuerunt Romanorum pastores, ac in Ungaria ubi erant pasqua Romanorum... morabantur*” (cf. Ștefan Pascu 1972, p. 48; Ioan-Aurel Pop 1996/2, p. 81) într-o *Descriptio Europae Orientalis* a unui geograf anonim din 1308. Să adăugăm la acestea și celebra frază din cronica notarului anonim al regelui Béla (II – 1131-1141 sau III – 1172-1196) *Blachi ac pastores Romanorum* – pentru a înțelege și mai exact că prezența „Vlahilor” a fost neîntrerupt menționată (chiar dacă unele cronici foloseau material din cronici precedente).

Prezența comunităților pastorale „Vlahe” (*Blachi*, *Blazi*) în Panonia și în Transilvania pre-maghiară este deci în afară de orice îndoială. De altfel, această populație românofonă (împreună cu Slavii) se găsea și în cele trei „ducate” (*Anonymus*) adică voievodate româno-slave cu care au intrat în luptă Maghiarii, pentru a cuceri Transilvania: cel al lui *Menumorut* (magh. *Ménmarot*, probabil conducător khazar), între Someș-Mureș-Tisa-Munții Apuseni, cu centrul în *Castrum Bybor* (zona Crișanei de astăzi), cel al lui *Gelu* (*Gelu dux Blachorum*) în centrul Transilvaniei (*dux Ultrasylvanus*), pe Mureșul mijlociu (cu o populație româno-slavă) și cel al lui *Glad* („țara” lui Glad) care cuprindea întreg Banatul pînă la „cetatea” Orșova (și se învecina, spre est, cu „țara Hațegului”). Cronicile (*Anonymus*) menționează și alte formațiuni politice – conduse de „knezi” și populate de *Sclavi*, „ducate” de mai mică însemnătate (al lui *Salanus* – slav-bulgar, al lui *Zubur* – sau *Zobur* – în Slovacia de vest – rămase din destrămarea „imperiului” hunic al lui Attila și al primului țarat bulgar – cu populația numită, în latină, *Messiani*). Se cunosc, pînă în cele mai adînci detalii, luptele voievozilor transilvani cu armatele maghiare: în treacăt fie spus, ei beneficiau de protecția împăratului Bizanțului. Primul care a închinat steagul – după numeroase bătălii – a fost *Menumorut* (907) căruia i s-a lăsat dreptul de a fi conducător al cetății de reședință *Bybor*. *Gelu* pare a fi fost următoarea victimă: el este ucis de către luptătorii unei căpetenii ungurești (*Tubutum*), iar supușii lui acceptă „de bunăvoie” ca fostul lor dușman să le devină domn (*dominum sibi eligerunt Tubutum*)! Cu toate acestea, prin sec. XII, pe vremea lui *Anonymus* (cronica ar putea fi datată între 1150-1200), „ducatul” lui *Gelu* exista încă sub numele *terra Ultrasilvana*. Singurul „ducat” care a mai dăinuit a fost cel al lui Glad, cu o populație alcătuită din Vlahi, Slavi și Cumani care – după ce a oprit rezistența îndârjită – a intrat în tratative cu Ungurii. Acest ținut, în jurul anului 1000, a fost condus de *Ahtum*. Despre *Ahtum* (*Ohtum* – magh. *Aitony*) există referințe bogate în *Legenda Sancti Gerardi* – care datează din sec. X-XI. *Ahtum* avea autoritate de la Bizantini: el adusese în teritoriul lui călugări greci și era un adversar al regelui Ștefan I al Ungariei (997-1038), cel care creștinase, în anul 1000, pe Maghiari. Își avea reședința în *Urbs Morissena* – Cenad. Este înfrînt și omorît în 1003 (după alți istorici, 1028). În fond, în „ducatul” lui *Ahtum* avea loc prima confruntare între biserica orientală de rit grecesc și catolicism.

4. Începînd din această perioadă se poate vorbi despre cucerirea Transilvaniei. Nu fără orgoliu de cuceritori arăta *Hist. Transylv.*, p. 131, că, începînd din sec. XI, că „*les Hongrois (sont) conquérants en Transylvanie et dans la partie est de la Grande Plaine*”. În sec. XII-XIII, statul ungar organizează teritoriile ocupate după modele politic-economic-sociale ale feudalismului Apusului. Peste vechile țări, „cnezate” și voievodate existente, se înființează instituții administrativ-politice aduse de Maghiari din lumea feudală germană și din Apus: *comites* (comiți), *comitate*, districte, și, bineînțeles, *presbiteriate*, *episcopate* catolice. Totuși, numele de *voievod*, recunoscut căpeteniilor transilvane (în primul rînd lui *Gelu*) a fost păstrat și s-a continuat de-a lungul evului mediu pînă în 1541, odată cu crearea Principatului Transilvaniei (de altfel, același titlu îl aveau și *domnii* țărilor românești de peste Carpați – dar aceștia beneficiau și de acela de *Dominus*).

În orice caz, implantarea instituțiilor feudale maghiare se petrece în sec. XII-XIV: de aceea împreună cu alți istorici și lingviști români și maghiari (L. Tamás, printre aceștia) se pot data, începînd din această perioadă, împrumuturile maghiare din limba română. Bineînțeles, ele au putut pătrunde prin regiunile în contact direct cu Ungurii nou-veniți în teritorii: Transilvania, Banatul, Crișana dar și... Moldova de nord. Pătrunderea Ungurilor la est de Carpații răsăriteni, în Moldova, este cauzată – și motivată – de luptele împotriva Tătarilor „Hoardei de Aur” (1344-1346). Aceste expediții s-au efectuat în cooperare cu Românii cnezilor și voievozilor din Maramureș. În noua ordine socială maghiară din Transilvania, în acest mijloc de sec. XIV, se creează diferențe sociale între Românii deveniți *Knezi* (magh. *kenéz*), chiar „voievozi” cu diplome regale care le dădeau drepturi semi-nobiliare de *nobilis voivoda*, *nobilis kenezius* și *communis olachus*, masele de Români (cf. *Hist. Transylv.*, pp. 211-213). Unul dintre cnezi, Dragoș, ocupă „țara Moldovei” ca „cneaz de Maramureș”, trecînd-o sub suzeranitate maghiară (probabil prin 1352-1353) – *terra nostra moldovana*, denumită astfel de regalitatea maghiară –, iar fiul său Sas a continuat să conducă regiunea în aceleași condiții (1354-1358). Fiul lui Sas, Balk (*Balk Moldavus* îl numea Ludovic I al Ungariei) devine și el conducător al „mărcii” maghiare transcarpatice în 1358-1359.

Pînă cînd, asupra lui Balk și înlăturîndu-l pe acesta de la conducerea teritoriului cucerit și stăpînit de Maghiari, se îndreaptă atacul lui Bogdan de Cuhea, voievod de Maramureș, împreună cu oastea sa knezială de maramureșeni. Bogdan de Cuhea, „rebel notoriu” față de regele Ludovic I, persecutat de acesta (condusese o revoltă țărănească împotriva Maghiarilor) intră în Moldova, alungă pe Balk și, în 1359, se eliberează de tutela regală maghiară. Cu acest prilej, unii Maramureșeni dintre cei veniți cu Dragoș în Moldova, se întorc în Maramureș, iar alți Maramureșeni (anti-maghiari) – cei care se revoltaseră, trec în Moldova!. Se întemeiază *Bogdania, id est Moldova* – a doua țară românească autonomă. De bună seamă, Bogdan s-a sprijinit pe Românii maramureșeni sosiți cu Dragoș și rămași în zona ocupată, dar mai ales pe Maramureșenii săi, unindu-i într-o singură formație etnico-politică, *Moldova* (de la el există și prima monedă).

## II

5. Aceste circumstanțe istorice din bazinul carpatin dar și dincolo de munți (mai ales în Moldova) explică, într-o bună măsură, dimensiunile și profunzimea a ceea ce putem numi „influența maghiară”. În primul rînd, trebuie subliniat faptul că maghiarismele au putut pătrunde în Transilvania, dar, de acolo, prin deplasările masive de populație, spre Moldova și spre Țara Românească (Ștefan Meteș, 1977, pp. 75-92), ele au

putut trece Munții Carpați, în zone unde nu existau Maghiari. Le transportau înșiși Români!

În general, lingviștii români au distins două tipuri de maghiarisme: 1. cele extinse și cunoscute pe întreg teritoriul moldo-valah și 2. cele limitate la o circulație regională, în Transilvania (și în județele subcarpatice din Moldova și din țara Românească). Alți istorici ai limbii române (Gh. Ivănescu 1980, pp. 482-483) cred a distinge chiar două etape (faze) istorice. S-au făcut și unele „calcul” aritmetice: ar fi 195 de cuvinte de uz comun de origine maghiară, după L. Tamás 1966, dintr-un total de 2800 de cuvinte (și generale, și regionale) adică atâtea câte lexeme cuprinde *Dicționarul* său (Tamás 1966). Calculule aritmetice nu duc însă la concluzii clare, valabile, iar delimitarea „fazelor” istorice este inoperantă. Interacțiunea româno-maghiară este un fenomen social-cultural multiseclar complex. Cuvintele maghiare din limba română au putut fi vehiculate nu numai de Maghiari. În cursul istoriei, prin treceri masive de populație, și românească, și maghiară, din Transilvania, mai întâi în Moldova (din nord pînă la Milcov!), dar și în Țara Românească, maghiarismele au putut fi aduse și de Sași, și de Ceangăi, și de Secui, care au putut trece întotdeauna, liber, Carpații! Bineînțeles, în același timp, alte cuvinte de origine maghiară, mai apropiate de viața rurală, regională au rămas circumscrise în bazinul transilvănean-bănățean-crișan-maramureșean al Munților Carpați.

### III

6. Dar să trecem la analiza generală a lexicului românesc de origine maghiară cunoscut sau utilizat pe întreg teritoriul nord-dunărean. Prima observație pe care trebuie să o facem privește domeniile semantice. Încă dintru început se remarcă termenii administrativi, politici, economici pe care ocupația maghiară și organizarea feudală (occidentalizantă) a teritoriului le-a putut introduce: *aprod, bir, birău, ban* “guvernator”, *botar, meșter, pîrgar, pîrcălab, tist, vamă*. Alături de acestea, unele cuvinte din terminologia proprietății agricole: *dijmă, imaș, iobag, megieș (megiaș), locaș, răzeș, sălaș*, fiecare dintre acești termeni avînd vîrsta (și distribuția teritorială) proprie (valorosul *Etymologisches Wörterbuch* al lui L. Tamás indică, în fiecare caz, *sub voce*, primele atestări: toate cuvintele precedente sînt prezente în documentele slavo-românești și românești din sec. XV, pînă prin sec. XVI-XVII. Viața socială (de exemplu, funcțiile și titlurile „nobile”) este reprezentată, în română, de unii termeni de origine maghiară: *nemeș, chinez* (= cneaz), alături de care apar *grof, herțeg, șoltuz* proveniți evident din feudalismul german (germ. *Herzog, Graf, Scholtzeisze*) precum și mai sus menționatele *pîrgar, meșter* (germ. *Bürger, Meister*). Relațiile economice-comerciale de pe cele două versante ale Carpaților au putut vehicula în română altă serie de termeni: *aldămaș, ban* “monetă”, *cheltui, chezaș, majă* “măsură de greutate”, *marfă (marhă)* “marchandise”, *tar* “măsură de greutate” și “sarcină, povară”, *uric, vamă*. Și acești termeni sînt atestați de L. Tamás, *Etym. Wörterbuch*, unii din sec. XV (documente slavo-române), alții din sec. XVI-XVII (textele românești). Interesantă este și terminologia militară. Se înregistrează în acest domeniu o serie de termeni importanți: *cătană, haiduc* (la origine, “infanterist maghiar”), *pușcă, pușcaș, hotnog* “căpitan de oaste”, *husar, viteaz*. Ceea ce trebuie însă remarcat în aceste cazuri este faptul că – afară de *hotnog* – acești termeni există și în limbile slave înconjurătoare. Demn de menționat este, în această privință, *viteaz*: termenul (substantiv) pare a fi fost introdus în timpul colaborării voievozilor români din Maramureș cu regele Ungariei în luptele cu Tătarii („Ehrentitel in Anerkennung

Kriegerischer Verdienste von Wojwoden”, L. Tamás 1966, s.v. *viteaz*, p. 860), probabil în timpul dinastiei de Anjou, în sec. XIV-XV (1392, în documente slavo-române; DERS s.v. p. 262: 1400-1507). În texte românești (*Palia de la Orăștie*) apare o singură dată. Cu sensul “vaillant”, “preux”, *viteaz* apare, în schimb, prin sec. XVII, în Țara Românească (Moxa) și în Moldova (și în limbile slave: bg., srb. *vitez*, rus. *vitezŭ*). De asemeni *pușcă* are o istorie complexă, cu o dublă origine, slavă și maghiară. Termenul este atestat (cf. Tamás, s.v. *pușcă*, p. 651) într-un document slavo-român din 1431-1433 (Iancu de Hunedoara-Hunyadi către Vlad Dracul) dar apare în circulație în Muntenia în sec. XVII (Moxa): dicționarele românești dau crezare etimologiei slave (probabil, în Moldova, din polonă sau chiar din rusă). Prezența lui *pușcaș* (atestat în Moldova și în Țara Românească – *pușcar*, în sec. XV, cf. Tamás, *ibid.*) devenit și nume propriu în Transilvania (*Pușcaș*, *Pușcariu*) pledează, pare-se, în favoarea etimologiei maghiare.

Și totuși! Prezența unor termeni maghiari în limbile slave trebuie mai atent analizată. Dacă în cazul *pușcă* (dar nu *pușcaș*) putem lua în seamă posibilitatea unui dublu împrumut, în regiuni diferite (Transilvania și Moldova), în epoci probabil diferențiate, în cazul multor altor cuvinte existența c o n c o m i t e n ță în limbi slave (mai ales bulgara, dar și sîrba) are alte explicații – pe care istoricii limbii române nu le-au scos prea clar în relief. Este, în primul rînd, cazul verbelor în *-ui* (*bănnui*, *bîntui*, *chibzui*, *făgădui*, *îngădui*, *mîntui*, *tăgădui*) și în *-ălui* (de tipul v. rom. *chezășlui*, *felelui*, *gilălui*) despre care se spune că sînt „verbe maghiare împrumutate de slava de sud” (Rosetti 1986, p. 383). S. Pușcariu, *Limba română*, I, 1940, p. 299, le consideră a fi venit „prin mijlocire slavă”, într-o „epocă veche”, pre-maghiară (dată fiind răspîndirea lor generală). Verbele în *-ălui* pot fi și creații analogice românești (*trebălui*, *prețălui*). Slavistul Gh. Mihăilă (*Studia Slavica* a Academiei de Științe Maghiare, XII, 1966, p. 258 urm.) a avut inspirata idee de a reuni elementele slave din română și maghiară sub titlul *slavo-hungarico-romanica*. În schimb, Gh. Ivănescu 1980, p. 434, ia în considerație și posibilitatea unui împrumut direct din maghiară și a integrării în clasa verbelor de origine slavă de tipul *-ui(esc)* (*trebui*, *dibui*), româna procedînd adică precum limbile slave. Și într-un caz, și într-altul, se dovedește vechimea acestor cuvinte în limba română. Asemenea probleme ridică și alți termeni cu o dublă prezență maghiaro-slavă. Este cazul lui *tîlbar*, atestat în documente slavo-române din sec. XV-XVI: E. Petrovici (în revista *Studii și cercetări științifice*, seria III, vol. V, Cluj 1954, p. 451) leagă pe *tîlbar*, atestat în 1482 (Tamás 1966, s.v.) de magh. *tolvaj* (cf. Rosetti 1986, p. 386), ceea ce ar putea însemna că, cel puțin în Ardeal, termenul aparținea aceleiași serii semantice social-juridice. Mai greu de explicat rămîne – în același sector – *pîrîș* (magh. *peres*) “reclamant” – față de *pîră* “denunț”, care este de origine slavă. Și *tîlbar*, și *pîrîș* apar în texte slavo-române din Țara Românească, în sec. XVI (DERS s.v. *tîlbar*, p. 236; s.v. *pîrîș*, p. 182). Cînd au putut intra *tîlbar*, *pîrîș* în limba română, dacă în sec. XV-XVI apăreau în Moldova și în Muntenia? Etimologia maghiară poate fi pusă sub semnul îndoielii sau dublată de alta, slavă (pe care N. Drăganu o întrevedea, în *Dacoromania*, II, p. 760 – dificultatea principală provine din prezența lui *-b*).

Mai complicat este cazul lui *ham* (magh. *hám*) – care este atestat în sec. XV, în documente slavo-române din Țara Românească. Dicționarul lui Tiktin îi atribuie și o origine slavă, iar dicționarul lui Scriban menționează un îndepărtat cuvînt germanic originar). Poate, și în acest caz, o dublă origine?

7. Pe lîngă acești termeni, cu suport semantic bine precizat, trebuie să ne oprim la alții, care pun probleme etimologice de același fel, oscilînd între maghiară și limbi slave. Este cazul lui *chip* (magh. *kép*, dial. *kip*; v.sl. *kipŭ*), atestat în textele slavo-române în sec.

XV-XVI, cu aceleași sensuri (dar și cu sensul “fel, manieră, fr. *façon*”). Acestea sunt, de altfel, și primele sensuri din maghiară (Tamás 1966, *s.v.*). Cuvântul românesc *chip* apare în sintagme precum *chip cioplit* “statuie, idol”, *chipul maicii Domnului* și a intrat în domeniul religios ortodox, prin (probabil) traduceri. În Cazania II a lui Coresi (1581) este foarte frecvent (conform *Indicelui paralel* al Floricăi Dimitrescu 1973). Formațiile lexicale *închipui*, adv. *chipurile* par a fi ulterioare și culte.

Ce este maghiar, ce este slav (sau românesc) în evoluția acestui termen? În română există – așa cum am văzut – și sensul “fr. manière, façon” – pe care Tamás 1966 *s.v.* îl glosează prin germ. “Auf dieser Art”. De aceea, se recurge, în maghiară, la construcțiile *ekképp*, *akepp*, din care s-a putut izola elementul *-képp* “fel”, devenit, ulterior, lexem autonom (cf. cazul *-féle*). Dar cine a întreprins această „Ablösung”, izolare lexicală? *Dicționarul Academiei* *s.v.* *chip* menționează o posibilă „pătrundere” din maghiară în sîrbă, cu sensuri (poate și cu utilizări sintactice) analogice (Berneker, *Slavisches Wörterbuch* I, p. 504, citat DA).

Cum Sîrbii sînt ortodocși ca și Români, nu ar fi exclusă o intrare progresivă a cuvîntului din maghiară în sîrbă și, ulterior, în română (prin Banat, sudul Transilvaniei, odată cu pătrunderea organizării vieții bisericești, la Români, cu construcția de mănăstiri din sec. XIV-XV). De altfel, răspîndirea cuvîntului, sensurile și derivațiile lexicale par a dovedi vechimea cuvîntului în limba română.

Termenul *chin* (magh. *kin*, dar și sîrb *kinj*) are o traiectorie similară. Frecvent utilizat în textele românești din sec. XVI (Florica Dimitrescu 1973, p. 138: 93 de atestări în *Palia* de la Orăștie), el nu apare în textele slavo-române. Ca și *chin*, verbul derivat, *a chinui*, a intrat repede în limbajul religios al bisericii ortodoxe (*chinurile lui Isus Cristos; oamenii chinuiri pe Domnul* etc.) – dar, trebuie menționată și aici o filieră sîrbă (*kinj*), după *Dicționarul Academiei*.

Putem afirma, fără riscul de a greși, că – prin intermediul maghiarei, dar și prin traduceri textelor sacre din nordul Transilvaniei – au pătruns în lexicul religios românesc cuvinte precum *chin*, *chinui* (*a*), *chip*, dar și *giulgiu*, *sicriu*.

Rămîn în discuție două cuvinte și mai controversabile: *gînd* (magh. *gond*) și *dîmb* (magh. *domb*). Primul este atestat în sec. XVI (*Codicele Voronețean, Evangheliarul* slavo-român al lui Coresi, cf. *Indicele paralel...* Florica Dimitrescu 1973, p. 159), dar a devenit mai frecvent abia în sec. XVII (cf. *Dicționarul Academiei, s.v.*) cu sensul “cuget, minte”, dar și “grijă, îngrijorare, bănuială, intenție” – adică s-a dezvoltat semantic în limba română (în maghiară, *gond* “Sorge, Kummer, Sorgfalt” este atestat în sec. XV). După Sextil Pușcariu (*Limba română* I 1940, p. 299), transferarea *gond* → *gînd* (-o- → -î-) ar presupune o “mijlocire” slavă (“durch slaw. Vermittlung”), iar Alexandru Rosetti crede a o identifica în limba bulgară (cit. Tamás 1966, *s.v.*). Ceea ce se poate remarca, în acest caz, este absența (sau rarissima atestare) a cuvîntului în aria Transilvaniei – dar, în schimb, prezența lui în texte din Țara Românească și din Moldova – mai ales în cele literare (de exemplu în *Biblia* de la București, din 1688). Repartiția teritorială poate ridica unele probleme cu privire la originea cuvîntului. *Gînd* – presupune Pușcariu – ar fi trecut de la Unguri la Slavii din nordul Dunării, într-o epocă străveche, și, după ce a fost adaptat fonetic, a fost preluat de Români (cf. magh. *bolond* → *bolînd*), precum au fost elementele slave.

În ceea ce privește *dîmb*, evoluția fonetică este similară: termenul a fost atestat, la început, mai ales în Transilvania și Maramureș. În Țara Românească DERS îl atestă în sec. XVI (p. 69).

#### IV

8. Aceste considerații ne obligă a distinge în interiorul elementelor maghiare o anume ordonare în timp. Cuvintele care au atestări slavo-maghiare au toate șansele de a aparține unui strat primordial de maghiarisme care a pătruns în limba română prin filieră slavă sau care (cum este cazul *pușcă*) a fost rezultatul unui dublu împrumut, în regiuni și în epoci diferite. Nu dispunem încă de o analiză diacronică a împrumuturilor maghiare. Trebuie însă atrasă atenția cercetărilor detaliate ulterioare – românești sau maghiare – că problema fundamentală a multor maghiarisme (cuvinte de cultură, sociale, chiar juridice) este aceea de a discerne între ceea ce este maghiar și ceea ce este slav (sau slavon). Întrepătrunderile, suprapunerile, sursele slave de nord, limbile slave de sud – cu care maghiara a avut contact (o dată cu limba română sau prin limba română) constituie un punct central în examinarea influenței maghiare în zonele carpatice.

9. Probleme deosebite – istorice – pune termenul *oraș*. În română, magh. *város* a pătruns fie sub forma *oraș*, *uraș*, probabil de timpuriu, prin sec. XIII, fie ca *varos* “germ. *Vorstadt*, fr. *faubourg*” (între cele două intrări în limba română există diferențe de epocă și de regiune). Al. Rosetti 1982, p. 23, este cel care a clarificat condițiile adaptării acestui maghiarism: termenul, glosat ca “așezare urbană de origine maghiară, în Moldova, în sec. XIII-XIV”, a putut pătrunde, în evul mediu, în aglomerații socio-culturale multi-etnice (maghiară-germană-românească), în Moldova, în care aveau loc operații comerciale, financiare sau militare sau care, temporar, se găseau sub administrația maghiară. Să nu uităm că, în sec. XIV-XV, în Moldova de centru predomina – ca pretutindeni în zona subcarpatică munteană sau în Transilvania – așezarea urbană românească denumită *tîrg* “incrucișare de drumuri comerciale unde se cumpăra și se vindea marfă”, germ. *Markt*, fr. *foire*, *marché* (Tîrgu Neamț, Tîrgu Mureș, Tîrgu Jiu etc.). În nordul Moldovei, Baia, Suceava, Siret (chiar în comune rămase rurale) se desfășura o viață urbană incipientă, precum aceea de pe celălalt versant al Carpaților (Al. Rosetti 1982, *loc.cit.*) că Baia a fost un „oraș” întemeiat înainte de 1241, de către mineri germani sosiți din Ungaria). În 1435, un document slavo-român menționează *orașul* Vaslui, dar *tîrgul* Bîrladului și *cetatea* Chilia (Rosetti, *op.cit.*, p. 22). Tot astfel trebuie să fi pătruns noul termen-concept în Țara Românească – chiar dacă documentele nu-l atestă – foarte frecvent și folosit în limba obișnuită – decît în sec. XVI: în 1521, în scrisoarea lui Neacșu, și, conform datelor din *Indicele lexical paralel* al Floricăi Dimitrescu 1973, p. 199, în textele lui Coresi (30 de atestări în *Tetraevanghel*, 10, în *Cazania* II) și în *Palia* de la Orăștie (50!). Și în acest caz, comunitățile germanofone din zona Carpaților meridionali (ca și cele din nordul Moldovei) au avut un rol intermediar însemnat. Să mai adăugăm, aici, pe Ungurii și Sașii husiți care au găsit refugiu, în Moldova, în sec. XV, și care s-au stabilit în *Bacău*, *Trotuș*, *Huși* (Tîrgu Neamț și *Sascul* amintesc, chiar prin denumirea lor, de prezența Sașilor) (C.C. Giurescu 1967, p. 51). Legătura lor cu populația românească a putut vehicula elementele limbii maghiare din Transilvania dincolo de Munții Carpați: maghiarismele s-au instalat, astfel, în alte părți ale teritoriului dacoromân.

10. Să ne oprim asupra altor cuvinte românești de origine maghiară, cărora le descoperim mai greu motivarea și încadrarea într-un câmp semantic. Cel dintîi este *neam* (magh. *ném*) termen de rudenie (și “de sînge”) important în organizația tribală și feudală a Maghiarilor. Magh. *ném* este legat de magh. *némes* “nobil” (cf. rom. *boier de neam* / *de vișă*

*veche*). Termenul este strict maghiar și foarte vechi în atestările sale românești (Psaltirea Scheiană, *Palia* de la Orăștie, foarte rar, în texte Coresi – cf. Florica Dimitrescu 1973, p. 190) – ceea ce ar putea fi un indiciu al originii nord-transilvănene, de unde, prin comunitățile românești și traduceri, să fi trecut în Moldova; ulterior, în sec. XVII, s-a putut extinde -- în așa fel încât să fie adoptat și în alte regiuni transcarpatice (în sec. XVII apare în *Biblia* de la București). Dar, dacă, în Transilvania plurietnică, *neam* putea avea o justificare, termenul *neamul românesc* este o sintagmă românească generală (am scris despre *neam*, în *Individualitatea limbii române...*, IV, p. 264 urm.). Sensurile românești nu-s diferite de cele din maghiară (“rudenie, apartenență la o specie, popor sau rasă”), dar s-ar părea că Româniilor au dezvoltat și sensul “comunitate etnică” (deci nu “sîngele” ci “obștea conviețuitoare”). Sau “națiunea”!).

Alături de acest sens, *neam*, în Muntenia, apar alte contexte semantice: negația emfatică *neam!* “nicidecum, deloc”. A. Graur îl considera urmaș al negației maghiare *ném* “nu” („Grai și Suflet” VI, p. 335) – dar răspîndirea teritorială a expresiei (în Muntenia, Oltenia) nu îngăduie a-i atribui originea imediat maghiară. Tamás 1966, *s.v.*, p. 564 îl consideră, cu mai multă dreptate, o derivație semantică românească (cf. *neam de ban în pungă*; *neam-de-neam* “deloc”) a termenului *neam* “rudenie”.

Demn de menționat – și de explicat – este și *viclean* (magh. *hitlen*, *hütlen* “necredincios”, “perfid”). Cuvîntul avea, la început, sensul legat de viața feudală (“infidel față de suzeran”) (sec. XV, în documente slavo-române, în Țara Românească), dar a intrat și în limbajul religios: *hitlean* se referă pînă și la “diavol”, luînd chiar acest sens (*Drakul hitleanul*, sec. XVI, Tamás 1966, *s.v.*, p. 849). Prin sec. XVII-XVIII se creează forma hipercorectă *viclean* – iar prezența cuvîntului este abundentă în textele românești din sec. XVI (curios: lipsește din *Palia* de la Orăștie!) (Florica Dimitrescu 1973, p. 241).

Alți termeni maghiari au semnificații mai direct legate de viața reală sub dominația maghiară. Este cazul lui *eleșteu*. Termenul (magh. *halastó*) este legat de relațiile regelui Ungariei cu Banatul: exploatarea de către monarh a iazurilor piscicole bănațene (din Celei); Tamás 1966, *s.v.*, p. 423. Din Banat, utilizarea termenului s-a putut extinde la Țara Românească, unde este atestat în sec. XV-XVI (*bălăștaie* 1500), și ulterior (sec. XVII) în Moldova.

Alături de acestea rămîn însă mai multe cuvinte care ridică anumite probleme: *bîlci* este unul dintre acestea (magh. *bulcsu*), la origine un tîrg format în jurul unei biserici (un fel de germ. *Markt*), la fel *mertic* (magh. *mérték*) “fr. ration, portion” (în limbajul morilor și al morarilor, o măsură a uiumului datorat morarului) – deși termenul ar putea fi provenit și din limbi slave, cf. srb. *mertik* (vd. *supra*). Ca și *pușcă* și *ham*, *mertic* poate avea o dublă etimologie, slavo-maghiară.

Greu de explicat este și substantivul *gazdă*. Etimologia maghiară (*gázda*, germ. “*Hausherr*, *Hauswirt*”) este concurată de existența aceluiași termen în limbile slave (sîrbă, polonă, cehă, ruteană). Această situație ar dovedi o multiplă pătrundere – slavo-maghiară – a cuvîntului – care este uzual în relațiile social-economice, atît în Transilvania, cît și în Moldova. (Atestare în Țara Românească în sec. XV-XVI, DERS, p. 89).

11. Tot dificil este cazul cuvîntului *meru*, pe care dicționarele românești îl „apropie” de magh. *merö* “tare, rigid, imobil” dar și “curat” (Tamás 1966, *s.v.*: “germ. *starr*, *steif*, *stier*, *unbeweglich*, *Hauter*, *rein*”). Cuvîntul este atestat o singură dată în *Palia* de la Orăștie, dar, începînd din sec. XVII-XVIII, și este bine reprezentat (în Transilvania și în Moldova). A. Rosetti 1986, p. 385, îl omite; în Florica Dimitrescu 1978, p. 100, este menționat. Este adevărat că magh. *merö* prezintă diferențe de sens față de rom. *meru*. În



construcțiile românești *meru* apare cu sensul “continuu” (*pod meru* (Transilvania), *păduri meru*, sec. XVIII). Îl întâlnim și în poezia populară, mai ales în Banat – dar și, mai târziu, la Alecsandri și la Sadoveanu – cu sensuri derivate (“încet-încet” dar și “rotund” etc.), dezvoltând chiar diminutive (*meruș, meruț* “încetinel”).

Cît este de „maghiar” – afară de apropierea etimologică oarecum incertă – rom. *meru*? Cuvîntul pare mai frecvent utilizat în Banat, dar apare și în Maramureș, și în Moldova (începînd din sec. XVII). *Dicționarul român-german* al lui Tiktin îi atribuie o origine necunoscută, iar cel al lui August Scriban atrage atenția asupra prezenței cuvîntului în sîrbă.

Folosirea adverbială temporală de tipul *au mers meru, plouă meru* este, evident, o operație sintactică.

12. Cel mai greu de explicat cuvînt este însă *fel* (magh. *-féle*) pe care Tamás *s.v.* p. 324-325 îl consideră printre „cele mai adînc înrădăcinate” maghiarisme din română. În maghiară, *-féle* este un fel de sufix cu sensul “specie, varietate, gen”, precum sufixul germ. *-lei* (cf. *alterlei* “de tot felul, amestecat”), în expresii precum magh. *mindenféle* “de tot felul”. Ceea ce ar putea corespunde, în română, compunerilor *astfel, altfel* care au fost, la origine, construcții culte echivalente cu *așa*, cuvînt moștenit din latină și, pînă astăzi, familiar și popular. *Dicționarul Academiei Române* (DA) *s.v.* specifică – nu fără surpriza noastră – că „formațiunea aceasta foarte des întrebuintată azi, apare, în literatură, numai în sec. al XIX-lea” (și lipsește din poezia populară). Am putea adăuga, urmărind citatele din DA, că o găsim mai întîi la scriitori de la jumătatea secolului al XIX-lea (Alexandrescu, Negruzzi, Alecsandri, Bălcescu), mai ales, în Moldova.

Trecerea de la un element conjunct din maghiară la regimul de cuvînt autonom semantic rămîne și mai greu de explicat. *Dicționarul Academiei s.v. cit.* consideră că *fel* a fost „izolat” din expresii, în traducerea din maghiară în română: *multe feluri* – magh. *sokféle, tot felul, toate felurile* – magh. *mindenféle, atîtea feluri de* – magh. *annyiféle* etc. – avînd fiecare dintre acestea sensul “variat”, fr. “*de tout genre*” – ceea ce ar fi dus la creația românească substantivală *fel* “varietate”. Și, de aici, la formarea altor expresii românești (*fel de fel, un fel de, ce fel de*, poate chiar *astfel*) – și la evoluția semantică pe care o cunoaștem, în limba română. Rezultă cu destulă claritate că cei care au izolat, prin analogii succesive, elementul *-féle* și l-au substantivizat au cunoscut bine limba maghiară, poate erau chiar bilingvi. Dar cuvîntul a pătruns și în limbile slave (sîrbă, slovenă, chiar în ruteană, în nord). Unde și cînd s-a petrecut substantivizarea elementului *-féle*? *Fel* și-a extins, în română, domeniul semantic (DA, *s.v. fel*), devenind sinonim cu *neam, chip* (cf. în *fel* și *chip*), *poftă* (*a face felul* “a ucide”) etc.

Dar cum au fost create *astfel, altfel* în limba cultă românească, în regiuni – și de scriitori – care nu par a fi cunoscut maghiara – rămîne încă o problemă nerezolvată.

13. Ajungem în sfîrșit la aspectele morfologice ale influenței limbii maghiare. O serie de sufixe își datoresc prezența în română unor corespondențe maghiare. Este cazul sufixului românesc *-ău* (magh. *-ó*) care apare în toponime (*Zalău, Gilău, Jibou*) în Transilvania, *Bacău*, în Moldova etc. – dar și în cuvinte comune, de alte origini, cu sens augmentativ-peiorativ (*nătărău, mîncău*). Alături de *-ău* apar *-(i)șag, -(ă)șug*, sufixe substantivizante (*furțișag, vâlmășag*), *-șug* (*meste(r)șug, beteșug*), utilizate pe întreg teritoriul nord-dunărean românesc. Sufixele *-uș* (*cărăuș*) și *-eș* (*chipeș, trupeș*) sînt de asemenea de origine maghiară. În schimb, sufixul *-aș* (*ceteraș*) trebuie disociat de sufixul *-aș* de origine slavă, care există și în aromână. În domeniul verbal, sufixele *-ui* și *-ălui* (*mîntui, trebălui*) au

fost prezentate mai înainte (sub. nr. 6). Influențe slavo-maghiare s-au exercitat în structurile formării cuvintelor destul de sporadic.

14. Nu ne putem propune, aici, decât a enunța problemele pe care le implică examinarea elementelor maghiare din română. Din cele de mai sus trebuie să înțelegem că raporturile lingvistice trilaterale slavo-maghiaro-române rămân cele mai importante în discuția de față. Cuvintele maghiare trecute prin limbile slave și existente în română pot fi, cronologic, repartizate în mai multe categorii. Unele sînt foarte vechi (verbele în *-ui*, termeni precum *gînd*), altele sînt trecute prin filieră culturală slavă și îndreptate spre domeniul religios (*chip, chin* etc.), în timp ce altele par a acuza o dublă (uneori, chiar multiplă) pătrundere (*pușcă, ham, mertic* etc.) – din maghiară, din limbi slave (în sud, sîrba și bulgara, în nord, polona și ucraineana – cu care româna a avut de asemenea contacte lingvistice și culturale importante). Să adăugăm aici bilingvismul maghiar-român, precum și faptul că maghiarismele puteau trece în țările românești și prin vorbitori aparținînd altor comunități etno-lingvistice (Sași, Secui, Slavi) sau religioase (husiții). Bineînțeles, și prin vorbitori români!

15. Aceste constatări obligă pe cei care cercetează raporturile lingvistice româno-maghiare să confere influenței maghiare importanța pe care o merită. Ea a acționat de bună seamă asupra lexicului (și a structurilor lexicale) – dezvoltîndu-l cantitativ – dar conceptele pe care le-a introdus au o valoare deosebită. Maghiarii au contribuit – direct sau indirect – la orientarea către Europa evului mediu feudal, catolic, latino-italo-germanic. Ei au adus – obligatoriu sau nu – catolicismul, administrația europeană și Reforma calvină – vehiculînd termeni latini, italieni sau germani. Sau, privit altfel, ei s-au opus, în numele Romei, culturii și civilizației orientale a Bisericii bizantino-slave, în centrul Europei.

Oricît ar părea de paradoxal, primul contact românesc cu cultura latină (occidentală) s-a efectuat prin intermediu maghiar. În același timp, pe teritoriul nostru transilvan-carpatin au avut loc și primele confruntări severe, în lupte de dominație, dintre creștinismul catolic al Romei și creștinismul bizantino-slav (ceea ce ar putea fi asemuit cu modernul „choc des civilisations”). Trebuie să avem însă în vedere că, în zonele ocupate de Maghiari și supuse catolicizării, comunitățile românești (și cele slave) autohtone, majoritare, erau din ce în ce mai oprimate: rezistența lor contra opresiunii cuceritorilor se manifesta în primul rînd prin conservarea identității etnice și confesionale străvechi românești. Cu greu se pot descoperi cazuri de amalgamare și interferență între Maghiari și Români. Sub aspect social, cultural, religios – și, mai ales, economic – comunitățile majoritare și minoritare trăiau vieți total separate. *Apartheid*-ul, discriminarea în care se găseau Români au fost remarcate nu o dată și de călători străini traversînd Transilvania, după ce se opriseră la curtea autorităților regale sau religioase din Ungaria. Ei erau de obicei ecleziastici italieni precum sicilianul Pietro Ransano (1428-1492), „sacerdote” dominican, *legatus* papal pe lângă regele Mathias-Matei Corvin între 1488-1490: v. Petru Iroaie, în „*Il Veltrò*”, XIII (1969), 1-2, p. 165 urm., precum și mantovanul Antonio Possevino (1533-1611), teolog superior cunoscut, cu misiuni în Ungaria, Polonia și Rusia (în opera sa manuscrisă *Transilvania*, elaborată în 1580-82, cf. Cesare Alzati, *Terra romana tra Oriente e Occidente...*, Milano 1981, p. 18). Tot astfel, „testimoniava” (= mărturisea cele ce văzuse) un militar, Giovanandrea Gromo, în anii 1565-1570, care servise în armata lui Ioan-Sigismund (Iános Zsigmond Szapolyai) I (1556-1571): o „popolazione valacca” ce se găsea într-o definitivă despărțire” (it. *distacco*) de feudalii nobili, maghiari sau maghiarizați – și trăia „*nel vitto, nel vestir' e nell'habitaçioni... abietta*”) (Cesare Alzati, *id.*, p. 22). Și alți călători

străini deplîngeau starea în care se găseau țărani „valahi”, considerînd-o „în afara civilizației” (cf. seria de volume *Călători străini despre Țările Române*, ed. Maria Holban, în anii 1970-1985).

Bineînțeles, această situație se datora pe de o parte „înnobilării” unor cnezi români care erau asimilați de nobilimea maghiară și se maghiarizau, pe de altă parte rezistenței înverșunate a „Valahilor” la asimilare, prin catolicizare. Să nu uităm că, în Transilvania, *a se catolnici* înseamnă “a trăda, a deveni un om rău”! În același mod, maghiarofonii care treceau Carpații, în Moldova (Ceangăii, dar și Sașii), chiar dacă rămîneau catolici, se românilizau. O „simbioză” româno-maghiară, precum a fost cea româno-slavă, nu s-a putut realiza decît cu greu și sporadic (probabil). Distanțele mentale, sociale, culturale, civilizatorii erau greu de trecut...

16. Și totuși, conviețuire – fie și paralelă – precum și consecințe culturale a existat! Influența maghiară (germanico-maghiară, slavo-maghiară) a avut și rezultate benefice pentru Români – oricît de mult se găseau aceștia sub pecetea orientală a slavo-bizantinismului. Dacă Transilvania a avut un rol de frunte în dezvoltarea culturală a poporului român – primele traduceri de texte scrise datorate Reformei (Coresi), scrierea cu caractere latine introdusă de calviniști și dezvoltată de Școala Ardeleană. Renașterea latinității românești – legăturile cu Buda și cu Viena (Beci) – orientarea culturală către Apus a unei părți semnificative din românitatea nord-dunăreană – toate acestea se datoresc și legăturilor de vase comunicante cu Ungaria și cu Maghiarii, în cadrul imperiului catolic al Vienei. Pînă și Biserica ortodoxă din Transilvania – am arătat în *Individualitatea limbii române...* IV, p. 227 – a fost mai puțin dogmatică, mai deschisă și mai receptivă decît cea din Țara Românească sau, mai ales, cea din Moldova: ecourile religioase ale Occidentului (catolicism, Reformă) se făceau simțite în ciuda rezistenței puternice, în ortodoxia din teritoriul românesc controlat – și stăpînit – de Imperiul austriac (austro-ungar) prin Maghiari. Bineînțeles, cultura Transilvănenilor a fost opera lor directă, făurită de Românii care formau întotdeauna majoritatea covârșitoare a populației, cei care, la început, au opus rezistență armatelor regilor maghiari, cei care au izbutit să fie recunoscuți ca „voievozi” și „knezi” în condițiile capitulării, dar și aceia care au trăit secole de-a rîndul într-o organizație administrativă, politică – și culturală – dirijată de la Buda și de la Viena. Ungaria și Austria (mai tîrziu, Austro-Ungaria) au furnizat Românilor modele culturale (și chiar posibilități de instrucție culturală). Fără aceste – să le spunem – „puteri politice dominante”, în Transilvania nu ar fi existat nici *Cartea de cîntece* (Psalmii) din 1570-1573, nici *Palia* de la Orăștie (1582), nici Reforma, nici Simion Ștefan și al său *Nou Testament* (1648; mai ales „precuvîntarea”), nici „Uniația”. În ceea ce privește Școala latinistă „ardeleană”, să nu uităm că ea urma unui curent analog de emancipare maghiarizantă de sub tutela limbii germane a culturii Austriei: la tendințele național(ist)e maghiare corespundeau tendințele similare ale „neamului” Românilor majoritari! Dar – să ținem seama de asemenea – ea s-a manifestat pe un teren cultural propice, pregătit de calviniști și de „școlile” lor. Oricît au fost de segregați religios, social și politic – bineînțeles și cultural – Românii au reușit, prin reprezentanți de frunte, să treacă barierele ce li se impuneau, să fie prezenți acolo unde li se interzicea accesul („*natio tollerata*”!) și, luînd exemplul celor care îi înlăturau de la luminile culturii, să se afirme, să intre în rangurile „tolerate” și să elaboreze scrieri religioase, istorice și filologice – în folosul propriului lor popor. Aceasta a fost misiunea – pentru că acesta este termenul corect! – „*Olabilor*” transilvăneni, începînd cu Ioan Corvin de Hunyadi, cu Nicolaus Olahus, cu prelați precum Simion Ștefan, care a „acceptat” calvinismul și a știut să-l „utilizeze” (*Noul*

*Testament* 1648!) și continuând cu Inocenție Klein și cu intelectualii-preoți „uniți cu Roma” ai Școalei Ardelene precum și, după aceea, cu Gh. Lazăr, Simion Bărnuțiu, Al. Papiu-Ilarian (G. Călinescu: „trec Ardelenii munții”!) care au creat în Principate ideea *Daciei* latine.

Dar, fie menționat: în climatul cultural dominat de Maghiari al Transilvaniei și – de ce să nu fim drepti? – cu „acceptul” lor liber sau forțat la împrejurări.

C.C. Giurescu 1967 – în plină feroare național-comunistă – vorbește – cu dreptate – despre „rolul cultural al Transilvaniei” (înainte și după Unirea din 1918) (pp. 102-126), despre „Transilvania, pământ românesc”, despre faptul că, în condiții pluri-etnice, „trăiesc” laolaltă Unguri, Secui, Sași, Șvabi (în Banat) – dar uită să menționeze impulsurile culturale modelatoare (și chiar permisiunea, dacă nu ajutorul) ale puterii politice maghiare-austriece dominante și ale religiilor „receptae”.

Tot astfel, istoricul Ioan-Aurel Pop 1996, p. 199, afirmă că Transilvania este o regiune „a interferențelor, influențelor, contactelor sau conflictelor etnice” – dar refuză termenul *mozaic etnic* (p. 200). Majoritatea românească a fost – cum spune autorul – „subordonată cuceritorilor și noilor veniți” dar a reușit, în statul medieval al Maghiarilor, să ridice, în Transilvania, și numai în Transilvania – biserici ortodoxe construite din piatră (precum cele catolice) la Densuș, Streiu, Strei-Sîngeorgiu și Gura Sadu (despre care a scris V. Vătășanu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I 1959, pp. 74 urm.). Aceste biserici ortodoxe au fost construite de „knezi regali” (confirmați de regele Ungariei, Ludovic I) cu avere, pe domenii locuite de Români (*communis Olachus*) dar drept-credincioși ai religiei ortodoxe grecești (*Hyst. Transylv.*, pp. 214-215) – pentru Români ortodocși din feudele lor. Și în acest caz – este vorba de familii românești „kneziale”, cu ascensiune socială rapidă (în urma maghiarizării) – arhitectura religioasă catolică maghiară (există un anumit stil transilvănean) a servit ca model al acestor lăcașuri de cult oriental.

Este însă tot atât de adevărat că o mare parte dintre acești *communis Olachus* erau obligați a rămâne în afara culturii și a civilizației, în întunericul opresiunii religioase și sociale (persecuțiile catolice asupra „schismaticilor” despre care relatează C.C. Giurescu 1967, pp. 51-52). Puterea catolică feudală maghiară opera cu două măsuri, în funcție de conversiunea Românilor la catolicism și de maghiarizarea lor. Se crea – printre Români și Slavii „subordonați” – clivajul social „nobil” / „comun”; un istoric maghiar (atașat ideilor naționaliste ale patriei sale), Béla Borsi-Kálman 1999, p. 201, consideră că acest tip „nobilitar” al societății maghiare, tendința de a „înnobila” pe Români din Transilvania (și avantajele care decurgeau din titluri) era determinată de o politică de asimilare a grupurilor eterogene, sociologic și etnic, în nobilimea maghiară: „elles avaient perdu leur nationalité d’origine en s’assimilant à elle” (= noblesse hongroise). Chiar dacă această politică – *DIVIDE ET IMPERA!* – nu a atras decât unele familii „kneziale” sau descendente din voievozi locali, ea a avut un țel (secret) bine determinat: a separa pe Români „communis”, pe țărani „valahi” care opuneau o rezistență în numele identității etnice și confesionale („schismatici”!) de Români atrași de privilegiile economice și sociale ale „înnobilării”. Au avut acces în „nobilimea” maghiară Hunyádi, Drágfy, Bánfi, Kende, Máilath, Läckfy (= Lațcu), Pálffy, Bárcsái și câțiva alții – dar... pentru nu multă vreme. Amalgamarea cu nobilii maghiari nu reușea a se face distinctă o nobilime „valahă”! „Înnobilății” se îndepărtau de propria lor comunitate străveche (v. mai sus, *a se catolnici*, cuvânt peiorativ printre Români transilvăneni), iar „Valahii” care nu aveau la catolicizare – deci nu intrau printre „nobili” și nu acceptau maghiarizarea – erau deposedați de bunuri

și de pământurile străbune și, pauperizați, luau calea pribegiei peste Carpați (mai ales în Moldova).

În asemenea condiții, contactul cultural-lingvistic dintre Maghiari și Români, în Transilvania, are aspecte particulare deosebite. Pe de o parte, o minoritate „valahă” se maghiarizează, atrasă de avantaje materiale, pe de altă parte, marea majoritate de *valachi communis* rezistă, apărându-și identitatea chiar dacă „coabitau” pe aceleași teritorii, dar la nivel social-cultural, mult deosebit, cu Maghiarii (dar și cu Sașii și cu Slavii de nord). (Să adăugăm, aici, pe cei care plecau, masiv, din Transilvania spre Moldova și Țara Românească.)

Apare, în ținuturile transilvănene, un fel de coexistență complementară, chiar paralelă, din care nu lipseau conflictele profunde, a două tipuri de civilizație. Una, rurală, străveche, pre-maghiară a „Valahilor” (Ștefan Pascu 1972, p. 231 evalua, pentru anul 1400, circa 3436 „așezări” românești, cu 900-950.000 de locuitori, care se conduceau după *jus Valachicum* și *ritus Valachiae antiqua*), și cealaltă, promovată de Maghiari, o civilizație orientată spre Occidentul feudalismului german-latin. Exagerând – dar nu prea mult –, în Transilvania a avut loc ceea ce astăzi se obișnuiește a se numi – așa cum am afirmat mai înainte – „un șoc” de civilizații, o confruntare între cultura arhaică, tradițională, conservatoare, a Orientului cu cea „modernă”, inovatoare, a Occidentului romano-catolic. Carpații au devenit, astfel, un hotar... Dar Transilvania mai trăise odată – în sec. II-IV, un asemenea „șoc”: cucerirea *Daciei Romane* de către armatele imperiale romane a produs aceleași perturbări.

Spre deosebire de Români, Maghiarii – și alături de ei – etnicii germanici și, în fond, Austria (imperială, și ea!) au instaurat nu numai organizări administrativ-politice-confesionale diferite de cele autohtone, ci și modele de cultură și de civilizație germano-latine occidentale. Iată câteva exemple.

Am vorbit mai înainte de bisericile ortodoxe de piatră. Că se numeau cu nume maghiarizate (tip Drágfy, Kende etc.) sau că-și păstrau, îndârjiți, „românitatea” (inclusiv confesiunea ortodoxă) acești Români se îngrijeau de construirea unor biserici ortodoxe, își păstrau drepturi de ctitori-patroni (precum familia Drágfy, a fiului lui Dragoș, care ocrotea biserica Sf. Mihail din Peri) obținând chiar dreptul ca, acolo, să se hirotonisească preoți ortodocși români). Mănăstirea din Prislop a fost, bunăoară, închinată episcopului Țării Românești. Se susținea, astfel, direct sau indirect, prin biserici (de ex., în Hațeg, în Hunedoara, în Maramureș) fervoarea credinței strămoșești a Românilor. *Hist. Transylv.* p. 214 menționează chiar cazul unui episcop catolic de Oradea, care a autorizat pe un voievod român (*Petre*) de a întreține, pe domeniul său, *presbyterium Olachalem* (preot al Valahilor, *id est* ortodox), probabil pentru țaranii români pe care-i administra (se pare că și alți nobili feudali maghiari au acceptat să se construiască pe teritoriile proprii din centrul Transilvaniei, biserici de lemn).

17. În cultura religioasă, scrisă, Maghiarii au avut de asemenea un rol demn de menționat. În Transilvania și în Banat, ei au promovat calvinismul (sec. XVI), destinat a fi o confesiune a etniei maghiare – dar care încerca să atragă și pe Români. Rezultatele au fost dezamăgitoare: chiar dacă primul text cu litere latine (și ortografie maghiară) este o „carte de cîntece” calvină (1570-1573) și chiar dacă s-a ajuns la traducerea *Paliei* de la Orăștie (1582), scrise cu caractere cirilice (oricît de ascunse erau originile calvine) Români ortodocși nu acceptau religia „primitivă” (*recepta*) de teama maghiarizării (v. Ioan Aurel Pop, *Ethnie et confession* 1996, pp. 42-46; Niculescu 2003, pp. 221-223). Dar au

acceptat eliminarea limbii slavone din biserică! Preoții ortodocși români, după experiența protestantă luterană și dispunând de cărți sacre traduse în română (Coresi) nu s-au împotrivit acestei inovații procedurale reformate (chiar dacă ierarhia superioară din Țara Românească, de care depindeau, se opunea!). În orice caz, faptul că, în Transilvania, s-au tradus în limba română primele texte sacre – manuscrise și, ulterior, tipărituri – îl datorăm deschiderii către Occident a culturii religioase transilvane. Românii au știut să profite de perspectivele culturale (religioase) ale Reformei. De altfel, în Transilvania și în Banat – la Cluj, Oradea, Arad, Bălgrad (Alba Iulia) și Caransebeș – s-au dezvoltat valoroase centre de cultură românească (la Caransebeș a apărut în jurul anului 1700 cel dintâi dicționar latin-român (*Anonymus Caransebensis*) scris, bineînțeles, cu litere latine. Tot în Banat a apărut (1687-1700) *Lexicon Marsilianum*, primul dicționar latin-român-maghiar (studiat de Carlo Tagliavini).

18. În Transilvania, dar sub influența directă a Austriei catolice, a luat naștere mișcarea noastră de renaștere națională: Școala Ardeleană. Ea este consecința directă a unirii unei părți a clerului ortodox român (cu credincioșii, laolaltă) cu biserica Romei catolice: *Unia* (Uniația) sau Biserica greco-catolică unită. Emfaza romanității limbii (și chiar a latinității poporului român), conceptul de *daco-roman* și argumentarea continuității românești pe teritoriul Transilvaniei – au fost cele dintâi *idées-maîtresses* ale lui Samuel Micu-Klein, Gheorghe Șincai și Petru Maior, care au transformat mentalitatea istoric-culturală a Românilor. Inochentie Micu-Klein, episcop de Făgăraș, era cel care deschisese calea, nu fără dificultăți personale, către colegiul roman *De Propaganda Fide*. Dar ideea entuziastă de a fi *ROMANUS*, a întoarcerii la cultura originară latină apăruse deja în sec. XVI, în *Cartea de cîntece* calvine și în *Palia* de la Orăștie, care scria termenul *Român* cu -o-! Desigur, apelul la „origini etnice” semăna mult cu ideile orgolioase maghiare de detașare de cultura germanică a Austriei: precum aceștia voiau să se „re-maghiarizeze”, degermanizându-se, tot astfel Românii voiau să se „re-latinizeze”, deslavizându-se! Modelul (maghiar) funcționa chiar în cadrul influenței catolice a Austriei!

Ideile latinizante s-au răspândit în țările românești de peste munți, odată cu trecerea în Țara Românească și în Moldova a „dascălilor” transilvăneni (Gh. Lazăr, Iosif Genilie, Aaron Florian, August Treboniu Laurian, Axente Sever, Ion Maiorescu ș.a.), recreîndu-se, în spațiul românesc nord-dunărean, conceptul *Dacia* (a se vedea C.C. Giurescu 1967, pp. 109-120).

Dacă, în Transilvania, „Uniația” a reușit să creeze o confesiune „greco-catolică” pentru Români, adică un corp politic compact românesc, ulterior, pe întreg teritoriul celor trei provincii românești s-a reușit a se crea o unitate culturală care a devenit, treptat, în cursul istoriei, o entitate politică. „Uniația” a mers mână în mână cu Biserica ortodoxă în afirmarea drepturilor naționale -- și în luptele naționale – ale Românilor.

19. Fără îndoială, materialul lexical de origine maghiară în limba română este mai puțin important decît influența culturală maghiaro-germanică exercitată de Unguri în Transilvania și extinsă, parțial, în Moldova și în Muntenia. Este vorba, în fond, de aproape 200 de cuvinte, dar distribuția lor în timp și în spațiu trebuie bine – și obiectiv – interpretată. Maghiarismele din română – filtrate prin slavă – preced apariția primele texte românești (sec. XV-XVI). Ele apar în documente slavo-române (sec. XIV-XV), după cum am văzut – în Moldova și în Țara Românească. Unele sînt intrate prin traduceri de texte religioase, altele prin relațiile feudale dintre Transilvania și Moldova: avem dreptul a le considera ca cele mai vechi. Sînt și mai greu de distins împrumuturile pe cale orală de împrumuturile culte. Să nu uităm, așa cum spuneam mai sus, că maghiarismele au putut

„călători”, trecînd munții Carpați, la nord-est, est și sud, și prin vorbitori români. Ștefan Meteș 1977 a studiat, în amănunt, într-o excepțională lucrare, emigrările românești din Transilvania, în secolele XIII-XX. Am putea oare să le ordonăm cronologic? Dacă *uliu* este atestat în sec. XV, *gîngav*, *haiduc*, *căprar*, *pandur*, *pipă*, *secriu*, *tist*, *tobă* au fost de bună seamă împrumutate mai tîrziu. Poate că unele (de ex. *fain*, *țacălie*, *a căni*) să fi fost integrate în limba română în secolele recente (XVIII-XIX).

În sfîrșit, o ultimă cantitate de cuvinte sînt rămase în circulație regională, în Transilvania (dintre care puține au trecut munții): a se vedea Tamás 1966, pp. 6-11 (*copîlnă*, *cristei*, *catrință* etc.).

Bineînțeles, asemenea considerații lexical-culturale ne pot duce și la întrebarea: ce fel de limbă maghiară se vorbea, în definitiv, în Transilvania? Altfel spus, cu expresia lui E. Petrovici, care încerca să „descopere” *daco-slava* – care era *româno-maghiara*, adică limba maghiară din Transilvania? Această limbă maghiară a parcurs secolele, orînduirile sociale, regiunile, clasele socio-culturale, pînă astăzi... Ea a intrat în contact cu limbi ale etniilor autohtone – în special, cu româna – s-a întrepătruns și a format dublete (slavo-maghiare, germano-maghiare), dar a trebuit să accepte și intrarea unor termeni românești. Lingviștii maghiari au studiat și aceste aspecte.

În orice caz, cercetarea noastră nu poate fi exhaustivă. Rămîn multe – prea multe – probleme încă nerezolvate. Numărul cuvintelor de origine maghiară din limba română (cu utilizare generală) ar fi, după calculul lui L. Tamás 1966, pp. 6-7, de 195. Sîntem convinși că numărul lor este mai mare: cele 195 de cuvinte și-au găsit locul în al său *Etymologisches Historisches Wörterbuch der Ungarischen Elemente im Rumänischen* (Budapest 1966). Tot L. Tamás, *op. cit.*, p. 6, atrage atenția că dicționarul său etimologic cuprinde – împreună cu cuvintele regionale transilvănene, 2800 de cuvinte. Din 1966 pînă azi, în graiurile românești din Transilvania și Banat trebuie să fi intrat – sau să fi ieșit din uz – multe cuvinte... „Reproșurile” – dacă putem numi astfel surpriza contrariată – cu care unii lingviști români au întîmpinat *Etymologisches Wörterbuch* al lui L. Tamás („prea multe elemente maghiare în limba română”) apare cu totul nejustificată...

20. Dar problema raporturilor maghiaro-române întrece cu mult problemele strict lingvistice. Ajunși la capătul acestui lung – dar, desigur, incomplet – studiu, trebuie să avem în vedere aspectele social-culturale. Datorăm limbii maghiare – direct sau indirect – termeni care desemnează concepte ale civilizației occidentale (din Evul Mediu pînă în sec. XIX). Oricît de multe și de variate au fost contradicțiile și conflictele interetnice și interconfesionale, tot atît de importante au fost elementele culturale și civilizatorii pe care prezența în Transilvania a Românilor și a Maghiarilor, laolaltă sau separați, le-au putut activa. Astfel cum au putut demonstra dicționarele (L. Tamás, F. Bakos), între cele două comunități au existat naturale suprapuneri, interferențe, legături – voite sau nedorite – care au dus la împrumuturi reciproce. Pe cele din maghiară în română am încercat să le examinăm în lucrarea de față. Pe celelalte – elemente românești în maghiară – le-au cercetat distinși lingviști maghiari și români, începînd cu N. Drăganu (1933: *Românii în veacurile IX-XIV pe baza toponimiei și a onomasticii*, București) și cu Geza Blédy (1942: *Influența limbii române asupra limbii maghiare*, Sibiu), urmași de I. Pătruș, Bela Kelemen, Vladimir Drimba, A. Szabo (pentru bibliografia mai detaliată, v. Rosetti 1986, p. 387 și, mai ales, L. Tamás 1966 (Einleitung), p. 5-16). Márton Gyula-Péntek János-Vöő Istvan au întocmit un *Magyar Nyelvjárások Román Kölcsönzavai* (Bukarest 1972) dar cercetarea cea mai asiduă rămîne cea a lui Ferenc Bakos 1982. A fost de asemenea cercetată antroponimia în legătură cu toponimia – ceea ce a dus la atestarea, în sec. XIII-XIV, a multor nume

românești de origine latină (de ex. *Adrian – terra Adrian* 1262 (Șt. Pascu 1979, pp. 480, 482) – pe care l-am fi așteptat mai târziu, odată cu latinismul ardelean!).

Documentele maghiare, în mare parte, sînt scrise în limba latină (și provin din sec. XIII-XV). Dacă ne gîndim că, în Moldova, documente în limba latină apar abia în sec. XVI-XVII, odată cu Codex Bandini (sec. XVII) și cu misionari catolici italieni, rezultă că, în Transilvania sub administrația maghiară, prin documente redactate în latină, Românii au putut lua astfel – desigur, ignorîndu-i importanța – contactul cu latinitatea. Să adăugăm și faptul că Biserica Catolică oficia serviciul divin în latină pentru a înțelege că limba latină care se bucura de prestigiu în regatul Ungariei era adusă pe un teritoriu transilvan unde se vorbea o limbă neolatină! Trebuie reținută afirmația din *Istoria României II* (Ed. Academiei R.P.R., 1960), pp. 197-198: „caracterul universal al Bisericii Catolice a făcut ca marile curente artistice ale Occidentului să-și răsfrîngă ultimele valuri pînă la poalele Carpaților”. În Transilvania s-a creat un stil romanic târziu și un stil gotic („de Transilvania”) – după cum am mai arătat (vd. *supra*).

Matei Corvin, fiu de Valah transilvănean, înnobilit și catolicizat, se mîndrea cu originile-i romane – iar toți cei ce-l adulau și-l lăudau (*laudatores*) în versuri sau în proză – i le aminteau cu prisosință.

Dar...

Uitînd că, jos, pe pămîntul pe care i se ridicau palatele, o populație românofonă, săracă, „schismatică”, eliminată din structurile statului lui Matei Corvin – avea exact aceleași origini lingvistice romane!

Paradoxal, latinitatea cu care Românii aveau să-și creeze orgoliul național a fost adusă în Transilvania de... Maghiari! Este drept, nivelul social nobiliar al celor ce invocau latinitatea și lipsa de cultură, starea de *apartheid* în care erau ținuți Românii nu le permitea încă luări de atitudine hazardate – deși terenul latino-maghiar, ulterior, le-a putut veni în ajutor. Se adaugă la toate acestea terminologia feudală occidentală-germanică de origine latină. Și aceasta a fost cunoscută și utilizată de Românii din voievodat. Calvinismul contribuia și el la ideea latinității „Valahilor”. De aceea atunci cînd în sec. XVIII-XIX se creează Biserica „greco-catolică” (unită cu Roma) și apare Școala latinistă ardeleană, terenul mental și moral era pregătit.

21. „Transilvania, rezervor etnic românesc” – scria C.C. Giurescu 1967, pp. 47 urm.. „Transilvania aparține României, deoarece Românii reprezintă majoritatea absolută a populației” – afirmă la rîndu-i Ioan-Aurel Pop 1996, p. 200 (75% din populație, adică 6 milioane de oameni).

Dar expunerea istoric-culturală și lingvistică, pe care am încercat să o facem în aceste pagini, a dezvăluit multe alte aspecte deosebit de importante. Ele ne permit altă formulare, poate mai exactă. Transilvania a iradiat și s-a impregnat, inclus, implicat profund în ansamblul romanității românești nord-dunărene, în Moldova, în „Țara Românească” a Munteniei („Valahia”), dincoace și dincolo de Prut și de Nistru, dincolo – imediat – în zona dunăreană. Bineînțeles și în nord, în zona Huțurilor din Carpații Păduroși. În aceste spații largi, Transilvania și-a trimis oierii în transhumanță, sătenii și „knezii” sărăciți în bejenie, intelectualii în cultură și în ideologia politică a României. Dar trebuie să adăugăm la toate acestea și evenimentele binecunoscute ale istoriei românești. Sub administrația maghiară și austriacă – a asigurat nu o singură dată autonomia celor două țări românești vasale Imperiului Otoman: imperiul creștin al Austriei era strîns unit cu Ungaria contra Imperiului Otoman! Domnii Moldovei și ai Țării Românești au înțeles prea bine refugiul „peste munți”; teritoriul transcarpatin al unor feude moldo-valahe



(Ciceu, Cetatea de Baltă, Făgăraș-Sîmbăta de Sus) era întotdeauna gata să-i primească, temporar, pe înalții conducători români fugăriți de armatele turcești (nu din acest motiv mutaseră Turcii capitala Țării Românești la București, aproape de Giurgiu?). Alți Domni – viitori Domni români – precum Vlad Țepeș (1456-1462) – își făcuseră instrucția în meșteșugul armelor la curtea lui Matei-Mathias Corvin, fiul lui Iancu de Hunedoara, cel care, maghiarizându-se, a devenit Janos Hunyadi. Chiar Ștefan cel Mare s-a bizuit pe ajutorul Maghiarilor (al lui Matei-Mathias, devenit rege al Ungariei, în 1458) în bătăliile glorioase împotriva Turcilor (dar... după ce, în 1467, îl învinsese). Regele Ungariei, susținut de Papalitate și stipendiat în acest scop, întreținea o dușmănie neîmpăcată împotriva Turcilor și ajută pe cei ce-și apărau independența față de ei. Bineînțeles... Ca să o spunem, în ironie, luptau Ungurii cu Turcii, prin... intermediul „Valahilor” din Moldova sau din Țara Românească! Pregătirea de luptă și structurile militare maghiare serveau însă de sprijin și drept model Românilor.

22. Iată de ce sîntem în măsură a afirma că, dincolo de conflicte, lupte inter-etnice, opresiune și rezistență, Transilvania sub dominație maghiară și austriacă, dar locuită, majoritar, de Români, a deschis, prima, larg, orizonturile Românilor intra- și extracarpatici spre Europa. O fereastră spre Apus a Românilor, circumscrisi prin cultură și prin religie, în limitele Orientului slavo-bizantin. Românii au intrat *off limits*, în Europa, mai întîi prin Transilvania și prin Banat, care și-au păstrat întotdeauna statutul de autonomie „voievodală”. De aceea apar pînă astăzi, dincolo și dincoace de munții Carpați, diferențe și clivaje de mentalitate dar, tot de aceea, există diferențe asemănătoare și în Transilvania și regatul Ungariei. Se știe, nu-i aceeași maghiaritate! În ceea ce-i privește pe Români, cuiva din Moldova sau din Dobrogea, Transilvania sau din Banat, orașe precum Oradea, Cluj, Timișoara sau Arad – chiar după 1918 – îi apar mai „altfel”, mai „europene” (mitteleuropene) decît București, Constanța, Iași sau Craiova!

Prezența maghiară (și germanică) dar, mai ales, conviețuirea seculară cu Românii „communis” sau nobili mici și mijlocii („nobilis Olachos”), cnezi și voievozi, au creat, în ansamblul romanității, o zonă etno-lingvistică singulară pe care am avea dreptul – obiectiv – de a o considera într-adevăr o *Romania hungarica*.

# DISCURSUL FILOSOFIC AL MODERNITĂȚII. NIHILISM ȘI MODERNITATE (I)

Cornel MORARU

## *Abstract*

It has been said that “the historical time of modernity remains profoundly antagonist: it is a time of progress, but also a time of destruction” (C. Buci - Glucksmann). Therefore we may conclude on the existence of a “progressive” modernity, confident in the advantages of reason, compatible with the idea of an individual with a complete and stable identity and, on the other hand, the existence of an opposing modernity (“catastrophic and critical”), an expression of a disappointed and agonizing sensibility, a modernity which converges with the idea of the instability of the real. All the types of nihilisms, including those accepting terror, are the products of this second type of modernity.

### 1. Problema nihilismului

Teoreticienii nihilismului se izbesc de o mare dificultate. Acesta nu poate fi definit ca o mișcare filosofică propriu-zisă, precum existențialismul, pozitivismul, Școala de la Frankfurt. E vorba de un fenomen mai larg și mai complex, care are de a face cu filosofia în primul rând, însă și cu teologia sau cu poeticile romantice și manifestele avangardiste. Nu se poate vorbi încă de un canon stabil explicativ al nihilismului european, deși există o tradiție istoriografică și teoretică destul de întinsă.<sup>1</sup> Este posibil ca absența acestui canon să fie consubstanțială fenomenului și formelor mișcătoare pe care acesta și le asumă. Mai potrivit e să vorbim de plurivocitatea fenomenului. Încât identificarea și analiza nihilismului, pornind de la romantism și de la idealismul filosofic german, trecând apoi prin Dostoievski și Nietzsche, pentru a ajunge la filosofia și teologia contemporană sau la poeticile de avangardă – implică puncte de vedere diverse, adeseori divergente,

Trebuie precizat, de asemenea, că nihilismul nu se poate confunda cu modernitatea, care, “hegelian vorbind, transformă substanța în subiect, constituind astfel chiar premisa acțiunii sale disolutive”<sup>2</sup>. Nu întâmplător, ecouri ale termenului vin mai ales din epoca revoluției franceze, atingând configurația sa matură în polemica lui Jacobi contra idealismului transcendentă.

Dar rădăcinile istorice ale nihilismului merg și mai departe în trecut, cu reprezentanți în antichitate (sofiștii, în special Gorgias), apoi gnosticii etc. Chiar începuturile creștinismului sunt puternic marcate de nihilism, noua religie încercând să găsească o soluție la problema lui *Deus nihil*:

“Pour le christianisme, en effet, le nihilisme est comme une nostalgie des origines, un rappel du Dieu du commencement, celui du bain métaphysique primal dans les eaux du rien, qui, contrairement à celles de Job 38, 27, ne sauront jamais «saouler le vide aride» du Néant. Le Dieu du *ex nihilo*.”<sup>3</sup>

Nu trebuie trecute cu vederera nici rădăcinile antropologice ale nihilismului, adică înclinația naturală și socială a omului, cu totul singulară printre celelalte viețuitoare, de a nega și chiar de a se nega pe sine însuși. Dincolo de această rădăcină antropologică, care ar sfârși “prin a dezistoriciza problema”, în nihilism se află mai degrabă semnele tuturor

acelor fenomene care aparțin patologiei modernității (decadența, ateismul, tehnicizarea etc.).

În ce privește termenul ca atare, *nihilism* este o adaptare a cuvântului latinesc internațional *nihilismus* (de la lat. *nihil* – “nimic”) și înseamnă reducere la nimic, la neant. Ca termen filosofic desemnează “aceea teorie sau atitudine care contestă orice reală (nerelațională sau netrecătoare) substanță a celor ce există, prin urmare și caracterul real al cunoașterii (existența adevărului) sau al valorilor etice”<sup>4</sup>. Termenul *nihilism* este folosit pentru prima dată de Friedrich-Henrich Jacobi (*Sendschreiben an Fichte*, 1799) și dobândește o mai largă răspândire prin romanul lui Turgheniev, *Părinți și copii* (1862). Cu zece ani mai înainte însă Karl Gutzkow publica o piesă de teatru cu un titlu cât se poate de direct: *Nihilistii* (*Die Nihilisten*).

În domeniul filosofiei, nihilismul este introdus explicit de Friedrich Nietzsche, care, în *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte* (1887), analizează “nihilismul european” ca inevitabilă consecință a axiologiei convenționale consacrate de raționalismul metafizicii occidentale:

“Ce înseamnă nihilism? Că valorile cele mai înalte s-au devalorizat. Lipsește scopul, lipsește răspunsul la întrebarea la ce bun?”

## 2. Criza idealismului filosofic

Revenim asupra *Scrisorii deschise către Fichte* a lui F.-H. Jacobi, din martie 1799. Pe fondul stării de spirit induse de transcendentalismului kantian, cu consecințe în multe domenii ale culturii, Jacobi îl acuză pe Fichte de o adevărată *hybris* subiectivistă declanșată prin filosofia sa. Judecând lucrurile din perspectiva subiectivității transcendente, Fichte a dezvoltat o teorie coerentă, impecabil articulată din punct de vedere logico-filosofic, dar destructivă în raport cu simțul comun și cu religia. În felul acesta, este compromis nu numai universul valorilor consolidate, dar și certitudinea naturală a realității obiective. Devenită un produs al subiectivității transcendente, realitatea se reduce la ceva cu totul neînsemnat, “un fel de coajă de nucă înlăuntru a căreia se ascunde o omnipotență subiectivă care poate fi definită în termeni de blasfemie”. Fiindcă, în atari condiții, Eul însuși se substituie lui Dumnezeu. Numai că Dumnezeu – după Jacobi – nu poate fi creat de om, deoarece omul se poate descoperi pe sine însuși ca om numai întâlnindu-l pe Dumnezeu.<sup>5</sup>

Jacobi nu se sfiește să înlocuiască termenului de *himerism*, desemnând conținutul oricărui idealism transcendental, cu acela de *nihilism*, mult mai radical: “Într-adevăr, dragul meu Fichte, nu sunt deloc supărat că dumneata sau altcineva ar dori să numească *himerism* ceea ce eu opun idealismului, tratându-l drept *nihilism*.”

Fichte nu e singurul vinovat de impasul în care ajunsese idealismul filosofic în acel moment. Jacobi însuși se consideră părtaș la același curent de gândire, care - din perspectiva de azi - începe de fapt cu Descartes, primul care a dedus existența din certitudinea subiectivă a eului, și se continuă apoi cu Leibniz, Schelling, Hegel, Schopenhauer. O tradiție în toată puterea cuvântului, care va culmina cu abordarea mult mai exaltată a lui Nietzsche, sintetizată în aserțiunea “morții lui Dumnezeu”, în fragmentul 125 din *Știința voioasă* (*Gaia scienza*, 1881).

René Descartes (1596 – 1650) încercase, în al patrulea capitol din *Discurs asupra metodei* (1637), să confirme existența lui Dumnezeu prin conceperea ideii de Dumnezeu pe cale rațională. Postulat ca o ființă desăvârșită, Dumnezeu nu poate să nu existe, prin chiar această *desăvârșire* concepută rațional. Existența lui Dumnezeu este cuprinsă în însăși ideea de Dumnezeu, analog modului în care este cuprins în ideea de triumphi adevărul că suma unghiurilor lui este egală cu două unghiuri drepte. Astfel, adevărul că Dumnezeu este această ființă desăvârșită este la fel de evident ca oricare adevăr geometric. Încercând să dovedească pe cale rațională existența lui Dumnezeu, Descartes are în urma sa o impresionantă tradiție scolastică, întemeiată pe doctrina lui Augustin și care-i mai cuprinde pe Campanella, Anselm din Canterbury (autorul argumentului ontologic), Hugues de Saint-Victor, Bonaventura și Toma d' Aquino. Descartes polemizează, în primul rând, cu felul în care grecii au gândit *logosul*, ca modalitate de întemeiere a actului cognitiv prin relația empirică sau prin dinamica sociativă a relațiilor (“logosul comun” al lui Heraclit). El introduce, pentru prima dată în filosofie, accepțiunea de *ratio* a logosului ca pe o facultate subiectivă de sine stătătoare (*facultas rationalis*), suficientă pentru a defini și epuiza adevărul, deoarece “ea este o replică în mic a rațiunii divine”.<sup>6</sup> Acest monism al subiectului, pe care-l instituie Descartes, va duce ulterior la primatul absolut al subiectului, consacrat ca principiu determinant al existenței și cunoașterii, în special la Fichte (subordonându-l astfel pe Dumnezeu eului / omului absolutizat).

În lucrarea sa *Despre teodicee* (*Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, 1710), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716) continuă tradiția “teologiei naturale”, rațională, care, în ultimă instanță, a dus la identificarea fizicii cu metafizica. Ambele domenii de cunoaștere trebuie să se supună strict exigențelor științifice, adică evidenței confirmate de demonstrația rațională. În această perspectivă, Leibniz sistematizează argumentele logice în favoarea existenței lui Dumnezeu, reducându-le la următoarele patru:

1.argumentul *ontologic*, formulat mai întâi de Anselm, reluat apoi de către Descartes: Dumnezeu este conceput de rațiunea omenescă drept “ceva decât care nu putem concepe un lucru mai mare” și acest “ceva” nu poate să nu existe, din moment ce implică ideea de perfecțiune deplină; 2.argumentul *cosmologic* al “cauzei prime” sau al “primului motor”, orice lucru avându-și rațiunea sa suficientă, adică propria cauză originară – deci, și universul își are temeiul într-o cauză primă care nu poate fi decât Dumnezeu; 3.argumentul *adevărurilor eterne* sau al adevărurilor de la sine evidente, a căror rațiune suficientă “trebuie să fie, cu necesitate logică, o rațiune etern-divină” (în felul acesta, întregul univers este organizat pe baza “rațiunii pure”, Dumnezeu este raționalitatea însăși); 4.argumentul *teleologic*, afirmând, pe lângă necesitatea rațională a cauzei, și necesitatea rațională a scopului, a finalității (*τέλος*) ființelor, în sensul că finalitatea este intrinsecă oricărei ființe, ca rezultat al unei armonii prestabilite (*harmonia praestabilita*) de către o rațiune infinită și perfectă.

Cu Descartes și Leibniz se încheie o etapă în evoluția istorică a transformării teologiei în știință (*scientia*), având drept consecință “consacrarea raționalismului drept singură cale de cunoaștere metafizică”. Deocamdată monismul subiectului se limitează la primatul cunoașterii dobândite prin raționare. În curând acest primat se va transfera și la cunoașterea dobândită prin experiența simțurilor, la filosofii englezi (Hobbes, Locke, Hume), pe măsură ce știința modernă renunță la cercetarea “lumii de dincolo”, a

supraempiricului, în favoarea studiului direct al naturii prin observație și experiment, în vederea unei utilități practice pentru om. Rezultatul însă este același:

“Dumnezeul metafizicii devine din ce în ce mai mult o mărime indiferentă”.<sup>7</sup>

Procesul istoric al “morții lui Dumnezeu” se adâncește cu fiecare nouă etapă și pe toate palierele ontologiei și teoriei cunoașterii.

Immanuel Kant (1742 – 1804), va încerca, după 1780, când începe să-și publice *Criticile*, să întemeieze existența lui Dumnezeu “pe postulatele rațiunii empiric-practice, adică pe presupuzițiile intenționalității etice”. Cum s-a spus, Kant nu introduce neapărat categorii noi, ci mai degrabă deschide un orizont nou în filosofia modernă: ceea ce el a numit o adevărată “revoluție coperniciană” (realizând pentru prima dată o autoîntemeiere critică a cunoașterii). De fapt, critica kantiană nu urmărește o sporire a cunoașterii, ci plecând de la *știința finită*, abandonează *absolutul divin*, pentru a deschide implicit “spațiul laic”, cum interpretează L. Ferry. Și pentru Kant, la fel ca pentru empiriștii englezi, cunoașterea este limitată de experiență. Metafizica devine, în felul acesta, știința limitelor rațiunii omenești, nu “știința absolutului”, cum o considera Christian Wolff, rezumându-i pe Descartes și Leibniz. În fond, nu putem avea o cunoaștere pozitivă a suprasensibilului prin metode silogistice, susține Kant. Numai pornind de la cunoașterea empirică, intelectul ajunge la judecăți sintetice, adică la adevăruri *a priori*, dar cunoaștem aceste *judecăți sintetice apriori* doar ca posibilități (ca lucruri *gândite*), nu ca realități. Cunoașterea este gândire despre gândire, va considera și Fichte mai târziu. În prefața la ediția a doua, din 1787, a *Criticii rațiunii pure*, Kant susține “că noi cunoaștem despre lucruri apriori numai ceea ce noi înșine punem în ele”.<sup>8</sup> Din perspectiva teoriei lui Kant, cunoaștem obiectele experienței doar ca *fenomene* și nu ca *lucruri în sine*. Totuși, deși nu putem *cunoaște* lucrurile date în *experiență* decât ca fenomene, atât cât ne permite eul nostru cu structurile sale, “trebuie cel puțin să putem *gândi* aceleași obiecte și ca lucruri în sine”.<sup>9</sup> Facultatea critică a rațiunii pure este aceea care “marchează hotarele între adevăruri fenomenale și adevăruri gândite și, între aceste hotare, sistematizează relațiile dintre judecățile *a priori* și datele experienței”<sup>10</sup>. Kant recurge la câteva concepte-limită, cum ar fi “lucrul în sine”, “incondiționatul”, “absolutul” (care devin operaționale în reflecția filosofică, așa cum mărimile de limită sau unele constante sunt operaționale în calculul matematic). Consecința ultimă a criticii kantiene a limitelor cunoașterii este că Dumnezeu însuși nu e decât o posibilitate rațională *a priori*, un simplu concept (*blosser Begriff*), derivat însă din experiența etică nemijlocită. Numai legătura cu eticul îi conferă acestuia conținut, adevăr. Premisa empirică de la care pornește Kant pentru a defini cauza primă și scopul final al faptei etice, adică pe Dumnezeu, este postulatul etic al voinței omenești. În lucrarea sa *Religia în limitele rațiunii simple* (*Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, 1793), Kant încearcă să deducă religia din etică. El opune revelației supranaturale necesitatea etică a religiei și interpretează postulatele fundamentale ale credinței creștine ca postulate ale eticii practice: “Hristos este ideea personificată a principiului binelui”. Considerat de Heine “un mare demolator”, iar de Mendelssohn un “distrugător universal”, Kant rămâne tributari totuși ontologiei clasice și tradiției scolastice. El crede că rezultatele criticii sale sunt la fel de definitive și atemporale ca și fizica lui Newton sau geometria euclidiană din care s-a inspirat. Chiar acel “*ich denke*”, atât de asemănător *cogito*-ului cartezian, e de fapt conștiința în genere (*Bewusstsein überhaupt*), nu conștiința individuală, încât eventuala

autonomie sau “autoreferențialitate” ale subiectului sunt limitate. S-a spus pe bună dreptate că “modernitatea sa nu se află în tezele sale, ci mai ales în metoda sa (critică – n. ns.) și în împărțirea domeniilor cunoașterii”. Poate cel mai mare merit al lui Kant este că a întemeiat metafizic morala modernă a autonomiei individului.<sup>11</sup> Ca o problemă de terminologie și definire a conceptului de nihilism, la sfârșitul “Logicii transcendente” din *Critica rațiunii pure*, Kant ia în discuție cele patru feluri de nimic: *ens rationis* (lui “tot”, “mult”, “unu” li se opune *nici unul, nimic*, adică un concept fără obiect, nici posibilitate nici imposibilitate); *nihil privativum* (conceptul unei lipse, exprimă privația, negarea unei realități); *ens imaginariu* (formele de intuiție pură lipsite de substanță, ca timpul gol și spațiul gol); *nihil negativum* (exprimă obiectul unui concept ce se contrazice, obiectul gol de concept, cum este “cercul pătrat”). Constantin Noica va identifica aceste patru feluri de neant în câteva dintre manifestările emblematice ale modernității târzii: “Wittgenstein (și poate Heidegger) ar exprima nimicul rațional, Beckett nimicul privativ, nihilismele sociale ca și suprarrealismul, nimicul imaginar, iar paradoxele logicii nimicul negativ.”<sup>12</sup>

Johann Gottlieb Fichte (1762 – 1814), de la care am pornit în incursiunea noastră cu privire la criza idealismului modern, se situează tot pe pozițiile criticismului kantian încă de la prima sa lucrare, *Încercare de critică a oricărei revelații (Versuch einer Kritik aller Offenbarung, 1792)*. Existența lui Dumnezeu ca realitate absolută în sine nu poate fi concepută în afara conștiinței de sine a Eului. Numai Eul există în principiu și în chip absolut în sine însuși, deoarece numai subiectul cunoscător uman e factorul determinant și axul central al oricărei filosofii, științe sau cunoașteri. Din capul locului Fichte radicalizează acest eu (“eul pur”), absolutizându-l. El deduce din Eu și înțelege lumea ca produs al activității spirituale: “În gândirea mea trebuie să pornesc de la eul pur și să-l concep ca fiind absolut spontan și nu determinat de lucruri, ci determinându-le.” Punctul de plecare al sistemului fichtean (v. *Doctrina științei*) se află în acel “eu gândesc” (*ich denke*) moștenit de la Kant: “Primul postulat: să te concepi pe tine, să construiești conceptul sinelui tău, și să observi cum faci acest lucru”. O altă teză fundamentală, pornind de aici, e formulată aproape în aceiași termeni: “Eu trebuie să fiu eu”, adică eul trebuie să devină conștient de sine, ca pură conștiință de sine și, deci, activ, instituindu-se pe sine, atâta timp cât își formulează singur legile reprezentării și obiectivării. Caracterul spiritului este acțiunea, de unde urmează o altă teză fundamentală: “Tot ce este pentru eu este prin eu”. Dacă eul își opune natura ca limitare a sa, ca noneu, putând fi astfel înțeleasă și stăpânită fără limite, atunci “lucrul în sine” kantian nu mai are nici un sens. Conținutul și forma experienței sunt derivate din eu, din subiectul general, supraindividual: “... tot ce este este numai în măsura în care este instituit de eu, iar în afară de eu nu este nimic.” Cu alte cuvinte, lumea nu e decât materialul activității umane, dar și “premisa sensibilă a datoriei etice, ca autoconștientizare a delimitării Eului de non-Eu”. Stăpânirea totală a naturii este condiția principală a libertății totale a omului, care se realizează însă practic prin aplicarea cunoașterii în societate, economie și politică. Opoziția dintre despotism și libertate este adevăratul motor al istoriei. Cunoașterea de la individ la individ nu s-ar putea realiza, dacă fiecare nu l-ar considera pe celălalt liber și perfect asemănător. Firește, într-o filosofie în care tot ce există e instituit de Eu, divinul are semnificație numai în interiorul conștiinței etice a subiectului, ca realizare a datoriei morale în univers și în lume. Dumnezeu este “ordinea morală a lumii”, susține Fichte în dizertația sa *Conceptul de religie*, afirmație ce i-a adus acuza de ateism.

La Hegel (1770 – 1830), predomină preocuparea pentru ființa umană ca subiect istoric, privit în concretețea sa individuală și universală. Dacă I. Kant a dat modernității metoda ei critică, autorul *Fenomenologiei spiritului* i-a dat conștiința de sine a gândirii dialectice, precum și principiul hermeneutic că adevărul se află în întreg:

“Adevărul este întregul. Întregul este însă numai esența care se împlinește prin dezvoltarea sa. Trebuie spus despre Absolut că el este prin esență *rezultat*, că el este numai în urmă ceea ce el este cu adevărat; și în aceasta tocmai stă natura sa de a fi ceva real, subiect, adică devenirea-lui-însuși.”<sup>13</sup>

Cu Hegel realitatea devine filosofie, iar filosofia devine realitate: “...pentru ca, putându-și părăsi denumirea de *iubire de cunoaștere*, ea să fie *cunoaștere reală*...”. Acest lucru este posibil, deoarece Absolutul nu poate fi reprezentat decât ca Spirit:

“Spiritualul singur este *realul*; el este esența, adică *ce este în sine – ceea ce se comportă și este determinat, alteritatea și ființa-pentru-sine* -, și, în această determinație, adică în ființa sa în afară de sine, el este ceea ce rămâne în el însuși, adică este *în și pentru sine*.”<sup>14</sup>

În principiu, Hegel identifică religia cu filosofia, amândouă având drept obiect determinarea absolutului. Numai mijloacele diferă: filosofia se folosește de concepte (“se apropie de forma științei”), în timp ce religia recurge la reprezentarea mitică. Țelul urmărit este în ambele cazuri “cunoașterea lui Dumnezeu”, prin care sfera conștiinței de sine umane și cunoașterea de sine a Absolutului se suprapun (mai ales că “absolutul nu trebuie conceput, ci simțit și intuit”).

În ultimă instanță, “Dumnezeu este ceea ce filosofează în filosofi”, crede Hegel, semn că gândirea umană însăși dobândește dimensiunile divinului. Punctul de vedere kantian și fichteian este depășit de Hegel, însă în direcția unui idealism obiectiv. El acuză, la începuturile modernității, idolatrizarea rațiunii de către Kant și Fichte. Din contra, afirmă el, spiritul omenesc dobândește conștiință de sine numai în relație dialectică cu realitatea obiectivă. Și aceasta deoarece realitatea însăși este rațională și faptele poartă în ele un sens. “Tot ce e real e rațional”, susține Hegel în prefața la *Filosofia dreptului*. Putem spune că, în relația dialectică, spiritul determină existența ființelor și a faptelor obiective, dar în același timp se autodetermină, opunându-se lor. Prin urmare, în activitatea cognitivă a subiectului se dezvoltă identitatea atât a subiectului cât și a obiectului. Esența însăși a ființelor este dialectică, natura împlinește condiția spiritului “ființarea ca altceva” (*das Anderssein*) a spiritului. Dar în plan ontologic, în relația cu contradicțiile universale ale realității obiective, spiritul omenesc se absolutizează, gândirea umană devine activitate și manifestare a Spiritului Absolut care se identifică cu Dumnezeu.

Întregul sistem hegelian este construit pe efortul de înțelegere a creației de sine a Absolutului. Însuși Dumnezeu se obiectivează pe sine în natură și astfel capătă conștiință de sine. Problema e că sinteza opoziției dialectice dintre Dumnezeu și lume se realizează numai prin modalitatea conștientizării de sine omenești. Este unica posibilitate pentru Spiritul Absolut de a avea conștiință de sine în finit (și numai în relația cu acesta el există în chip real), dar și unica posibilitate pentru finit de a avea conștiință de sine în infinit. Fără conștiința de sine a gândirii dialectice, Dumnezeu este mort. Filosofia lui Hegel vestește “moartea lui Dumnezeu”, a Dumnezeului certitudinilor obiective ale raționalismului. Dar nu se oprește în acest punct: “...ea afirmă totodată că este în natura lui Dumnezeu să moară și să învieze, să dobândească cunoașterea de sine devenind trup, adică natură și lume. Absolutul pătrunde în finit, își neagă sinele pentru a-și realiza sinele. De aceea, prin cunoașterea pe care o avem despre Dumnezeu și pe care o datorăm lui Dumnezeu, Dumnezeu însuși își recunoaște în noi sinele.”<sup>15</sup>

Este uimitor cum paradigma fondatoare a modernității și învățătura creștină (prin reluarea mitului cristic al morții și învierii) se intersectează și de astă dată în mod semnificativ. În polemica sa împotriva falselor pozitivități ale epocii (statul, biserica, dogmatismul filosofic, etica și arta osificate, aceasta din urmă încă dependentă de un model clasic irealizabil, religia însăși care, în iluminism, a intrat în disensiune cu conștiința laică) a sesizat ruptura pe care o produce modernitatea în raport cu trecutul, dar și tendința puternică de dezintegrare a valorilor. El recunoaște că arta modernă e decadentă, dar e vie, a rupt-o cu modelele trecutului idealizat. Această autoîntemeiere a modernității e însă un proces care de-abia începe și nu se termină odată cu Hegel, așa cum el credea:

“Hegel nu este primul filosof care aparține timpului modern, însă este primul pentru care modernitatea a devenit o problemă. Constelația conceptuală dintre modernitate, conștiința timpului și raționalitate a devenit vizibilă pentru prima oară în teoria sa. Hegel însuși distruge în final această constelație, căci raționalitatea, transformată în spirit absolut, neutralizează condițiile în care modernitatea a atins o conștiință a ei înseși. Prin urmare, Hegel nu a rezolvat problema autoasigurării modernității. De aici rezultă însă, după perioada de după Hegel, consecința potrivit căreia o opțiune pentru elaborarea acestei teme o poate avea doar acela care dă o formulare mai *modestă* conceptului de rațiune.”<sup>16</sup>

### 3. Idealism și romantism. Tranziție la Schopenhauer

Ceea ce la Fichte constituie consecvența unei orientări filosofice devine la prima generație romantică (*Frühromantik*) un cadru teoretic și poetologic extrem de stimulat, dar și un risc existențial asumat. Grupul de la Jena era deja constituit în jurul revistei *Athänaeum* (1792). Unii dintre membrii grupului, precum frații Schlegel, Novalis, Tieck, fuseseră studenții lui Fichte la universitate. Nu numai creațiile lor poetice, dar și textele programatice sunt debitoare gândirii fichteene.<sup>17</sup> În acest context intelectual mult apropiat de Fichte, nihilismul primilor romantici, care este mai mult un nihilism implicit, constă în “retragerea din subiectivitatea universului «obiectiv», pentru a cunoaște, în propriile structuri «transcendentale», originea ultimă a realității și a semnificațiilor”.<sup>18</sup> Ne aflăm în fața unei subiectivități golite de conținuturile sale, căreia îi corespunde o realitate “estetică” lipsită de orice consistență, în ciuda potențialității sale plastice și euristice inepuizabile.

Această latură a proiectului romantic este vădită încă din prima scriere a lui Friedrich Schlegel, *Despre studiul poeziei grecești* (1795). Mentorul Grupului de la Jena nu pune direct problema nihilismului, ci evidențiază mai întâi situația în care se află arta modernă care a rătăcit măsura obiectivă existentă în conceptul de “clasic”. Profunda dezagregare a artei moderne se revelează, în această scriere, ca un fel de mare metaforă a condiției spirituale a epocii. Nu avem de a face propriu-zis cu orizontul neantului, ci cu acela al negativității, al unei dezagregări - ambele contrabalansate prin deplinătatea formei poetice la care romanticii nu renunță. În opoziție cu regulile clasice, modernitatea se configurează ca o epocă înclinată spre anomie, spre devenirea proteiformă în creații singulare cu trăsături neomogene. Alternativa între “antic” și “modern” s-ar putea defini, în acest cadru, ca o contrapunere între împlinire și neîmplinire, între formă și dezagregare. Această artă nu este doar indefinită, dar și culpabilă de un act de *hybris*. Lipsită de orientare, de un solid orizont de susținere, ea se manifestă ca o forță exuberantă, depășind limite și reguli, și se deschide către particular și subiectiv, către “interesant”, cu un termen



al lui Schlegel, dar și către riscul “urâtului” și informului – care numai în acest fel devin obiect al transfigurării estetice. Anarhia care se anunță conduce la fragmentarea sensurilor ultime și pune sub semnul întrebării însăși condiția estetică și filosofică a artei moderne. Modernitatea este vârsta care abandonează “un cosmos unitar de semnificații”, pentru a înclina spre particular și individual. Pe această idee Fr. Schlegel fundamentează noțiunea de “*romantische Dichtung*” (“poezie romantică”) definită drept un gen poetic care contemplă și sintetizează toate celelalte genuri, amestecând bunăoară comicul cu tragicul în categoria de grotesc. Prin *romantische Dichtung* Schlegel afirmă idealul unei poezii “universale și progresive”, cum o numește el. Negativitatea însăși primește o conotație pozitivă prin asumarea conceptului de *ironie*. Aceasta din urmă devine adevăratul impuls al poeziei romantice, ca tensiune a raportului dintre finit și infinit, dintre existență și devenire.

O temă des întâlnită la primii teoreticieni romantici este criza limbajului, ideea captivității omului în limbaj. Aceasta se conjugă cu problema inexprimabilului. Numai ceea ce este intermediar poate fi rostit, fondul misterios al lucrurilor sau eul nostru profund ne rămân inaccesibile. Este nevoie de limbaje speciale, bazate pe simbol și alegorie, pentru a pătrunde în adâncul indicibil al ființei. Exemplară în această direcție este contribuția lui Wilhelm Heinrich Wackenroder, mort la numai 25 de ani, de la care ne-au rămas câteva texte, publicate postum de prietenul său Ludwig Tieck împreună cu propriile sale scrieri (de unde și unele confuzii privind paternitatea acestora). În *Reveriiile pasionate ale unui călugăr iubitor de artă* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797), Wackenroder exprimă interesul său pentru revalorizarea picturii, în special a picturii din Renaștere (Rafael și Dürer), pentru a se orienta în final spre muzică. Și pictura și muzica, mai ales aceasta din urmă, sunt superioare - ca limbaj – literaturii. Condamnarea tacită a literaturii presupune totodată o luare de distanță față de iconoclastia protestantă în favoarea iconofiliei catolice. Faptul duce, într-o primă fază, la o poetică substanțial legată de tipul imitativ de artă (oarecum străin de subiectivismul propriu culturii proromantice). Totuși, nu e vorba de *mimesis*-ul “naturalist”, care definește arta ca imitație a naturii. Ca și la Platon, *mimesis* înseamnă, pentru Wackenroder, imitația *ideii*. Arta nu e facultate umană, ci un dar divin, iar artistul, cum e cazul lui Rafael, e adevăratul receptacol al grației divine. Modelului frumuseții terestre i se substituie, astfel, modelul frumuseții celeste. Arta este identificată cu religia, iar estetica simbolului este influențată de mistică naturii. Există două limbaje miraculoase, susține autorul: limbajul artei și limbajul, la fel de misterios, al naturii. Numai muzica însă atinge perfecțiunea. Muzica e arta supremă, independentă de orice instanță imitativă și se configurează ca expresie a purei interiorități (cf. *Memorabila viață a muzicianului Joseph Berglinger și Fantezii despre artă*). Paradoxal, retragerea artei din lume și proiecția în subiectivitate duc în direcția acelei *Nichtigkeit*, a acelei vacuități căreia artistul ar vrea să se sustragă. Echilibrul la care ajunseseră, în arta lor, Rafael și Dürer se rupe. Figura lui Joseph Berglinger încarnează profunda sfâșiere între tehnica artistică și propria pasiune (de natură cvasi-religioasă) pentru muzică. Această confruntare duce la un deznodământ tragic. Este pus sub semnul îndoielii însuși caracterul devot al artei, pe care îl evidențiaseră scrierile despre pictură, în special despre pictura lui Rafael. Muzica se revelează, în acest cadru, drept pura imagine a unei subiectivități onirice, de o tulburătoare ambiguitate. Muzicianul simte la auzul sunetelor muzicii o “*obscuritate oracular-ambiguă*”, ceea ce transformă arta “*într-o țeitate a inimilor omenești*”. Asociată cu magia, alchimia și demonismul, muzica își pierde semnificația creștină, nemaifiind “limbajul lui Dumnezeu”, ci părând “condusă parcă de straniile

formule de invocație magică ale unui bătrân și teribil vrăjitor”. Sunetele dansează “un dans pantomimic straniu, aproape dement”, comparat cu dansul unui “demon grotesc”.<sup>19</sup>

Ideile lui Wackenroder au o primă confirmare în opera prietenului său Ludwig Tieck, care i-a fost interlocutor adeseori. Subiectivismul lui Tieck este însă mult mai explicit. Poetica sa își aproprie în mod exemplar acele aspecte disolutive prezente în devenirea tautologică a reflecției gândirii idealiste, pe care Jakobi o reproșa lui Fichte. Cum s-a spus, el nu e un talent filosofic, dar creează un climat spiritual, iar subiectivitatea irumpe chiar și în structura narativă a operelor sale ca un straniu “joc de oglinzi”. Într-un eseu din tinerețe, *Interpretarea shakespeariană a miraculosului*, Tieck se ocupă nu atât de opera dramatică a lui Shakespeare, cât de “tehnica iluzionistă” folosită de acesta. Shakespeare și-a extras întregul său univers din vis. Dar această trăsătură iluzionistă, această nemăsurată proliferare a unui univers din sine însuși, constituie chiar “cifrul poeziei lui Tieck”.<sup>20</sup> Totodată, Ludwig Tieck creează un nou mit, acela al operei neterminate, de potențialitate infinită, conformă întrucâtva cu ideea poeziei “universale și progresive” a lui Fr. Schlegel. Mai ales romanele lui Tieck, *Abdalab* și *William Lovell*, ilustrează această idee modernă. Structura narativă e una deschisă, permițând extensiunea sau comprimarea, după dorința autorului. Personajele însele nu au o identitate fixă, iar unul dintre ele, Balder (din al doilea roman menționat), sfârșește în nebunie.

Impasul subiectivist în care sfârșesc Wackenroder și Tieck se regăsește în autori precum Kleist sau în opere precum scrierea anonimă *Veghea lui Bonaventura* (1804), dar și în polemica aspră a lui Jean Paul Richter și Clemens Brentano contra lui Fichte. “Criza kantiană” suferită de Kleist în tinerețe îl convinge de la bun început de efectul disolutiv al filosofiei critice, prin relativizarea extremă a noțiunii de adevăr. Acest efect nu se limitează însă doar la teoriile cunoștinței, ci se manifestă și în plan etic, ducând la neputință și indiferentism. E vorba de sentimentul “unei indescifrabilități morale a lumii”, cum a fost numită. Pentru omul de acțiune lumea se configurează ca un mister impenetrabil, care sfârșește prin a-i absorbi propria persoană. La fel, personajele lumii kleistiene, lipsite de posibilitatea unei autorevelații lucide, se repliază adeseori în lumea inconștientului, a profunzimilor. E ceea ce definește mai pe larg Kleist în cunoscutul eseu *Despre teatrul de marionete* (1810). Aici “teatrul de marionete” apare ca simbol al unei lumi care și-a pierdut starea de grație originară. Dacă însă micile creaturi susținute de mâini străine își află un suport în afară, omul e definitiv condamnat la alienare. El nu poate să obțină fără mediere ceea ce a pierdut. Este imposibil să cobori din spirit în natură, pentru ca, astfel, omul să-și reîntâlnească ego-ul pierdut. Ca să ajungă din nou la origini, e nevoie de un fel de călătorie în cerc în jurul sinelui propriu. Nimic nu garantează însă că țelul recăștigării grației pierdute va fi atins.

Pe de altă parte, polemica lui Jacobi contra lui Fichte e reluată, mai întâi, de Jean Paul Richter, în eseuul său intitulat *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* (1800), dedicat semnificativ chiar lui Jacobi. Filosofia lui Fichte este acuzată de “egoism”, aceasta sfârșind prin a dizolva universul în subiectivitatea Eu-lui. O asemenea filosofie proiectează realitatea într-o zonă indeterminată, departe de existența concretă. Solipsismul fichtean se revarsă în absența totală a fundamentului (sensului) existenței. Această indeterminare absolută e fatală și din punct de vedere moral. Ne aflăm în fața unui Eu absolut lipsit de existență, care se contrapune însă existenței, și eterogeneitatea celor doi termeni rămâne prin urmare incompreensibilă. Nu se întrezărește nici un efect moral (practic) salvator. La sfârșitul lui 1799 sau la începutul lui 1800, în cadrul cercului de la Jena, Clemens Brentano susține în mod ostentativ, chiar în prezența lui Fichte, conferința *Filistinul înainte*,

în și după istorie (*Der Philister vor, in und nach der Geschichte*). Filistinul reprezintă figura insului ancorat numai în dimensiunea sensibilului, a finitudinii. Lui i se contrapune imaginea idealizată a romanticului, capabil să se avânte “în căutarea eternului, a cunoașterii lui Dumnezeu”. Filistinul, dimpotrivă, se abandonează realității imediate și, prin aceasta, neantului. Înțelepciunea lui fariseică constă în îndemînarea banalizată, dar dizolvantă, de a colora în alb toate lucrurile. La prima vedere pare contradictoriu să-i atribui lui Fichte, filosoful care exaltă depășirea tuturor limitelor, o asemenea poziție existențială. Totuși, exclusivismul său subiectivist justifică polemica lui Brentano, pentru care filistinul este paradigma gândirii fichteene înseși. Aceeași interpretare, nelipsită de echivoc răzbate și din scrierea anonimă *Veghea lui Bonaventura* (atribuită, pe rând, lui Schelling, E. T. A. Hoffmann și August Klingemann). Semn că unele idei pluteau, în acel moment, în atmosfera epocii. Textul duce până la ultimele consecințe nihilismul lui Tieck. Eroul acestei mici scrieri, un fel de picaro pe nume Kreuzgang, fiul unui țăran boem și al unei țigănci, este pe rând actor, piaiță, saltimbanc, vardist în garda de noapte. În această existență, densă în motive orifice, în care universul somnului este unica modalitate de sustragere din banalitatea realului, întâlnim figura nebunului creator de lume. La un moment dat, în cea de a noua veghe, referirea la Fichte este explicită. Regăsim aici polemica împotriva unei filosofii deschisă complet către imanență și care, având de ales între Dumnezeu și neant, nu poate opta decât pentru al doilea termen al alternativei.

Este un nihilism limitat acesta prefigurat de poezia romantică, în raport cu reflecția filosofică, mult mai radicală. Acesteia din urmă poezia romantică îi opune plinătatea formei, cum spuneam mai înainte. În poezie, negativitatea se transformă în principiu și sursă de creație. Haosul, informalul devin momente ale generării operei, cu alte cuvinte sunt recuperate într-un sens pozitiv.

Un loc distinct ocupă, în această perioadă, faimoasa lucrare a lui Schopenhauer *Lumea ca voință și reprezentare* (1819). Schopenhauer nu e un reprezentant al romantismului, dar împărtășește și el idei caracteristice epocii goetheene (*Goetheszeit*). Cu toate că trece la început ca și neobservată, *Lumea ca voință și reprezentare* se deschide cu o confruntare directă cu neantul. Schopenhauer pune în chestiune, dintr-un punct de vedere opus celui romantic, lumea kantiană a reprezentării, care se configurează, de astă dată, exclusiv ca o lume a aparenței. Acesteia i se opune *numenul*, *voința de a trăi* înțeleasă ca o forță oarbă, obscură, preocupată exclusiv să se perpetueze pe ea însăși în ciclul etern al nașterii și al morții. Arta și asceza sunt forme de anulare (transfigurare) a voinței, dar esența ultimă a acestui proces existențial este neantul. Problema e, în fond, de ce natură e acest neant, care ne abstrage înșelător din lumea imediată a realității, a devenirii voinței. L-am putea numi *noluntas* (termen calchiat după *voluntas*), adică este neantul voinței înseși, care se ascunde peste tot, în toate interstițiile realului. Și tot neantul este cel care rămâne după anularea completă a voinței. Asceza însăși a sfinților nu este decât expresia unei teribile disimulări a aceleiași voințe de a trăi. “Voință de a trăi” care devine la Nietzsche, emulul lui Schopenhauer, temuta “voință de putere”.

#### **4. Vârsta de mijloc (Heine, Büchner, Stirner). Romantismul în epoca Biedermeier**

Problema nihilismului se modifică profund în perioada postidealismă. După anul 1815, romantismul european intră într-o altă fază. După “romantismul înalt, elevat” (*high-romanticism*), urmează romantismul de tip Biedermeier sau al “epocii Biedermeier”, cum a

fost numită. Virgil Nemoianu vorbește și el de “îmblânzirea romantismului” caracteristică perioadei 1815 – 1848.<sup>21)</sup> Noi ne vom referi în cele ce urmează mai mult la romantismul german, care rămâne în continuare punctul de reper paradigmatic pentru mutațiile care se produc în literatura europeană a acestei perioade. Astfel, în Germania anilor 1830 – 1840 se impune grupul *Das Junge Deutschland* (“Germania tânără”), asemeni altor mișcări similare, cum au fost *Italia tânără*, întemeiată de Mazzini, sau *Polonia tânără*. Din grupare făceau parte Nikolaus Lenau, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Ludolf Wienbarg, Ludwig Börne, chiar și Heinrich Heine (1797 – 1856). Unii susțin că și alți scriitori, precum Büchner și Grabbe, au avut afinități și legături strânse cu această grupare. Ca o continuare sunt considerați tinerii hegelieni, după cum la fel este privit realismul, afirmat puternic în a doua jumătate a secolului.

Toți aceștia aparțin epocii de declin a culturii idealiste și promovează în prim-plan *critica*. Unui Dumnezeu devenit o pură entitate intelectuală – datorită idealismului filosofic – i se substituie panorama unei naturi substanțialmente amorală. Pornind de aici, se dezvoltă o aspră critică a iluziilor idealiste, resuscitatând totodată unele idei și atitudini iluministe. Este absolutizată opoziția credință / cunoaștere, pe fondul avansării destul de rapide a unei mentalități științifice (dublă de un fel de pozitivism metafizic, în plan filosofic). Adevărurile metafizice însă devin, în acest cadru, nu un bastion împotriva imperiului destructiv al Eului, ci un pas în gol, un pas către neant. Este un climat cultural în esență desacralizat, care se naște din deziluzie, din eșuarea modelului filosofic al unei realități ideale, a unui paradis terestru care pare pierdut pentru totdeauna. Scriitorul cel mai important este *Heinrich Heine*, a cărui operă constituie un itinerar simptomatic în tranziția de la romantism la realism. E vorba de o trecere lentă, graduală, vizibilă încă din poemele din tinerețe. Deziluziei produsă de confruntarea cu lumea idealizată el îi opune, ca pandant, o psihologie realistă, marcând astfel falimentul total al idealismului iluzoriu. Poetul își asumă condiția obiectivă, lipsită de transcendență, a acestei lumi, supusă ea însăși disoluției, rupturii ontologice (*Zerrissenheit*). Se manifestă aici condiția poetului divizat între libertate, care constituie condiția particulară a modernilor, și nostalgia unui univers condus de legi netrascendente și obiective. E vorba de un echivoc, de o oscilare între nostalgia pentru această formă de viață pierdută și un limbaj liberalizat, gata să exalte modernitatea, drumul irezistibil al spiritului. În plus, Heine exprimă o totală neîncredere în ideea de progres, presimțind eșecul democrației pe baze largi, pericolul unui nou despotism și al unei noi barbarii. De aici atitudinea ironică și, în acelșai timp agresivă, mușcătoare (numită *Witz*), care se manifestă ca un exercițiu extrem al libertății, înțeleasă ca un ultim adăpost, dar și refugiu în fața orizonturilor obiective din ce în ce mai strâmte. Din acest punct de vedere, poetul poate fi apropiat de Nietzsche. El condamnă și se sustrage totodată spiritului filistin al epocii, dominat de mediocritate. De asemenea, acuză inerția, non-finalismul naturii (o natură lipsită de orice plan teleologic) și se alătură criticii antropomorfismului pe care se bazează orice concepție asupra divinului. Într-un fel, Heine prefigurează rostirea nietzscheană a «morții lui Dumnezeu»:

“Auziți bătând clopotul? Îngenunchiați, se aduc sacramentele unui Dumnezeu muribund.”

Totuși, spre deosebire de Nietzsche, Heine nu trage consecințele extreme ale acestei atitudini. Nu intenționează să transpună universul de semnificații dintr-o ordine transcendentă într-o ordine imanentă. Atitudinea lui este doar una de natură ironică. Sfidează și se joacă cu răceală. Ironia produce însă o multiplicare a punctelor de vedere și, în absența lui Dumnezeu și a explicațiilor teologice, relativizează.

Tema rupturii și a disoluției, *Zerrissenheit*, se regăsește și la Georg Büchner, unul dintre cei mai mari dramaturgi din secolul al XIX-lea. Unitatea profundă a realului, pe care idealismul hegelian o postula la nivelul gândirii (spiritul absolut), nu mai este acum posibilă. Și nici concilierea finală a contradicțiilor și a opozițiilor. În absența lui Dumnezeu și a Creatorului, lumea pare lipsită total de sens. În *Moartea lui Danton*, un personaj (chiar Danton) care caută pacea și căruia i se spune că “pacea e în Dumnezeu”, are următoarea replică: “- În neant, în nimic. Scufundă-te în ceva mai liniștit decât liniștea neantului și, dacă pacea supremă e Dumnezeu, nu e neantul însuși Dumnezeu?” Realitatea nu are, așadar, nici un sens, nici o valoare. Viața umană poate fi comparată cu un teatru de marionete, în care totul e trăit ca într-un vis. Universul însuși este ireal, fantasmatic. Pe bună dreptate s-a spus că personajele lui Büchner sunt reprezentanți ai nihilismului radical.

În filosofie, disoluția hegelianismului e marcată de Max Stirner, autorul cunoscutei lucrări *Unicul și proprietatea sa* (1845), de mare ecou în epocă. În această carte el și-a fondat propria teorie asupra neantului. Prin acțiunea sa alienantă, spiritul, în sens hegelian, spoliază individul, privându-l de orice consistență. Altfel spus, îl *anulează*. În mod ironic Max Stirner reparcurge stadiile filogenezei: de la copilul realist, la tânărul idealist, până la adultul care, finalmente, se descoperă pe sine însuși în potențialitatea propriului Eu (care se poate juca în voie cu lumea și lucrurile). Exact ca la Fichte, Eul își impune propria subiectivitate ca perspectivă unică asupra existenței. Alături de moartea lui Dumnezeu se profilează însă moartea omului însuși, cu accente care-l preludează pe Nietzsche (în ideea că nu mai există nici o alternativă de salvare):

“La începutul erei moderne se află «omul-dumnezeu». Între timp însă omul l-a ucis pe Dumnezeu, pentru ca el să devină unicul Dumnezeu în ceruri... Cum credeți însă că «omul-dumnezeu» ar fi murit, dacă înainte de el n-ar fi murit însuși omul?”

## 5. Nihilismul rus între populism și tragedie

Nihilismul rus se manifestă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și, spre deosebire de nihilismul european occidental, are un caracter mai puțin filosofic. Contingențele culturale și social-istorice care fac posibil nihilismul rus sunt surprinse cu exactitate de romanul lui Turgheniev, *Părinți și copii* (1862). Urmează mișcările de idei nihiliste, unele cu caracter populist, chiar terorist, din următoarele trei decenii. Este clar că se produce o mutație de la configurația metafizică a problemei nihilismului spre o atitudine mai explicit legată de contextul social-politic al vieții rusești.

Dostoievski reia totuși, într-un fel, acea *hybris* subiectivistă a romanticilor germani. Dar pe prim-plan nu se mai situează acum problema neantului, ci *problema răului* și a unei *teodiceei universale*. Dumnezeu își pierde prerogativele sale teologice, pentru a se oferi integral paradoxului întrupării, al “căderii” ca unică modalitate a transcenderii de sine a individului. Acesta tânjește după un alt tip de contact, mai direct și mai uman, cu divinitatea. Refuzul oricărei mijlociri în relația cu Dumnezeu (într-o ordine armonic constituită și acceptată) proiectează spiritul într-un orizont tragic: se produce acum acea ruptură între om și Dumnezeu care-l pune în joc pe Dumnezeu însuși, făcând posibile noi acte de *hybris*, de blasfemie. La Dostoievski, tocmai această armonie e pusă mereu sub semnul întrebării, e problematizată și i se contestă legitimitatea, mai ales în romanul *Idiotul* (1870). Figura prințului Mășkin se profilează ca aceea a “nebungiei” lui Dumnezeu. Cucerit pe deplin de acest ideal de armonie, el crede că “frumusețea va salva lumea”. Or, această afirmație e

contestată chiar în roman de unul din interlocutorii prințului, Ippolit, un tânăr bolnav, suferind, adevărată obiecție vie la pretinsa armonie de frumusețe și adevăr, în care credea cu inocență prințul. De fapt, și prințul fusese grav bolnav (și va sfârși prin revenirea bolii), dar depășește criza prin credință. Pentru ca armonia să existe, este necesar un consens unanim. O singură excepție e de ajuns s-o infirme. Ippolit e conștient de acest lucru, după cum e nu mai puțin conștient că ar trebui ca existența și sensul să coincidă. Or, numai fixând privirea asupra morții, dincolo de timp, e posibilă această coincidență a sensului cu existența, a clipei cu eternitatea. La un moment dat vrea să se sinucidă, însă ratează momentul. Ideea autorului e că, deși condamnat la moarte, pentru Ippolit fiecare clipă pe care o trăiește e pasibilă de o dilatare infinită, mutând mereu granița, limita, ocultând moartea. Or, și numai pentru atât viața merită să fie trăită din plin...

Se configurează, pe de altă parte, o profundă afinitate tematică (și nu numai) între Dostoievski și Nietzsche, în ce privește problema temporalității sau a coincidenței dintre sens și existență. După cum marea temă a supraomului este ilustrată în romanul *Demonii*, în special în figura lui Kirillov. E o tentativă aici, în *Demonii*, de a defini semnificația, sensul experienței existențiale dincolo de Dumnezeu. Dar pentru a gândi o asemenea experiență e necesară mai întâi “uciderea aceluia Dumnezeu cuibărit în noi ca un fel de arhetip gramatical” – cum spune Nietzsche. La Kirillov această experiență e însoțită de figura omului nou, a omului-Dumnezeu (*человекобог*):

“Va veni un om nou, fericit și mândru; omul căruia îi va fi absolut indiferent dacă va trăi sau nu; acesta va fi omul nou. Cine va învinge suferința și frica, acela va deveni el însuși Dumnezeu. Iar celălalt Dumnezeu nu va mai exista.”

Kirillov pleacă de la ideea că Dumnezeu este necesar și trebuie să existe, dar nu există. Contradicția i se pare insuportabilă și crede că “un om stăpânit de asemenea idei nu poate rămâne în viață”. El mai descoperă însă că “Dacă nu există Dumnezeu, atunci eu sunt Dumnezeu”. Nu va renunța la sinucidere, dar acum va recurge la ea pentru a-și afirma “voința suverană absolut liberă”. Căci prin dispariția lui Dumnezeu, “întreaga voință a devenit a mea” – crede Kirillov. “Vreau să-mi afirm voința absolut liberă”, mai spune el. Iar în însemnările scriitorului există încă o mențiune și mai clară, pusă pe seama personajului: “nu pot să accept ideea că sunt Dumnezeu fără să mă manifest ca atare” și “să-mi manifest voința prin cea mai înaltă manifestare”, adică prin sinucidere. Din punctul de vedere al lui Kirillov, libertatea deplină va deveni posibilă “abia atunci când omului îi va fi absolut egal dacă trăiește sau dacă nu trăiește, iar cine va învinge suferința și frica – adică pe Dumnezeu care este “suferința fricii de moarte” – “va deveni el însuși Dumnezeu.” Kirillov se sinucide pentru a începe și a demonstra. Pentru a demonstra această posibilitate a libertății depline și pentru a începe o nouă eră în istoria umanității în care omul regenerat să fie “domn și împărat”. Kirillov, “ateu care vrea s-l imite pe Hristos” (Jacques Catteau), dorește să mântuie omenirea de suferință și se sacrifică pentru această idee. Numai eliberat de frica de moarte, omul poate deveni din nou apt pentru fericire:

“Omul e nefericit pentru că nu știe că este fericit; numai de aceea. Asta-i tot, tot! Cine izbutește s-o afle devine îndată, imediat, în aceeași clipă fericit”; “moartea nu există”, numai “viața există”...

Eroul visează să atingă clipa “când timpul încetează brusc să curgă și vine veșnicia” (veșnicia “vieții de aici”). Clipa aceasta poate fi atinsă și el chiar o atinge, dar nu ține mai mult de câteva secunde. Dacă ar ține mai mult, sufletul n-ar mai suporta-o și ar trebui să dispară. Asemeni lui Ippolit, Kirillov pare obișnuit să accepte moartea în fiecare clipă; de aici iradiază forța lui demonică secretă. Iată cum îl caracterizează un critic:

“Transformând ateismul într-o nouă religie, Kirillov exprimă în același timp visul satanic al detronării lui Dumnezeu. Din acest punct de vedere el este «demonul» cel mai primejdios. Tragic și redutabil, măreț și grotesc, personajul nu este menajat de scriitor. (...) Libertatea sărbătorească a omului fără Dumnezeu rămas singur cu propria sa voință în univers se transformă în sclavie (față de celălalt, față de sine însuși), orgoliul vasalului înscăunat în locul suzeranului său se prăbușește în umilință. Indiferența față de moarte se dovedește a nu fi decât o prostituție a acceptării ei în orice clipă. Supraomul degenerază în subom.”<sup>22</sup>

Articularea deplină a nihilismului dostoievskian o găsim în discursul Marelui Inchizitor din *Frații Karamazov* (1878 – 1880), ultimul roman al scriitorului (de altfel, neterminat). Textul aparține lui Ivan Karamazov, unul din marile personaje dostoievskiene, și e rostit de acesta în fața lui Alioșa, în memorabila lor întâlnire de la restaurantul “Metropol”. “Poem” își numește eroul acest discurs, expunerea propriu-zisă fiind precedată de “Răzvrătirea” lui Ivan, anticipând discuția lor “în jurul unor probleme de importanță universală”. Ideea fundamentală din discurs e aceea de a oferi conștiința în schimbul fericirii (sau *sufletul* în schimbul fericirii, dacă avem în vedere vechiul motiv al pactului cu diavolul, cu rădăcini adânci chiar în textele biblice). Ca și Ippolit din romanul *Idiotul*, Ivan Karamazov nu acceptă armonia lumii creaturale. Mai ales suferința inocenților, a copiilor se revelează ca un scandal niciodată justificabil pentru orice om rațional. Așa se explică răzvrătirea sa împotriva lui Dumnezeu. Pentru Ivan Dumnezeu nu există și nici nemurirea. În această privință, este mai tranșant decât Kirillov. Iar dacă nu există Dumnezeu și nici credința în nemurire, atunci “totul este permis în lume, chiar și antropofagia”. Ivan experimentează toate direcțiile gândirii. El este răzvrătitul împotriva lui Dumnezeu, dar și împotriva lui Hristos (în discursul propriu-zis al Marelui Inchizitor). Este totodată un ateu și, uneori, se comportă asemeni unui teolog, când ia apărarea bisericii, care ar trebui “să cuprindă în sânul ei statul întreg”. Creștinul Ivan este tot atât de fanatic ca răzvrătitul și ateul Ivan. Refuzul lumii plâsmuite de Dumnezeu se datorează prezenței răului pe pământ, uriașelor suferințe îndurate de oameni de-a lungul secolelor. Or, dacă răul este necesar creației divine – comentează Albert Camus – această creație este inacceptabilă. În termeni asemănători explică și Nikolai Berdiaev atitudinea lui Ivan: “Ateismul rus s-a ivit din pricini morale, ca un răspuns la imposibilitatea de a rezolva problema teodiceei. (...) Ateismul rus s-a născut din compasiune, din neputința de a accepta răul în lume, răul ca produs al istoriei și al civilizației. (...) Dumnezeu-Creatorul acestei lumi este tăgăduit în numele dreptății și al iubirii.” Propriu-zis, nuanțează la rândul-i Pavel Evdokimov, “nu pe Dumnezeu nu-l acceptă Ivan Karamazov, ci lumea sa, înțelepciunea sa; atitudinea sa nu e ateistă, ci antisofianică”. Eroul admite că providența are desigur planurile ei ascunse, dar aceste țeluri rămân inaccesibile spiritului “realist-euclidian” al omului. “Spiritul meu euclidian” (spune Ivan) nu e în stare să priceapă nici măcar cum două drepte paralele se pot întâlni la infinit; cu atât mai puțin deci să găsească “soluția unor probleme ce nu au nimic de a face cu lumea asta”. Eroul, care are și două

întâlniri nocturne cu diavolul, nu înțelege de unde atâta suferință și cruzime în lumea lui Dumnezeu. Cruzimea omului “aproape că atinge perfecțiunea”, constată cu tristețe eroul, iar dacă diavolul e născocit de om, atunci acesta “l-a plâsmuit după chipul și aeemănarea lui”. E drept că “ateii” lui Dostoievski rămân în felul lor niște credincioși. Dar Ivan trage din ideile sale ateiste niște concluzii anarhiste. El a fost numit Robespierre-ul “revoluției metafizice” pe care o plănuia și de care vorbea Camus. Însuși Marele Inchizitor, care nici el nu crede în Dumnezeu, și diavolul, care nici el nu știe dacă Dumnezeu există sau nu există, sunt niște alter-ego ai lui Ivan. Toate acestea vorbesc de la sine despre demonismul personajului. Adevăratul obiect al Discursului este însă problema libertății. Oamenii nu au nevoie de libertate, susține Marele Inchizitor. Unei existențe bazate pe libertate, acesta îi opune o lume integral administrată, prefigurând totalitarismele secolului al XX-lea.

Un loc aparte îl ocupă, în cadrul nihilismului european, romanul lui Turgheniev *Părinți și copii*, publicat prima dată în *Mesagerul rus* (1862). Bazarov, protagonistul cărții, este dotat cu un puternic patos moral (specific literaturii rusești). Medic de profesie, după studii făcute în străinătate, eroul se manifestă ca un spirit activ, adept al unei concepții pozitivistice despre lume și viață. E un susținător fervent al cuceririlor științei moderne: un inginer chimist valorează mai mult decât douăzeci de poeți, consideră Bazarov. El se revoltă în primul rând împotriva faimoasei inerții rusești. Prin urmare e adeptul unor reforme radicale, la fel ca și prietenul său Arkadii, care să scoată Rusia din stagnarea ei milenară. Personaj cu un destin complex, Bazarov își expune ideile în disputa cu Pavel Petrovici, un aristocrat luminat, cu idei conservatoare însă, unchiul lui Arkadii. Iată ce crede Bazarov în legătură cu nihilismul despre care se vorbește la un moment dat: “Nihilistul e un om care nu se închină în fața nici unei autorități, care nu crede în nici un principiu...”. Nihilistul e, cu alte cuvinte, acela care, în numele unei instanțe etice și de cunoaștere, renunță la tradiție și la adevărurile consolidate. Pavel Petrovici consideră că nihilismul e doar o altă modă, cum fusese, la timpul lui, hegelianismul (cu două-trei decenii în urmă). De reținut și o intervenție a lui Nikolai Petrovici, tatăl lui Arkadii (disputa are loc la moșia acestuia la țară):

“- Voi negați tot sau, mai exact, demolați totul... dar trebuie să mai și construiți.

- Aceasta nu e afacerea noastră... Mai întâi trebuie să curățăm locul.”

Așadar accentul se pune pe necesitatea de a face. Bazarov e un personaj plin de contradicții însă. Nu-și va putea duce până la capăt planurile. Ba, chiar moare, infectat cu tifos de la un bolnav pe care îl tratase. Chiar dacă există ceva eroic în destinul său, personajul este purtătorul unui mesaj ambiguu, în măsura în care Turgheniev însuși ar fi putut spune "Bazarov e' est moi". În spatele atitudinii net pozitivistice de afirmare a adevărului științei și al progresului se ascunde, de fapt, influența decisivă a gândirii lui Pascal și mai ales a lui Schopenhauer. Or, aici se vede intervenția lui Turgheniev, adept el însuși al filosofiei lui Schopenhauer. Pentru a înțelege mai bine resorturile adânci ale personajului, comentatorii romanului fac trimitere la conferința *Hamlet și Don Quijote* pe care o ținuse autorul. Hamlet reprezintă egoismul și incredulitatea, Don Quijote entuziasmul și forța internă de a lupta pentru un ideal. Privit din acest unghi, Bazarov este un Don Quijote hamletizat care a experimentat caracterul crud al celei mai radicale negativități. Contradicția lui fundamentală este între voința de a face, de a schimba și eșecul reformelor preconizate. Desigur, eroul este și o victimă a absenței condițiilor



sociale și psihologice care să favorizeze împlinirea acestor idei. Dar este o victimă și a propriei sale incoerențe interioare. Extremismul său etico-intelectual este colorat de pesimismul pascaliano-schopenhauerian al autorului.

“Populismul anilor ‘60”, cum a fost numit, se referă la mișcările nihiliste care se manifestă în spațiul rusesc al acelei perioade. O figură marcantă, în acest sens, este Pisarev, unicul reprezentant al radicalismului rus care se regăsește în definiția “nihilistului” dată de Bazarov. Pisarev are multe idei comune cu Bazarov și este reprezentantul noii generații radicale rusești. El dă un sens pozitiv termenului “nihilist/ nihilism”. Înființează și o revistă, *Russkoe slovo*, în jurul căreia se încheagă o grupare populistă radicală. Pisarev și cei din jurul său neagă arta, pentru a exalta, în schimb, știința, egoismul, calculul, utilul. Față de indiferentismul ideal sau etic al intelighenței și clasei de mijloc, aceștia profesază o atitudine apropiată de fanatism. Ei neagă în mod radical valorile universal acceptate (se pune problema, la un moment dat, dacă e permis “a-ți ucide chiar propria mamă” pentru triumful cauzei). Totuși, e vorba, la Pisarev și la cei din grupul său, de un nihilism de natură elitară. Aceștia nu preconizau o salvare colectivă, ci una individuală: fiecare se salvează prin sine însuși. Dar acțiunea lor e orientată într-un sens pragmatic și pe baze raționale stricte. Ei îmbrățișează darwinismul, știința în general, dar se consideră o elită tehnică, un fel de proletariat intelectual, încercând să recupereze intelighența marginalizată. Alți colaboratori apropiați ai lui Pisarev: Bartolomeu Zaicev, strălucit polemist, spirit anarhic, discipol al lui Bakunin, autor al unei teorii a elitei cu caracter iacobin, arestat în 1866, și Nikolai Vasilievici Sokolov, care propune un anarhism individualist. Și acesta e discipol al lui Bakunin și influențat de Jules Vallés, a cărui lucrare, *Refractarii*, o rescrie într-o manieră personală, mult mai radicală. Sokolov purta un cult și lui Proudhon.

Mișcările radicale rusești care urmează grupului lui Pisarev de la *Russkoe slovo* nu se mai recunoasc în definiția consacrată a “nihilismului”. Aceste mișcări vor promova pur și simplu terorismul revoluționar de tipul atentatului lui Karakazov împotriva țarului. O asemenea primă grupare este “Organizația” lui Ișutin (Nikolai Andreevici), din care face parte și Karakazov. Sosit la Moscova pentru a-și termina studiile, în anul 1863, acesta adună în jurul său numeroși prozești, mai ales dintre studenți. “Organizația” se fondează pe un fel de credință mistică și ascetică în cauza revoluționară. Este pus la punct un plan de propagandă și de convertire de noi membri, printre studenți și seminariști, în vederea declanșării insurecției finale. În interiorul “Organizației” se formează un grup restrâns, numit “Infernul”, dedicat terorismului revoluționar și având ca țel ultimuciderea țarului. Dar una din figurile cele mai singulare ale populismului rus din acea perioadă este Serghei Ghenadevici Neciaev. El avea în vedere o revoluție țărănească, ce trebuia să izbucnească la 18 febr. 1870, exact la nouă ani de la eliberarea mușicilor din iobăgie din 1861. Și el este un fanatic inspirat de Bakunin și a fost portretizat de Dostoievski în figura lui Piotr Verhovenski din *Demonii*. Cuvintele de ordine ale organizației lui Neciaev sunt “uniune” și “insurecție”. Scopul ultim era acela de a face posibilă pentru om “deplina libertate a personalității reînnoite”. Pentru aceasta era nevoie de revoluție, chiar dacă revoluția era justificată ca o “lege a istoriei”. Trebuiau creați “tipii revoluționari”, în cadrul unei structuri sociale descentrate, în conformitate cu principiile lui Bakunin. În felul acesta indivizii deveneau pure instrumente puse în slujba cauzei revoluționare. Nu era admisă nici o derapare, cât de mică, de la linia trasată. Acest fanatism duce însă la un vid moral, la acel “totul e permis” al lui Ivan Karamazov. Sunt folosiți fără scrupul unii membri ai organizației, pentru ca apoi să fie abandonați cu cinism. Cel mai repugnant este cazul

studentului Ivanov, suspect de trădare, lichidat în stil mafiot – am zice astăzi (episod din care s-a inspirat și Dostoievski în același roman, *Demonii*). Un fel de machiavelism extrem și iezuitism barbar par să caracterizeze figura lui Neciaev, așa cum remarcase Bakunin însuși. Ulterior, după fuga din Rusia, în urma uciderii lui Ivanov, atitudinea lui Neciaev s-a mai temperat, însă el va rămâne credincios pe mai departe activității revoluționare subversive.<sup>23</sup>

#### NOTE:

1. Cf. *Introduzione à Il nichilismo* di Federico Vercellone, seconda edizione, Editori Laterza, Roma – Bari, 1994.
2. Federico Vercellone, *op. cit.*, p. V. Semnificativă, pentru starea de spirit nihilistă a momentului, este și această afirmație din *Manifestul comunist* (1848): “Tot ce e solid se volatilizează, tot ce e sacru e profanat”.
3. Pierre-Emmanuel Dauzat, *Le nihilisme chrétien, Soit*, Presses Universitaires de France, 2001, Paris, p. 14.
4. Christos Yannaras, *Heidegger și Areopagitul*, trad. de Nicolae Șerban Tanașoca, Ed. Anastasia, București, 1996, p. 8 [cf. cap. I – *Nihilismul ca teologie a absenței*].
5. Federico Vercellone, *op. cit.*, pp. 3 – 8.
6. Christos Yannaras, *op. cit.*, pp. 11 – 12.
7. Ibidem, p. 19.
8. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, traducători: Nicolae Bagdasar, Elena Moisuc, studiu introductiv, glosar kantian și indice de nume proprii de Nicolae Bagdasar, Editura Științifică, București, 1969, p. 25.
9. Ibidem, p. 29.
10. Ibidem, p. 29.
11. Alexis Nouss, *Modernitatea*, trad. din lb. fr. de Viorica Popescu și Gheorghe Crăciun, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, pp. 52 - 53.
12. Constantin Noica, *Modelul cultural european*, Editura Humanitas, București, 1993, p.166.
13. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, trad. de Virgil Bogdan, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1965, p. 16.
14. Ibid., p. 20.
15. Christos Yannaras, *op. cit.*, p. 34.
16. Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*, în rom. de Gilbert V. Lepădatu (I-IV), Ionel Zamfir (V-VIII), Marius Stan (IX-XII), studiu introd. de Andrei Marga, Ed. ALL, București, p. 58.
17. Cf. Luigi Pareyson, *Estetica dell' idealismo tedesco*, Torino, 1963, pp. 246 – 295.
18. Federico Vercellone, *op. cit.*, p. 9.
19. Anca-Stanca Tabarasi, *Romantismul colorat*, Ed. Cartea Românească, București, 2000, p. 86 [cf. în special cap. *Inexprimabil și limbaje simbolice la W. H. Wackenroder*, pp. 76 – 86].
20. F. Vercellone, *op. cit.*, p. 15.
21. Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Biedermeier*, trad. de Alina Florea și Sanda Aronescu, ed. Minerva – colec. “b.p.t.”, București, 1998. În raport cu aspirațiile vizionare, atotcuprinzătoare, titanice ale “romantismului înalt”, după 1815, în perioada Restaurației, se instaurează un alt climat, favorabil unei creativități mult mai temperate. Se încurajează formele “utilitare” (memorii, însemnări

de călătorie, epigrama, aforismul, satira, fabula), genurile și structurile de tip idilic, didacticul și problematicul, reînvierea tradițiilor iluministe, chiar epigonismul, dar și un pluralism al stilurilor, venerarea istoriei etc. Este epoca unui “panteism dezamăgit” preocupat îndeosebi de “explorarea negației” (Lenau, Heine, Immermann, Büchner), care duce la sfidarea armoniei și la desprinderea de vraja universului, având ca efect un pesimism general obosit (*Weltschmerz*). Modelul epocii Biedermeier (*Biedermeierzeit*) a fost sintetizat cel mai bine de Friedrich Sengle, în *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815 – 1848*, 3 vol., (Stuttgart: J. B. Metzler, 1971 – 1980). Iată cum descrie V. Nemoianu viziunea de ansamblu a cercetătorului german asupra epocii Biedermeier: “Premisa generală a literaturii acestei epoci este după părerea sa (a lui Sengle – n.n.) *anxietatea*. Nesiguranța generată de vastele răbufniri revoluționare și războaiele imperiale a dat naștere îndoielilor în legătură cu soliditatea viitoarei epoci a Restaurației: această nesiguranță a condus și la mania reproducerii de sisteme și contrasisteme de ordine și progres. În mod natural urmează necesitatea căutării unui refugiu în tihna locuinței și a căminului, a grădinii și a familiei, iar dorința de a proclama o reformă calmantă a orânduieilor sociale și naționale este în aceeași măsură evazionistă și bântuită de anxietate. Concluzia lui Sengle este că între idealistii conservatori și progresiștii ironici există o legătură dialectică. Mörike și Heine nu sunt decât două fețe ale aceleiași monede. În consecință, el afirmă că metoda optimă de cercetare a acestei perioade este realizarea distincției exacte dintre Biedermeier și *Biedermeierzeit*. În timp ce primul termen poate fi sigur păstrat pentru descrierea tradițională a unui *curent* în literatura germană, cel de-al doilea poate fi folosit pentru toată perioada Restaurației, și poate pune de acord alte curente (chiar opuse) unificate doar de un cadru general al valorilor și evenimentelor socio-istorice.” (*op. cit.*, p. 12) Virgil Nemoianu va încerca, în capitolele următoare ale cărții sale, să aplice modelul *Biedermeierzeit* la literatura engleză și franceză, dar și la literaturile Europei centrale și de est (inclusiv la literatura română), cu rezultate deosebit de interesante. De altfel, modelul a fost deja preluat de N. Manolescu în a sa *Istorie critică a literaturii române*, vol. I, și aplicat la literatura pașoptistă.

22. Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoiievski*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p. 193 și urm.

23. Cf. Federico Vercellone, *op. cit.*, pp. 49 – 55.

## ECHINOXISTUL FĂRĂ PORTOFOLIU

Alexandru CISTELECAN

### *Abstract*

An assistant of miracles, poet Vasile Dan takes part to them by a floral and enthusiastic language, but with a sensibility that is elutriated by library filters. He warms up the elementary by refined sensation and with a sensibility poured in ritual patterns. Ioan Alexandru the hymn writer comes immediately to help, according to the foundations set by Blaga, and provides the poet with a recipe of bliss; using it, Vasile Dan operates a translation of the world into delicacy and, concomitantly, of the poetic ego into a resolutely angelical condition; but also of the language into euphemism and adorned style, into candor and vegetal state. The metaphor exults and exalts, but on strictly delicate staves; it transfers the materiality into a melodiously state and they become, as in the case of Adrian Popescu, a language of confession; the entire world is, eventually, a Gospel, a deposition in the favor of the transcendent and the immanence hums of the divine presence; the communion is related to the condition, to the fundamentals, the franciscanism becomes obligatory and the translator quality of the poet – compulsory. His ecstasy is a vocation of humility, his syntax – a pure exclamation of the shiver, a confession by elation.

Vasile Dan e un echinoxist fără patalama. Un echinoxist rătăcit în afara grupării și poate tocmai de aceea mai ortodox decât cei dinăuntru. El poartă semnele echinoxismului nu numai cu conștiințiozitate, dar și cu evident apetit. Nu numai că pare anume crescut în acest mediu de cultură, dar pare și hrănit exclusiv cu ambrozia melancolică servită la primele agape echinoxiste. Nu există, printre echinoxistii din nomenclator, unul cu mai multă devoțiune față de regula echinoxismului și care să se comporte mai religios cu formula poetică a acestuia. E o problemă nu doar de onoare, ci și de datorie imediată înscrierea lui cu acte în catalogul general și legalizarea, oricât de tardivă, a acestei empatii cultivată ca sintonie structurală.

De altminteri, comentându-i *Întâmplări-le crepusculare...* din '84, Gheorghe Grigurcu l-a și trecut, reflex, printre echinoxisti, impresionat tocmai de excesul de mărci tipice casei și etalate ca o “caracteristică comună mai multor echinoxisti: o mare gravitate a tonului, o afectare solemnă a frazei, o pedanterie a estetizării” (*Existența poeziei*, p. 361). E, oarecum, ținuta obligatorie a poezilor echinoxisti din primul val; o ținută de ceremonie, exersată în gesturi rituale și într-o sintaxă domestică imniforă, tradusă, la rîndul ei, în declamația de fioare și în incantația nostalgică a sublimelor. Dar și dincolo de ținuta lirică Vasile Dan rămîne un echinoxist dreptcredincios. Și el, ca și aproape toți ur-echinoxistii, are un sentiment sacramental al poemului, lăsat moștenire imperativă de Blaga; poetul locuiește într-o lume de taine, de embleme și marcaje, plimbîndu-se, hieratic și înfiorat, printre rune; el calcă, de fapt, pe un alfabet de sacre și umblă printr-un dicționar ocult, de misterii și misterioase ce foșnesc la fiecare atingere. Poemul nu poate fi altceva decât un recitativ de înfiorări și iluminări, cu gramatică diafană și exultantă; poetul însuși nu poate fi decât inhibat de iradianța lumii în care viețuiește și intimidat pînă la ferveare de sacramentalitatea ei; cum nu umblă printr-o lume ordinară, ci printr-una semnată de transcendent, el însuși trebuie să se hieratizeze, să se decorporalizeze și să aibă pasul aerian, spre a nu strivi, măcar din greșeală, “corola de minuni” în mijlocul căreia trăiește. Orice plimbare prin lume devine, de fapt, o transă, așa că peisajele nu sînt altceva decât epifanii și iluminări; lumea se expune vederii numai spre a se putea expune, de fapt,

viziunii; constituția ei nu e cea aparentă, ci aceea ascunsă: un substrat de luminiscentă ce erupe în materii, angelizându-le și suavizându-le. Nu sînt, de fapt, peisaje, ci miraje și miracole, crize de ascensiune cerească setate într-o miracolistică a întimității; semne trezite la inflorescență și pe care poetul le recoltează nu într-un catalog de stări, ci într-unul de transfigurări și febre. Măcar în acest punct el nu se încrede total în perspectiva sofianică și nu așteaptă liniștit pogorîrea sacrelor pe pămînt; pune mîna și incită el însuși la ascensiune, ridicînd terestrele în luminozități. Asistent de miracole, poetul participă la ele printr-un limbaj floral și entuziast, dar cu sensibilitatea decantată prin filtrele bibliotecii. El exaltă primarele prin senzații rafinate și cu sensibilitatea pusă în tipare de rit. Ioan Alexandru imnoforul îi vine îndată în ajutor, după fundamentele puse de Blaga, și-i oferă poetului o rețetă de beatitudine; cu ea, Vasile Dan operează o translație a lumii în grație și, totodată, a eului poetic în condiție rezolut angelică; dar și a limbajului în eufemism și prețiozitate, în candoare și vegetalizare. Metafora exultă și exaltă, dar pe portative strict delicate; ea transferă materialitățile în suav, făcîndu-le să zboare și să leviteze în iminența sacrelor ori în perspectiva lor. Copleșite de spirit, materiile își pierd materialitatea și ele devin, ca la Adrian Popescu, un grai de mărturisire; lumea întreagă e, la o adică, o evanghelie, o depoziție în favoarea transcendentului și imanența zumzăie de prezență divină; comuniunea ține de condiție, de funciar, franciscanismul devine de rigoare, iar calitatea de traducător a poetului – obligatorie. Extaza lui e o vocație a umilinței, sintaxa lui – o pură exclamație a fiorului, o mărturie prin beatitudine. Dar sub protecția celor trei muze, toate trei ardelenști, începe Vasile Dan.

Cu deosebire însă sub cea a lui Ioan Alexandru. *Privelistile* din '77 sînt o carte drogată de angelism, de limbajul exaltant și eugenic pus să prelucreze, exclusiv și excesiv, stări de grație. Marcel Pop-Corniș avea, fără îndoială, dreptate să vorbească, pe copertă, despre un “poet cu vocația *laudelor*” și să constate transfigurarea peisajelor “în luminoase spectacole cosmice”; acestea și sînt liniile de poetică ale lui Vasile Dan (și, în mare, vor și rămîne), numai că poetul avansează pe ele prin prețiozități, printr-o inflație de suave învăpăiate de un elan de stil. Ceea ce, desigur, n-ar fi fost o ambiție deșartă, dacă “stilul” n-ar fi fost conceput ca strictă eufemizare, ca peripeție de sublimare. Prestigiul calofiliei e însă atît de intact încît gripează toate entuziasmele, suavizându-le și rărindu-le pînă pot fi declinate ca simplă euforie; și nu atît ca euforie a senzației, cît ca euforie a limbajului. Cînd, mai tîrziu, Laurențiu Ulici va constata că, “încă de la început”, “calofilia și extazul” sînt “notele specifice” ale poetului (*Literatura română contemporană. I. Promoția 70*, p. 189), el nu va face decît să ratifice o ecuație consolidată într-o formulă. Căci entuziasme suave produce această scriitură de grațiozități în care și iluminarea are o gramatică amabilă, de inefabile ce se eterizează spontan. Poate că și mai drept ar fi să vorbim, de fapt, de entuziasme ale suavității, de experiențele iluminante ale delicateții. Pentru că Vasile Dan, cu tot repertoriul romantic al motivelor, de avîntul suavizării se lasă luat; contemplația lui are religiozitate, notația lui e solară iar referințele sînt tari, mitice; atitudinea e imnică iar imaginarul timorat și temerar deodată, lucrînd deopotrivă cu senzația frustră și cu reflexele livrești; gestică e devoțională și sacramentală, dicția – înfiorată și ritualică; dar toată această sintaxă a ființei interpelată de beatitudine se diafanizează ireversibil într-o formulă de idilism iluminat: “Senină priveliștea cerului în ochiul său./ Coboram văile dulci/ în valuri, cu vîntul stins și aerul înflorit/ în păsări./ Pete solare erau trupurile noastre pe Disc./ Un zid: tăcerea întinzîndu-se în mari cîmpuri/ în ființele tinere. O, un zid străveziu” etc. (*Amintirea: un zid străveziu*). Structura de lumină a lumii e prea dispusă să ajute structura euforică a limbii iar materiile prea grăbite să abdice de la materialitate. Unei lumi atît de

maleabile pentru procesarea spirituală Vasile Dan nici nu-i putea transcrie, de altfel, decât evanescența fericită.

Solicitudinea materiilor pentru convertirea lor în spirit, pentru transpoziția în lumină pare și mai eficientă în *Nori luminați* (1979), carte de grație și de mici spasme extatice, scrisă cu nostalgia limbii cerești și cu aceeași cerneală diafană. Vasile Dan parcurge aici tropismele euforizante ale purității, exersată ca pur ritm beatitudinal, ca dans grațios cu elementele. El trăiește exclusiv din candoare, dar dintr-o candoare transpusă în frenezie și transcrisă în suave vertijie nuptiale. Întreg volumul e un răsfaț în puritate, o exultanță în feeria candorii. Chiar dacă Vl. Jankélévitch ne interzice expres “declararea purității” (pentru că asta ar fi “mai mult decât un angelism”, ar fi “un non-sens și o imposibilitate radicală”) (*Pur și impur*, Nemira, 2001, p. 7), el nu le poate interzice așa ceva poezilor; măcar pentru că aceștia, dacă vor, sînt pe jumătate altceva și nu pot fi puși la măsură strict umană; iar Vasile Dan a ales să fie, cel puțin în primele volume, pe jumătate înger. Dar cine e pe jumătate înger, probabil e pe de-a-ntregul; așa se face că Vasile Dan e într-o continuă și eminentă levitație, făcînd reportajul acestor vertijie într-un grai de suavități și într-o limbă de eterice. Dar nici el nu poate, în această paradă de purități, decât să exclame, să se bilbuiască extatic (pentru că, după același Jankélévitch, “puritatea pură nu ne îngăduie decât să ne bilbuiim”, p. 14). Poemele nici nu sînt altceva decât tautologia acestor exclamații, expandarea lor într-un discurs de senzații luminiscente: “/.../ Alergînd cu rouă în mîna stîngă, strigînd/ Ave! sufletul meu planează cu această ninsoare/ peste trupul tău de apă tînăra./ Închipuiți-vă eu într-o furtună albă, Fulgul,/ nupțial dănuind cu fiicele vîntului” (*Ceva despre fulg*). Exclamații transformate în ceremonii ale iluminării și comuniunii sau senzații de iluminare, poemele dezvoltă nu atît o partitură de transfigurări, cît una de beatitudini. Vasile Dan vorbește din interiorul interjecției extatice, desfăcîndu-i punctul de implozie în rituri ale senzației. El introduce o economie narativă în domeniul indicibilelor, al inefabilului ca stare, nu ca spunere.

Pe *Scara interioară* din '80 poetul urcă tot la celeste, dar punînd acum, într-un mod mai consistent, și o contragreutate imaginarului volatil și exultant. E doar o greutate de contrast, pe care, de altminteri, poetul a încercat s-o folosească și pînă aici, prin rapelul în real; a rezultat însă o simplă coloratură contrastivă, căci realul, pus să facă opoziție transfigurării, nu rezista impetuozității delicate a iluminării. Dar ca la toți nostalgicii sublimității, și la Vasile Dan realul devine subversiv și conduce o acțiune negativă, de recul din fața idealității și de compromitere a suavismului. N-ar avea, la urma urmei, de ce, pentru că materialitatea, în cazul său, bolește de luminozitate și, dacă e senzuală, nu e propriu-zis și materială. Topirea în lumină pretinde însă oponenți și realitatea a rămas, de la romantici, cu un prestigiu funest. Pe impactul dintre ea și elevație mizează și Vasile Dan în dorința de a insufla dramă în triumful candorii. Dar notațiile, punctele cotidiene de referință sînt repede spulberate, în negativitatea lor, de peripeția euforică a imaginarului. În *Scara interioară*, însă, programul imediat fiind unul strict ascensional, contragreutățile erau imperative. Așa că, mai degrabă din exigențele logice ale principiului poetic decât din cele logice ale viziunii, se petrece acum o revelație a corporalității, menită să tragă în jos elanul spiritualizării: “Viața ia nu numai forma, dar și culoarea -/ pînă la identificare – a trupului” (*Viața, în zor*). Dar poezia tot o formă de elan va rămîne, numai că un elan dedus cu durere din materialitatea biografică: “Precum un corp cu centrul de greutate în afara sa,/ precum o lebădă,/ precum iedera cățărătoare, iluminată,/ cu unghiile dureros înfipite/ în Zidurile eterne” (*Poezia*). Iar de acum încolo Vasile Dan se va ține tot mai aproape de acest concept – și el, firește, romantic, în fondul său – al poemului ca bravură

mîntuitoare ieșită din suferință, ca elevație traumatizată de condiția terestră și ca funcție de exorcizare a acesteia.

Soluția de contrast se dovedește și mai folositoare în *Arbore-le genealogic* din 1981, în care o bună parte din poeme trăiesc din detalierea – ori măcar din enunțul – acestui conflict; realitatea devine agresivă, amenințătoare, punînd melancoliile paradisiace în primejdie și forțînd poemul să ia calea eroică a rezistenței: “Deodată mușcătura (caninii puternici, fosforescenți) dimineața/ a Realității” (*Deodată... sau visul unei nopți de toamnă*). Această “mușcătură” a realității din corpul angelic al nostalgiilor se agravează, atît prin intensitate, cît și prin recurență, astfel încît poetul e nevoit să facă față unui adevărat asalt insidios al entropiilor. Scriitura se apleacă (și) spre traumă, spre provocarea diformităților iar poemele se contaminează de un vocabular primejdios; ele joacă acum pe linia dintre suavitate și pericol, dintre floral și sanguinic, caligrafiind, în locul extazelor, panica. Imaginarul delicat flirtează cu cinismul, eliberînd astfel o condiție poetică pusă sub semnul dramatic al oximoronului: “/.../ Am putea-o numi Apa de foc,/ sau proba de plumb în aripi,/ sau gaura neagră din ceruri,/ sau pisica hipnotizînd o gingașă zburătoare/ sau cuvîntul, șișul -/ am putea-o numi oricum – Brîul ce înconjoară grădina/ cu destulă tandrețe” (*Grădina adormită*). În linii mari, viziunea intră acum în pantă elegiacă, semn că greutățile atîrnate de aripile entuziasmului și-au avut rostul și și-au produs efectul. Dar imaginarul lui Vasile Dan rămîne, fundamental, unul gracil și euforic, mizînd pe reverberații și arabescuri. Ca să țină poemul în stare de primejdie și starea poetică mai aproape de consistența dramatică, poetul trebuie mereu să se uite la realitate cu maliție. Cînd această încruntare programatică lipsește ori se destinde, realitatea fuge iar în incantații luminiscente. Și fuge de la sine, magnetizată ireversibil de juisanța luminii; ea rezistă în condiții dramatice numai prin premeditare, prin decretul conceptului poetic. De felul ei e, însă, jovială, solară și repede entuziasmantă.

Lăsate în voia lor, fără o prea severă instrucție în dramatic, *Întîmplările crepusculare...* din 1984 se întorc spontan la limbajul de exultanță și la conceptul de poem ca vînătoare de inefabile. Căci nu altceva decît o răpire diafană e poemul pentru Vasile Dan, o inflamare genuină a vocabularului: “Poetul/ în mînă cu o hîrtie ce se aprinde singură,/ îndată ce o atingi, -/ pură Posesiune” (*Ars poetica*). Album de inefabile captive, de seducții irepresibile, volumul cîntă raptul beatitudinal, persuasiunea narcotică a sublimelor, hipnoza calofilă a lumii: “Cu spatele la Splendoare, cu spatele la ispită./ Iar ea să-și fi strecurat deja scrisul subțire/ pe sugativa retinei tale,/ exact în momentul în care duceai, printr-un reflex de apărare,/ mîna la ochi./.../(Chemi fotografiful./ Duce aparatul la ochi/ cînd nici nu se-așteaptă/ și țac! o prinde în cutia etanșă/ ca pe o pasăre cîntătoare)” (*Lupta cu îngerul*). Îngerul lui Vasile Dan e estetica lumii, seducătorul cosmic, iar poetul trăiește într-o profuzie de miraje și în permanente răpiri extatice. Nu, totuși, cu inocență, cu naivitate, ci cu o conștiință prevenită a inefabilelor, marcată printr-o ușoară prelucrare ironică și livrescă a transei beatitudinale. Dar această prelucrare nu e decît o precauție adresată cititorilor, căci participația la misterul fascinației cosmice e una vitală. “Metafizica fragedă, diafană”, pe care o vedea Romulus Bucur în *Drumul cu fînte* (*Poeți optzeciști – și nu numai – în anii '90*, p. 61), e activă peste tot, legînd viziunea poetului de o ameteală a firii și de efluviile senzuale ale sublimelor.

*Elegie în grădină* (1987) pune din nou diafanitatea în climat dramatic, reluînd contactul și contractul – ambele traumatice – cu realul. E vorba, de fapt, de o permanentă dialectică ondulatorie a dominantelor, exultanța schimbîndu-și mereu locul cu panica de real; poetul caută, poate, o soluție de echilibru între euforie și disforie, dar piciorul îi

alunecă prea tare ba pe o pedală, ba pe alta. Efortul principal pare a fi orientat acum spre racordarea feeriei la elegiac și a exultanței vegetale la melancolia existențială. E un program de dramatizare a reveriei prin conspectarea realului. Dar scriitura imnografică a lui Vasile Dan prinde cu spontaneitate tot fulgurația fastă, iluminarea candidă a realului și criza de levitație. Percepția poetică rămîne una de gală, sărbătorească și jubilativă, radiind într-un zumzet de senzații aurorale. Vasile Dan e un poet iremediabil fericit, dar cu nostalgia suferinței. Nefericirea lui e însă doar aceea de a trăi pe pămînt. Și nici aici nu se simte, de fapt, rău, decît atunci cînd are privirea socializată și ațintită pe cotidian.

Grafia aceasta delicată se melancolizează și mai pregnant în *Drumul cu ființe* (1990). Dar asta numai pentru că se schimbă oarecum perspectiva contemplativă. În primele volume gramatica ardentă avea mirajul paradisiac drept țintă și-l asalta prin calofilie; în ultimele, ea îl are drept sursă și încearcă să-l recupereze prin reveria amintirii; pe vremuri, mirajul avea imediatețea unei senzații; cu vremea, el trebuie resuscitat prin anamneza feericelor. Dar și amintirea se scaldă tot în mirificanță. Ca și sensibilitatea, și memoria lui Vasile Dan e una de celebrare, genuin imnoforă. Coborîrea în cotidian, tot mai frecventă, ca și alertarea viziunii prin teme ne liniștii ori ale decepției, sfîrșesc tot la țarmuri festive, la omagiul feeric. Melancolia însăși e beatificantă, oricît s-ar hrăni din nostalgii și contrarii ale realului. Antrenamentul stenografic al scriiturii, itinerariul de notații imediate cu care se confruntă memoria nu alcătuiesc decît un cadru de primejdie pentru tînjeala mirifică. Poezia devine, totuși, sub efectul acestei insistențe în notație, compasională, se îmbibă de o suferință a condiției căzute și se transformă într-un limbaj lacrimal; dar o lacrimă care arde și se ridică de la rostire la viziune, luînd cu sine, în transfigurare, lumea: "Poezia se scurge încet, încet pe obraz arzînd,/ arzînd de la gură la ochi" (*Poezia*). Ea rămîne o epifanie a inefabilului, o întrupare de inefabile și un mister generos, contaminant: "Scriu un vers pe care nu l-am creat eu,/ nu l-am citit,/ nu l-am auzit nicăieri/ vreodată.// El ia forma mîinii care îl scrie,/ a inimii care bate irigînd-o cu sînge,/ a creierului în care se scufundă încet/ ca-ntr-o placentă.// Vine un altul și îl citește,/ mult inspirat,/ în timp ce îl scrie." (*Karma*). Cu această mistică a inefabilelor care survin miraculos Vasile Dan nu poate plînge prea mult; doar în momentele în care realul e tangent la inefabil, amenințîndu-i fragilitatea. Căci altminteri el e atent tocmai la aceste momente de rapt extatic, de imperiozitate a misterului.

O pauză mare și-a luat Vasile Dan pînă la *Pielea poetului* din 2000. Între *Drum...* și *Piele...* diferențele ar putea fi semnificative, dac-ar exista. Dar cum Vasile Dan e mereu unul și același poet, rămînînd, oricît și-ar schimba pielea, la vechiul nărav al reveriei melancolizate, el nu valorizează în diferență excesiva asceză, investind-o toată în continuitate. Totuși, lirismul sărbătorec, de jerbe ale prețiozității și de suave extaze vegetalizate, se contrage acum într-un vers hieratizat, auster, ce simulează lipsa de fast a notației. De această scriitură decăzută Vasile Dan nu se poate, de fapt, apropia, întrucît între el și real (în calitatea lui de cotidianitate ordinară) stă, inclement, deși cît se poate de discret, conceptul "albatrosului", perceptibil încă în desenul detracat al simbolului: "Ziua aruncă iarăși mulțimea pe stradă./ Cerul senin. Lentilă concavă. Un abur. Un nor/ ce se toarce. Numai atît./ Jos totul se mișcă brownian. Cu greu te strecuri./ Geanta îți rămîne în urmă, frîntă,/ agățată de umărul drept./ 'O pasăre în echilibru fragil, pe un fir subțire,/ ce urcă la cer? Ori pieziș/ se-nfîge-n pămînt?' Te smulgi, din cînd în cînd, dintre trupuri" (*Pînă se luminează*). Poetul lui Vasile Dan nu e din această lume și el se uită cu rețineră la ea - și asta doar cînd își poate lua ochii de la cer (dar și atunci, pînă la urmă "căderea" se dovedește o "ascensiune": "Ca într-o pînză umedă, lipicioasă/ în care cade o insectă ce



umblă numai/ pe cătăligi/ cu capul mult mai mare decît/ întregul ei trup -/ ca într-o dimineață/ ca în dimineața aceasta - / o cădere totuși în sus" - *În cer*). Metafora e drastică, pedepsitoare, cînd exersează pe lumea de jos, dar cum preferința ei pentru cea de sus e stridentă, de regulă ea progresează în diafan, animată de sintaxa transfigurării. Iar contemplația lui Vasile Dan nu e niciodată neutră și vede materiile stigmatizate de har. În aceste condiții de grație a materiei poetul, vrea-nu vrea, vede delicat și pictează preferențial cu suavitate, lucrînd chinezării în condiții supliciale. Căci poezia lui Vasile Dan rămîne, cu toată sintaxa iluminării, operă de chin și de jertfă. Ea se traduce în metafore constante, poate chiar prea repetitive, ale sacrificiului, folosindu-se de bietul poet ca de un sclav (sau martir) al vocației: "Pielea poetului vai de pielea poetului./ Iată-i prima lui mîna stîngă/ cu care strînge repede bănuții/ cu care scapă bănuții/ în canalul Primăriei.// Iată-i unghia ruptă ca o peniță/ de argint înmuiată în cerneală roșie.// Iată-i umărul frînt peste mașina de scris" etc. (*Pielea poetului*). Vasile Dan pune cîtă discreție poate în parada acestui concept eroic, purtat prin poeme fără emfază, dar cu rigoare. Totuși, o anumită redundanță în rulaj face prea dramatică distanța dintre concept, trăgînd spre bravura romantică, și scriitura delicată, trăgînd spre arabescul suavizant.

*Carte vie* (2003) continuă peripețiile acestui concept sacrificial al poemului, aducîndu-l din stricta lui condiție romantică, de prestigiu pur literar, într-o condiție cristoformică. Sacrele omagiate ca estetică a lumii și exaltate în vertijele diafane devin, încetul cu încetul, o etică interiorizată, scaldată în compasiune. Dar la Vasile Dan mistica poemului face concurență serioasă misticii ca atare și devoțiunile, ba chiar și iluminările lui, se împart. Căderea cea mai gravă nu e căderea din grația divină, ci căderea din grația poetică (atunci cînd acestea nu sînt totuna, cum, de regulă, sînt). Dar căderea aceasta poetică e, de fapt, un sentiment al copleșirii; mirajele se prăbușesc peste poet și-l strivesc, în vreme ce dublul său simbolic își poate continua expediția extatică a zborului. O asemenea corporalizare a mirifianței nu-i poate promite poetului decît o extază finală: moartea ca beție a splendorii. Nu sîntem însă acolo, ci doar într-un punct apropiat al acestei dialectici de beatitudini; în punctul în care feeria coincide cu drama: "aproape adormi înaintea splendorii -/ mai mare rușinea./ de acolo de sus de pe munte/ lacul părea foarte subțire/ prelins între coaste uscate./ albastru ca o lamă ce taie/ între cer și pămînt./ în timp ce-l privea/ din piept îi sări iarăși/ o vietate roșie./ se ridică greu/ pe brînci/ cu privirea înfiptă adînc/ în masa aceea verde vîscoasă/ de pe culmea din față./ o simți parcă lipită direct pe retină/ cum freamătă/ în propria sa carne în sînge./ cînd peste întinsul de ape/ fulgeră albă țipă/ o pasăre./ ea are o țintă precisă." (*Feed-back*). Drame ale admirației, procesiuni melancolice ale imnului sînt, de o vreme, poemele lui Vasile Dan.

## **Bibliografie:**

### **I. Opera**

*Priveliștile*, versuri, Editura Facla, Timișoara, 1977

*Nori luminați*, poeme, Editura Eminescu, București, 1979

*Scara interioară*, poeme, Editura Facla, Timișoara, 1980

*Arbore genealogic*, poeme, Editura Eminescu, București, 1981

*Întîmplări crepusculare și alte poeme*, Editura Eminescu, București, 1984

*Elegie în grădină*, versuri, Editura Eminescu, 1987

*Drumul cu fîițe*, versuri, Editura Eminescu, București, 1990

*Un li pe drumul mătășii (jurnal chinezesc)*, Editura Mirador, Arad, 1997

*Pielea poetului*, poeme, Editura Mirador, Arad, 2000

*Carte vie*, Editura Mirador, Arad, 2003

## II. Referințe critice

Cornel Moraru, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984

Idem, *Dicționarul Scriitorilor Români, vol. II, D-L*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998

Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986

Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987

Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană, I, Promoția 70*, Editura Eminescu, București, 1995

Romulus Bucur, *Poeți optzeciști (și nu numai) în anii '90*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000

# ȘTEFAN AUG. DOINAȘ ȘI POETICA NEOMODERNISTĂ

Iulian BOLDEA

## *Abstract*

The poetry of Stefan Augustin Doinas is contoured by an urgent need of harmony and rationality, seeking its effigies in the values of the eternal poetry, which are transcribed with a “humility” that gives value to that “major imitation” the poet refers to in an essayistic passage: “the great truths were uttered long ago and the function of the artist today is only that of providing a new expression of them”. The poet, the artist is general, re-stages the great truths and myths of humanity, refusing himself the pride of invention and only assuming that somehow exterior, formal candid condition of restyling, rewriting, reconstruction of some initial models. As a matter of fact, the formal classicism of this poetry was properly associated with a temptation of the abysses of expressionist nature, the song of the origins being intoned by the poet with perfect harmony and melodic rigor; because of these elements, Doinas’s poetry is less anchored in the world’s geography, extracting its benefits from a continuous swinging between the underworld, initial spaces and the superior spaces of thought, of ideality, therefore the quixotic poem of Stefan Augustin Doinas is, on one hand, elemental, plasticized as a return to the origins and, on the other, represented as a ascension on high, a spiritual climbing, in verses that seek to give off the roots of the human being, concomitantly drawing its essential, utopian and revelatory contour.

Anii ’60 sunt marcați, fără îndoială, de o revigorare a lirismului “pur”, după o perioadă aridă, în care dogmatismul lozincard impusese o poezie didacticistă, materializată în simple reportaje lipsite de fior afectiv ori de profunzime ideatică. Reprezentantii proletcultismului își axează discursul – declarativ, epicizant – pe o relație “placentară” cu realitatea, creația lor constituindu-se în reprezentări tautologice ale unor aspecte ale “lumiî noi”, festive, din care afectele, universul interior, trăirile autentice lipseau cu desăvârșire. Minerii din Maramureș, Lazăr de la Rusca de Dan Deșliu, și multe altele, sunt opere dictate de o ideologie constrângătoare, dogmatică, o ideologie ce impunea literarului anumite modele și tipare prestabilite, înguste și deformatoare. Valoarea estetică devine, așadar, una cu totul secundă, în prim-planul creației trecând funcția reprezentativă, referențială, aceea de imitație servilă și artificială a unei realități cosmetizate ideologic, o realitate, în fond, agresivă și demonizată.

În acest context, în care marii poeți interbelici sunt marginalizați ori interziși, iar Eminescu însuși e cenzurat în virtutea noii ideologii, poezia proletcultistă are un aspect rudimentar, cu semnificații paupere, epicul fiind, în structura ei dominant, în timp ce prozodia, ritmul, rima – purtând ecouri și influențe folclorizante – sunt cu totul convenționale, lipsite de efect estetic și de interes în ordinea cunoașterii artistice. Poezia își pierde valoarea pur estetică, de decantare a unor sentimente și trăiri autentice, căpătând, în schimb, aspectul unor simple “reportaje lirice”, în care mesajul era insuficient prelucrat artistic, prezentat în mod excesiv declarativ, iar tonul – moralizator, cu o etică expusă cu supărătoare evidență. Se produce, cu alte cuvinte, un clar dezechilibru între estetic și etic, între formă și fond, în favoarea eticului și a fondului, evident, care devin elemente precumpănitoare. Teme precum iubirea, moartea, timpul, istoria etc. sunt fie absente cu totul din peisajul liric proletcultist, tabuizate, fie cosmetizate, ideologizate, prefăcute, sub presiunea convențiilor dogmatice comuniste ale epocii, în ingrediente și accesorii ale unui discurs epicizant și didacticist.

Autentica resurrecție a lirismului se produce însă o dată cu Generația ’60, anticipată de Labiș și reprezentată, mai ales, de Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru,

Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Gheorghe etc. Poezia acestei generații propune valoarea estetică, așadar frumosul ca element primordial al operei literare, întorcându-se către temele dintotdeauna ale lirismului, tratate în tonalitate intens subiectivă, în care ritmurile biografice ale eului se configurează ca replică interioară a ritmurilor existențiale sau cosmice. Se produce astfel o mutație extrem de importantă și fecundă sub raport valoric; mutația de la epicul festivist și exterior la un lirism interiorizat și de la elanurile patriotard-dogmatice la notația confesivă care caută să pună în acord – de nu în armonie – ființa intimă a creatorului cu stihiiile.

O viziune aparte, extrasă din experiența generației '60, aduce literatura și, în special, lirica anilor '70, care stă sub semnul tutelar a două imperative ontopoetice: acela al ficțiunii, al revalorizării referențialității din perspectiva ficționalității și a literarității și, pe o altă direcție de orientare, acela al exigenței morale, poate mult mai acut resimțită și asumată decât înainte.

Harta neomodernismului poetic românesc este, așadar, una de o extrem de mare diversitate, fiind alcătuită dintr-o pluralitate de voci lirice care, însă, au aderat la o viziune ontopoetică similară, cu firești nuanțări și diferențieri.

Apelul la tradiția lirică autentică, recursul la imperativul autonomiei esteticului, întoarcerea la poeticitate, cu alte cuvinte, dar, în același timp, și apelul la o motivație etică a discursului liric, toate aceste trăsături ale neomodernismului poetic românesc se regăsesc la acești poeți ce au valorificat și valorizat, deopotrivă, candoarea și luciditatea, patosul trăirii autentice și interogația morală de acut ecou expresiv.

Evident, poezia neomodernistă nu poate fi înțeleasă la adevărata ei dimensiune dacă neglijăm rolul unor grupări ori al unor creatori ce au anunțat-o. În acest context, trebuie să subliniem importanța pe care a avut-o Cercul literar de la Sibiu și *Manifestul* acestuia care îi formulează idealurile expresive și estetice.

Cercul literar de la Sibiu a reprezentat, în ambianța literară de la sfârșitul celui de al doilea război mondial, momentul resurecției esteticului și al cultivării valorilor umane și culturale extrase din descendența critică maioreșciană. Nicolae Balotă observă, în acest sens, că „estetismul cercului literar reprezintă, așadar, cultivarea esteticului și, totodată, subversiunea sa. Foarte moderni, fără să ajungă la extremismul avangardei, care a încercat să submineze cu premeditare artisticul, să provoace o explozie a artei, nereușind să producă adeseori decât superbe jocuri de artificii estetice, estetismul Cercului literar ancora arta într-o sferă care depășea infinit artisticul și, în același timp, dezancora arta lăsând-o să plutească în voie pe o mare a libertăților estetice, jucându-se – prin ironie, parodie și cochetărie dezinvoltă – cu riscurile autoanihilării artei”.

Poeții Cercului literar de la Sibiu au pornit de la premisa ambiguității fundamentale a actului poetic, în alchimia căruia se regăsesc, cu egală îndreptățire și fervoare, solemnitatea dicțiunii și instinctul ludic, rigoarea formală și ceremonialul gratuității. Poezia lui Ștefan Aug. Doinaș a avut, din această perspectivă, o semnificație majoră.

Se poate spune că în ființa literară a lui Ștefan Aug. Doinaș conviețuiesc, într-o armonie desăvârșită, două dimensiuni aparent distincte, dar, în fapt, consubstanțiale, în măsura în care ele sunt rodul acelorași opțiuni poetice și filosofice urmate cu extremă consecvență de-a lungul timpului; e vorba, mai întâi, de o riguroasă, aplicată și, mai cu seamă, fermă conștiință a poeziei și, în al doilea rând, de o viziune poetică, cu alt cuvânt o practică a scriiturii într-un tot armonioasă și de o lămuritoare coerență.

Mereu încercat de tentația autodefinirii, a explicitării de sine, poetul a căutat să-și impună câteva adevăruri perene, în virtutea unui clasicism esențial, subsumabil

temperamentului său de stirpe apolinică. Lirica lui Ștefan Augustin Doinaș prinde contur dintr-o nevoie imperioasă de armonie și raționalitate, căutându-și efigiile în valorile poeziei dintotdeauna, care sunt retranscrise cu o “umilitate” ce dă sens aceluși “epigonism major” despre care face vorbire poetul într-un pasaj eseistic: “marile adevăruri s-au rostit de mult și rolul artistului de azi e doar acela de a furniza o nouă formulare a lor”. Poetul, artistul în genere, reia marile adevăruri și mituri ale umanității, refuzându-și orgoliul invenției și asumându-și doar acel ingeniu oarecum exterior, formal, al remodelării, rescrierii, refacerii unor modele originare. Această concepție despre poezie ca rezultat al interferenței unor texte preexistente, ca produs intertextual poate fi, după Marian Papahagi, un argument decisiv al modernității lui Doinaș.

Pe de altă parte, între poetica și poietica lui Ștefan Augustin Doinaș corespondențele, ba chiar echivalențele sunt cât se poate de explicite și revelatoare. Astfel, unei concepții despre poezie de nuanță neo (sau post) clasică, ce mizează pe exemplaritatea toposurilor, pe rigoare expresivă și apolinism formal îi corespunde o poezie de o amplă deschidere spre idee, nutrită de o viziune “eleată” (Ovidiu Cotruș) asupra existenței. Exultanța contingentului, elocvența policromă, proteică a realului se resorb în aceste poeme în esențialitate și nostalgie a originarului. Recursul la arhetip e, în fond, resortul care pune în mișcare mecanismul poetic, precum și tectonica imaginarului, imprimându-i o funcționalitate estetică de o desăvârșită armonie, lucru observat, între alții, și de Al. Cistelean: “Contactul ei (al poeziei lui Doinaș, n.n.) nu se realizează la nivelul de jos al aparențelor, ci la cel ideal, al esențelor. Nu lumea intermediază relația poetului cu absolutul, ci, dimpotrivă, acesta e cel ce mijlocește între poet și sfera concretului”.

Cu alte cuvinte, mișcarea de relevanță semantică ce generează lirismul doinașian nu e una atât inductivă, cât deductivă, în măsura în care poetul, ca orice ființă livrescă, dar atinsă și de fiorul orfismului, suprapune peisajului, realității empirice, un model poetic sau ontologic prestabilit, pe care relieful, mai mult sau mai puțin accidentat, al lumii se pliază, fapt ce exclude în chipul cel mai limpede stridența senzorială, exultanța ori vacarmul afectiv. În acest fel, modelul e cel care dictează conformația viziunii, conferindu-i acesteia o substanțialitate de tip superior, elaborată, rațională și, de ce nu, refrigerentă.

E, poate, semnificativ faptul că un prim (și de tot aparent) contact cu textul doinașian ne-ar putea produce impresia unei lirici consacrate suprafețelor lumii, de anvergură, așadar, extensivă, dar fără o dimensiune a profunzimii, a semnificațiilor ultime, a originarității. O privire mai atentă, mai riguroasă îndreptată asupra textului poetic are să ne certifice că tocmai o astfel de dimensiune, a profunzimilor ontologice imprimă relevanța cea mai sporită acestei poezii eliberate de impuritățile senzației, dar nu mai puțin impregnate de fior existențial și de retorismul – mai curând subtextual – al interogației etice.

Din aceste motive, jocul subtil între pre-text (model poetic) – text și subtext e foarte revelator pentru impulsul poietic al autorului, accentul semantic și ontologic mutându-se, în modul cel mai limpede, de pe text pe subtext, poetul practicând o retorică a aluziei și a subînțelesului, contrăgând tonurile în semiton și estompând culorile în infinitezimalul cromatic al nuanței. Nu e deloc deplasat de aceea dacă vom compara poezia lui Doinaș cu postura unui aisberg, căci, adesea, partea vizibilă, a semnificațiilor aparente ale poemelor este și cea mai restrânsă ca importanță și pondere, semnificațiile cele mai elocvente, esențiale fiind ascunse privirii noastre.

De altfel, s-a asociat, în mod adecvat, clasicismul formal al acestei poezii cu o tentație a abisurilor de sorginte expresionistă, cântecul obârșiiilor fiind intonat de poet cu o

desăvârșită armonie și rigoare melodică; din aceste motive, poezia lui Doinaș e mai puțin ancorată în geografia mundană, empirică, ea extrăgându-și beneficiile dintr-o continuă pendulare între spațiile submundane, originare, ori din cele supramundane, ale gândului, ale idealității, astfel încât vizionarismul lui Ștefan Augustin Doinaș e, pe de o parte, stihial, plasticizat ca întoarcere la origini și, pe de altă parte, redat ca propensiune spre înalt, ca ascensiune spirituală, în versuri care caută să degajeze rădăcinile ființei, trasându-i totodată acesteia un contur esențializat, utopic și revelator: “atâtea lucruri stau muiate în origini/ cu partea lor cea mai sensibilă că restul/ pe care-adeșea la-ntâlniri ni-l ning în palmă/ sunt hoaspele din spice treierate”.

Poezia *Mistrețul cu colți de argint* este, poate, cea mai citită și mai citată creație a lui Ștefan Aug. Doinaș. Asta nu înseamnă, desigur, că e și cea mai bine înțeleasă. Fapt demn de interes, autorul însuși ne oferă cel mai autorizat comentariu al poemului său, descifrând rețeaua densă de sensuri și de simboluri care se întretes în textul poetic.

Balada lui Doinaș posedă o dublă intenție. Mai întâi, poezia trebuie privită ca un scenariu liric cu o structură dramatico-lirică și epică, cu momentele conflictuale binecunoscute și cu un deznodământ bine precizat, dar, în același timp, poezia are și valențe simbolice extrem de pregnante, care contribuie la sporirea complexității sale semnificante.

Scrisă la 4 iulie 1945, poezia ilustrează crezul autorului, dar și idealurile artistice care îi animau pe membrii Cercului literar de la Sibiu (Doinaș, Radu Stanca, Ioanichie Olteanu etc.). Forma definitivă a creației a apărut pentru prima oară în volumul *Omul cu compasul* din 1966 și diferă foarte puțin de forma tipărită în „Revista Cercului literar”, nr. 6-8, 1945.

Sensurile și funcționalitatea estetică a poeziei lui Doinaș nu sunt străine de ideile cu caracter programatic precizate de Radu Stanca în articolul *Resurrecția baladei* în care se arată că, în balade, liricul se configurează sub forma indirectă a unei travestiri, iar baladescul reprezintă tocmai prezența elementului dramatic în cadrul poeziei lirice. În balada propriu-zisă procedeele și modalitățile dramatice (replicile, dialogul, conflictul etc.) au un rol de prim rang, autorul manifestându-se nu prin implicare, ci, dimpotrivă, prin obiectivare și impersonalitate.

Pentru membrii Cercului literar de la Sibiu întoarcerea la specia literară a baladei reprezenta o atitudine polemică față de preeminența subiectivității și a subconștientului din o parte a poeziei românești interbelice. Pe de altă parte, baladescul pretinde o mai mare intelectualitate, presupune o construcție elaborată, riguroasă și armonioasă, esteticul fiind dublat de o serie de valori etice, filosofice, religioase.

La un prim nivel al lecturii, poezia ne apare ca o simplă baladă cu subiect cinegetic, fapt marcat și de prezența unui lexic specific („codru”, „vânătoare”, „goarne”, „copoi” etc.). Timpurile și modurile verbelor așază în cumpănă două ipostaze temporale, un timp trecut al narațiunii și, totodată, o instanță temporală anistorică, un fel de prezent „istoric”.

Din punct de vedere al compoziției, balada are un tempo gradat, cu ilustrarea lirică a celor trei momente, duse până la finalul „închis”, care detensionează dramatismul situației epico-lirice. În cadrul compoziției baladei, elementele lirismului se îngemănează cu procedee ale narațiunii și ale descrierii.

În ceea ce privește atitudinea eului liric-narator, aceasta este impersonală, se păstrează într-o stare de obiectivare, până la versul care pune în scenă o exclamație, cu valoare participativ-empatică („Dar, vai!”).

Cine este acest „prinț din Levant” și ce sunt viziunile sale? Autorul însuși precizează că prințul poate fi asimilat, ca valoare simbolică, unui „fantast doborât la cea dintâi confruntare cu realitatea”: „Un prinț din Levant îndrăgind vânătoarea/ prin inimă neagră de codru trecea”.

Poezia este structurată ca un dialog între prinț și servitorii cu goarne, dialog în care se întrepătrund scurte pasaje narative. Prin valorificarea resurselor dialogului, autorul pune în opoziție cele două atitudini în fața „mistrețului cu colți de argint”, în fața idealului absolut. Prințul le cere hăitașilor să urmărească mistrețul cu colți de argint din poveste, însă aceștia presimt că stăpânul lor aleargă după himere, și încearcă să-l readucă la datele realității („Croindu-și cu greu prin hățișuri cărarea,/ cânta dintr-un flaut de os și zicea:/ - Veniți să vânam în păduri nepătrunse/ mistrețul cu colți de argint, fioros,/ ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse/ copita și blana și ochiul sticlos.../ Stăpâne, ziceau servitorii cu goarne,/ mistrețul acela nu vine pe-aici./ Mai bine s-abatem vânatul cu coarne,/ ori vulpile roșii, ori iepurii mici.../ Dar prințul trecând zâmbitor înainte/ privea printre arbori atent la culori,/ lăsând în culcuș căprioara cuminte/ și linxul ce râde cu ochi sclipitori”).

Prințul persistă, însă, în goana sa după absolut, provocând o tensiune între prinț și servitorul care este din ce în ce mai îndrăzneț. Unul vorbește de pe pozițiile idealului său absolut, ale mirajului a cărui fascinație îl devorează, celălalt este exponentul bunului-simț care se ghidează numai după normele imperative ale realității, ale empiricului pur („Priviți cum pufnește și scurmă stingher,/ mistrețul cu colți de argint, peste plaiuri:/ veniți să-l lovim cu săgeata de fier!.../ -Stăpâne, e iarba foșnind sub copaci,/ zicea servitorul zâmbind îndrăzneț./ Dar el răspundea întorcându-se: - Taci.../ Și iarba sclipea ca un colț de mistreț./ Sub brazi, el striga îndemnându-i spre creste:/ - Priviți unde-și află odihnă și loc/ mistrețul cu colți de argint, din poveste:/ veniți să-l lovim cu săgeata de foc!.../ - Stăpâne, e luna lucind prin copaci,/ zicea servitorul râzând cu dispreț./ Dar el răspundea întorcându-se: - Taci.../ Și luna sclipea ca un colț de mistreț”).

Prințul, atacat de mistrețul „urias”, moare împăcat cu sine, cu destinul său marcat definitiv de forța fascinatorie a idealului absolut: „Dar vai! Sub luceferii palizi ai bolții/ cum sta în amurg, la izvor aplecat, veni un mistreț urias, și cu colții/ îl trase sălbatic prin colbul roșcat./ - Ce fiară ciudată mă umple de sânge,/ Oprind vânătoarea mistrețului meu?/ Ce pasăre neagră stă-n lună și plânge?/ Ce veștedă frunză mă bate mereu?.../ - Stăpâne, mistrețul cu colți ca argintul,/ chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci./ Ascultă cum latră copoii gonindu-l.../ Dar prințul răspunse-ntorcându-se: - Taci./ Mai bine ia cornul și sună întruna./ Să suni până mor, către cerul senin.../ Atunci asfinți după creștete luna/ și cornul sună, însă foarte puțin”.

Lectura simbolică, așa cum este efectuată chiar de către autor, e aceea „care, refuzând să vadă în protagoniști diverse simboluri tradiționale – particulare anumitor culturi – procedează prin generalizare: prințul ar fi omul, în general; mistrețul – o imagine a idealului; vânătoarea – un act existențial al realizării de sine. Balada se încarcă, astfel, de o atmosferă tragic-optimistă (în măsura în care deznodământul e văzut ca atingere a idealului, ca împlinire a sensului vieții) sau tragic-pesimistă (în caz că moartea prințului e privită fie ca un eșec, fie ca o jertfă necesară pe parcursul teleologic). O asemenea lectură ar insista asupra implicațiilor de ordin etic: virtuțile prințului (curaj, perseverență, «vizionarism», noblețe de caracter, spiritualitate etc.) vor fi puse în contrast cu pragmatismul «naturalist» al servitorului, luminând rolul educativ-formativ al operei. Diverse considerații istorico-sociale, chiar ideologice, își pot afla argumente în text: sub

statutul moral al personajelor se poate citi un statut social, datat istoricește. În felul acesta, poezia apare ca o *baladă simbolică a existenței (superioare) tragice*”.

Evident, balada lui Ștefan Aug. Doinaș ne permite să degajăm și alte semnificații și sensuri simbolice. Astfel, ea poate fi considerată și un ritual civilizatoriu, vânătoarea poate fi privită ca un act ritual cu finalitate spirituală, ca un ceremonial al inițierii în care prințul, ca exponent al acestei acțiuni spirituale, trebuie să parcurgă o serie de probe inițiatice, pentru a se desăvârși pe sine, trebuie să reziste ispitelor, tentațiilor care îi stau în cale, ispite reprezentate de replicile servitorului.

Doinaș crede, astfel, că e posibilă și o „lectură care să facă din prinț un simbol al regalității neocapte, al tinereții dornice de putere, pornind la o luptă ambițioasă de instaurare prematură pe tron; sau, dacă ne referim la conflictul dintre sacru și profan, un simbol al puterii seculare, lumești, în plin proces de uzurpare a prerogativelor sacerdotale”.

O ultimă interpretare care se poate efectua este aceea a considerării baladei *Mistrețul cu colți de argint* ca o artă poetică, o creație cu caracter programatic, în care autorul caută să-și redefinească poziția estetică, să-și formuleze, cu modalități lirico-dramatice și simbolice, propria concepție despre poezie și artă. Dintre-o astfel de perspectivă, prințul nu poate fi altcineva decât creatorul însetat de idealul absolut, mistrețul simbolizează mirajul operei, creația ideală, cu neputință de atins. O altă perspectivă a lecturii ne este oferită de autor, care precizează faptul că, în această baladă, „conflictul se arată a fi între idealitatea operei (lirice), figurată prin caracterul «fictiv», imaginar, al viziunilor prințului, situate într-un spațiu mereu mai eterat, de o parte, și realul ca atare, în toată materialitatea lui concretă și grosolană (precizările servitorului): tragicul creației lirice ar consta în faptul că realul, ca atare, în «grosimea» lui materială, cum ar zice Mallarmé, nu încapă în Operă, sau – dacă vrem neapărat să-l încorporăm în ea – o ucide, ucigând (artistic vorbind) pe autor”.

Din unghiul prozodiei, putem remarca utilizarea cezurii după silaba a cincea, în vreme ce versul este tăiat în două emistihuri inegale. Rima este feminină și masculină, în alternanță, fapt care amplifică trecerea de la un erou liric la altul, precipitarea dialogurilor și dinamizarea acțiunii.

Poet reflexiv, pentru care lirismul este nu produs al inspirației, al învolburării afective, ci, mai degrabă o construcție a minții, un artefact estetic superior la a cărui elaborare a concurat capacitatea intelectuală a eului liric de a cuprinde în armoniile versului sonorile și sensurile lumii, Ștefan Aug. Doinaș îmbină, în versurile sale, o extremă libertate a fanteziei, cu rigoarea și precizia imaginilor, cu desenul auster și concis al frazei ori cu limbajul ermetic, aluziv ori simbolic.

Ovidiu Cotruș, definind structura intelectual-afectivă a lui Doinaș, observă, cu drept teme: „Cu încrederea sa nemărginită în puterile liberatoare ale artei și cu libertatea interioară a artistului-constructor față de propriile sale trăiri (pentru o natură estetică un coșmar încetează să existe, o dată ce este exprimat), cu gustul său înnăscut și cultivat pentru severitatea geometrică, Doinaș și-a supus poeziile unor nenumărate torturi experimentale. Asemeni matematicianului dornic să descopere modalități cât mai diverse și la fel de necesare de rezolvare a problemelor sale, optând – în cele din urmă – pentru soluția cea mai elegantă, Doinaș a încercat aproape pentru fiecare poezie mai multe modalități posibile de exprimare, statornicindu-se la cea care i s-a părut mai necesară, mai corespunzătoare aspirației sale către expresia densă, deprinsă în ucenicia sa literară de la Arghezi”.



O poezie care valorifică tema creației literare și a creatorului este *A scrie ca îngerii*. În această creație, luciditatea și vizionarismul lui Doinaș se îngemănează, într-o expresie lirică ce cultivă aluzia și concizia, vibrația alegorică și tensiunea ideatică reținută.

Scrisul e conceput de poet ca orgoliu și umilință. În fața realității, cu prezența sa copleșitoare, mai este oare necesar actul scrierii, nu este un gest tautologic, inutil? Poetul, cu alura lui simildemiurgică, își presimte și orgoliul, dar și culpa de a scrie: „Cel care zice «Nașteți, muriți, aventura/ lumii e scrisă!» nu este oare jignit/ de mărunțul orgoliu al penei/ ce-o țin între degete?”

Poetul, rod al devenirii, al curgerii timpului și al hazardului clipei, se închipuie pe sine ca promisiune, ca halou al posibilităților, ca virtualitate ce închide în sineși epifaniile viitoare, încă neexprimate, ale ființei, e sortit să fixeze „secunda și locul”, să suspende trăirea și să confişte virtualitatea infinită a propriei ființe, prin consemnarea în litera scrisă. Scrisul, într-o astfel de viziune, este împuținare a posibilului infinit, e degradare a virtualității lumii, reducere a existenței la o imagine, o semnificație, un aspect („Fluviul mă vrea curgând, - promisiune a mării! / floare – dar nu și rod! – hărăzită a fi/ un văratic anunț în argilă/ al florilor veșnice.// Eu, însă, confisc și secunda și locul,/ ard liturghii și sorb din izvoare ce n-au/ învoire să dea frumuseții/ decât aparențele”).

Scrisul ca vinovăție a mimesisului, dar și ca răzvrătire simbolică împotriva a ceea ce deja a fost spus de dumnezeire, este asumat de Ștefan Aug. Doinaș și din perspectiva antinomiei dintre ideal și real, dintre esență și aparență, dintre virtualitate și epifanie. Între intenție, între idealul presupus ca sugestie a posibilului infinit și absolut și realizarea concretă a ideii poetice, în practica efectivă a scrisului se cascadează o prăpastie, un hiatus revelator: „haosul pur, sfânta materie-a Domnului,/ naște sub mâna mea; copiez pipăind/ - cu dospite vocale – intacta/ rotire de semne;/ parcă un *alter ego* al celui ce singur/ judecă mi-ar fi dat, ca osândă aici,/ plăsmuirea: gelos – ar fi rupt un/ sigiliu al Facerii.// Ce-a mai rămas, din sufletul meu, pentru marea/ zi a mâniei, nedevorat? Ronțăit/ e, ca orzul de cai, de flămânda/ lăcustă a paginii.// Mult am râvnit, dar numai puțin reușit-am./ Dacă mi-ar pune scrumul respins pe cântar,/ mântuit aș fi – chiar în eșecul/ de-a scrie ca îngerii...”

Actul creației artistice, supliciu și expiere totodată, este, pentru Doinaș, o nevoie devorantă de legitimare a ființei, prin asumarea identității proprii și a comuniunii cu lumea, cu divinul, cu timpul și cu istoria, scrisă sau nescrisă.

Poezia *Elegie în gamă majoră* a fost scrisă în anul 1944 și poate fi considerată o profesiune de credință, un crez estetic de o tulburătoare acuitate ontologică și etică. Tonalitatea ce domină întreaga creație este solemnitatea, o solemnitate de ordin liturgic, cu inflexiuni grave ale vocii, cu înfiorarea austeră a cuvântului ce presimte în realitatea convulsivă mistere nepătruse. Punctul de plecare al poemului este, de altfel, porunca a doua a decalogului, într-o transcripție lirică gravată pe fondul sentimentului iubirii, un sentiment ce are rezonanțe tulburătoare, fundamentale în conștiința adolescentului.

Evident, există aici un amestec de nedeșfăcut de voluptate a clipei prezente și de miraj al imaginarului amintirii. Clipa de beatitudine erotică, filtrată în retortele memoriei, capătă irizări ale misterului primordial, e abia întrevăzută de imaginația plastică a poetului, șlefuită de valorile vremii: “Să nu-ți faci ție chip cioplit din mine/ Și nici să nu te-nchini sub fum înalt./ Frumusețea mea de bronz păgân rămâne/ un idol pentru cerul celălalt./ Săruturile îndelung schimbate/ să-ți înflorească azi altundeva,/ cu alte cântece-n vecinătate,/ cu alte tâlcuri în tăcerea ta./ Plăcerile ca luntrile vopsite/ și-au șters de ape botul lor rotund,/ iar clipa amintirii fericite/ e doar o scoică de sidex pe prund./ Să nu-ți

faci chip cioplit din amintire/ și nici la jaruri vechi să nu adăști./ Consolatoare, o vopsea subțire/ aplică gândurilor alte măști”.

Experiența iubirii, pe care o trăiește cu fervoare eul liric, este una indicibilă și, totodată, revelatoare pentru expresivitatea ființei umane, pentru forța de transfigurare a comuniunii dintre două conștiințe. Adolescentul care spune “eu” în această poezie are ceva dintr-un tânăr zeu ce-și cunoaște puterile nemăsurate, dar este și un tânăr îndrăgostit, pentru care lumea întregă nu este nimic altceva decât o cutie de rezonanță a propriilor trăiri. Starea privilegiată a dragostei este, așadar, pentru poet, unică, irepetabilă, greu de restituit gândului prin intermediul amintirii, greu de reconstituit. E o stare ce abia poate fi sugerată, în cuvinte aproximative, în vocabule cu un contur nedecis. Impresia de calm, de echilibru interior și exterior este frapantă în această poezie, în care poetul își dovedește apetența pentru formele apolinice, de sorginte clasică, transcriind, în cheie “majoră” starea elegiacă a celui care, întors cu privirile spre trecut, caută zadarnic să surprindă imaginea unui sentiment ce alunecă tot mai mult în neființă. Fiorul tragic, ce se străvede abia în aceste versuri, e modulat în forme calme, solemne, în ritmuri de un perfect echilibru.

Partea a doua a poeziei e un cântec elegiac pe tema memoriei privită ca încercare de refacere a unei comuniuni esențiale, prin care trecutul și prezentul se găsesc față în față, într-un fel de palimpsest temporal, ca două oglinzi ce-și amplifică una alteia abisurile ascunse în undele lor. Realul, cu toate stridențele lui și imaginarul, cu haloul lui de taină, se întâlnesc în această scriitură solemnă, alchimică și eterică în aceeași timp: “Desprinde luntrea de la țarm și du-te./ Precum se pierd în ceruri meteori,/ se stinge-n golful dragostei pierdute/ amarul sfânt, gustat de-atâtea ori./ Lăsându-mă uitat, tu mă ucide/ cu fiecare vâslă, ca pe furi./ O trestie de suferinți lichide/ să cânte-n deltă spumegând, la guri./ Dar sus, lângă izvoare vechi, sub stele,/ cum nu dai jertfă unor zei străini,/ să nu jertfești nimic absenței mele/ și nici frumseții ei să nu te-nchini./ Ci pierde-mă în casă, printre lucruri:/ să putrezească bronzul vânzător./ Iar tu, neauzindu-l, să te bucuri/ că-n pragul altei lumi chiar zeii mor”.

Poem alcătuit din senzații delicate și din intuiții subtile ale stării de grație, *Elegie în gamă majoră* trasează în peniță delicată conturul sentimentului iubirii, dar, în același timp, reface dimensiunile unui timp eleat, un fel de *prezent etern*, în care trăirile se estompează, afectele își disciplinează convulsiile, iar atmosfera lirică e aproape ritualică, de incantație solemnă, de cântec cu o muzicalitate interiorizată, întoarsă asupra-și.

Gravitatea, tonul oracular, ceremoniile limbajului, dar și rigoarea expresiei, acestea ar fi trăsăturile esențiale ale poemelor de început ale lui Ștefan Aug. Doinaș. Referindu-se la modul de structurare a viziunii lirice doinașiene, Ovidiu Cotruș observă că “factorul structuralizator al poeziilor lui Doinaș este întotdeauna ideea poetică și niciodată ansamblul de trăiri care formează o idee poetică. Aceasta este doar substratul originar, care ocazionalizează nașterea și alimentează dezvoltarea ideii poetice, fără să fie prin ea însăși definitorie pentru poeticul doinașian. Dar aceste idei poetice ne sunt uneori înfățișate direct, alteori prin intermediul unei situații poetice”.

Și în poezia *Symposion* starea afectivă este reprezentată liric prin intermediul unei puneri în scenă, printr-o figurație alegorică și simbolică, ce conferă creației caracterul său spectacular și adâncimea semantică.

Imaginea primă e a unui “ospăț” de o vechime imemorială, un ospăț la care conviviilor se simt “nechemăți”, aduși doar de hazard și de neprevăzut. Evident, ospățul nu este nimic altceva decât însăși existența, la care fiecare dintre noi este chemat, din neant, fără vreo predestinare anume (“Dintru-nceput, ospățul nu fusese/ venit pentru niciunul

dintre noi./ Nici vinurile-n cupe n-au fost noi,/ nici rodiile strălucind pe mese./ Mai vechi ca lumea însăși e ospățul./ Sunt proaspete doar pofta și răsfățul/ și măștile convivilor, de lut,).

Destinul e figurat aici ca un spectacol frenetic, în care convivi au măști de „lut”, iar gesturile lor sunt ancestrale, puse în mișcare de o mecanică a repetiției prin care ni se sugerează că același spectacol al vieții a fost jucat de nenumărate ori și va mai fi jucat și de alți actori, cu mai mult sau mai puțin har : „Am fost aduși aici, ca un făcut,/ de-o șoaptă dintre șoapte, de-o cântare/ ce-a prins să sune-n noi treptat mai tare./ Nu simți că vinul are-un gust amar ?/ Privind cu ochi hipnotici în pahar,/ ciocnim în hohot, cupele vecine,/ dar nu știm pentru ce și pentru cine./ Ce chef lipsit de sens, necumpătat!”

Cuprinși de beția vieții, a mrejelor existenței, convivi acționează, trăiesc în virtutea unui instinct, a unei forțe tiranice, care e mai presus de ei. În fond, ei execută doar gesturi care au mai fost trasate și de alți semeni ai lor, imită atitudini ce au mai fost împărtășite, exprimă trăiri ale celor care i-au precedat, anunțându-i pe cei care le vor urma: „Iubito, rupe farmecul nebun!/ Beția asta cruntă nu-i a bună./ Nu vezi cum gestul aprig se adună/ nainte de a-l face pe deplin?/ Privește, mesele lucesc de slin,/ adevărind șederea la libații/ a altor scufundate generații/ și lunecarea inșilor desculți/ ce-au ospătat naintea ta. Asculți?/ Cântarea asta sumbră, tremurată,/ e ca un glas pierdut, de altădată;/ sărutul vine singur, înglodat;/ îmbrățișarea asta s-a mai dat;/ iar zâmbetul plăcerii are-un sclipet/ îmbălsămat, ca regii din Egipt:/ un semn făcut de nimeni nimănu!”

Viața, existența în ansamblul său este figurată de poet ca un spectacol halucinant, în care actorii au fețe himerice, iar gesturile lor par transpuneri carnavalesci ale unui vis cu contururi tremurate și cu o sintaxă incongruentă. Existența se situează, așadar, pentru Doinaș, la hotarul dintre realitate și miraj, ea poartă pecetea visului tulburat, a oniricului marcat de vrajă și de mister, dar și de forța iluziei („Ah, totul e un vis, o altă lume./ Iar noi jucăm, în tinere costume,/ un rol încărunțit cum altul nu-i.../ Așa ți-aș spune de-aș avea cuvântul./ Dar vai! Voi fi și eu călcat de vântul/ ce va sufla peste meseni. Și eu/ mă voi urni din locul meu, cu greu,/ cedându-l, după marea rânduială,/ străinilor ce vor intra în sală/ grăbiți, înfrigurați, să bea și ei/ nectarul mistic pregătit de zei/ și tuturora dat după dreptate”). O dată consumat spectacolul vieții, o dată destrămată vraja existenței, rămân în urmă doar „drojdii” și resturi, pentru că farsa existenței se pregătește să se reia, cu alți actori, cu alte măști și alte roluri. Rolul nostru este, sugerează poetul, doar pasager, este unul de împrumut, efemer și tranzitoriu. Poezia *Symposion* e o alegorie lirică a existenței, în care plasticitatea parabolei și verva elementului spectacular se îmbină cât se poate de armonios cu expresia sugestivă și muzicalitatea versului.

Un poem cu iz parabolic și cu sensuri filosofice este *Soarele și scoica*, alegorie lirică a unei comuniuni ratate între două entități ce aparțin unor regnuri antinomice, ireconciliabile. Există similitudini flagrante între balada lui Doinaș și *Luceafărul* eminescian sau *Riga Crypto și Iapona Enigel* a lui Ion Barbu, atât din perspectiva semnificațiilor alegorice, cât și din unghiul viziunii și atitudinilor poetice puse în scenă. Prima secvență a textului ne introduce în dimensiunile spațiale și temporale ale „poveștii”. Timpul în care se va desfășura alegoria este unul mitic, fără repere și determinatii precise, un timp auroral, al începuturilor.

Sunt prezentați, de asemenea, eroii lirici, unul, soarele, reprezentant al înaltului, al unei lumi a transcendenței și luminii, cealaltă, scoica, făcând parte din lumea adâncului și a penumbrei, a acvaticului tainic, insondabil („În tinerele vremuri fără nume,/ când astrele nu se sfiau deloc/ să-și scapere orbitele prin lume/ ca păsări azurii cu plisc de foc, -/ un

soare nou, teșită zburătoare/ ce țipă-n nori, hulită de furtuni,/ găsi un golf cu apă ca o boare,/ încins cu brăuri de luceferi bruni,/ în care – stăpânind peste mărgene/ și peste alge verzi cu subțiori,/ aduse-ntâmplător din alte-oceane/ de sepii sau de pești scânteietori -/ o scoică princiară, virtuoașă,/ în smalt de alabastru și sidif/ de mii de ani își cultiva în casă/ penumbra, ca o pânză de gerghef”).

Două lumi și două atitudini existențiale se înfruntă în această poezie, două ipostaze ontice. E vorba, mai întâi de o primă ipostază, simbolizată de soare, ce se definește prin tendința ascensională, prin raționalitate, dinamism și elevație a gândului și trăirii și, pe de altă parte, o ipostază statică, a inhibării și retragerii în adânc, în universul de umbră și moliciune al acvaticului ocrotitor, ipostază reprezentată de scoică.

Evident, logodna între cele două lumi e sortită eșecului, regresia spre acvatic a soarelui nu întâmpină decât rezistența și retractilitatea scoicii, speriată de razele soarelui: „Cum soarele grăbea pe mai departe,/ o rază crudă, licărind abia,/ pătrunse prin mătăsurii și brocarte/ ținând o clipă sulița spre ea./ Dar scoica, amețită și confuză,/ voind să-și ocrotească boiul fin/ și perla în văpaie ce, lehușă,/ îi da fiori în pântecul virgin, -/ fugi-n adânc, sărind din treaptă-n treaptă/ la valul cu frunzișuri și luciri,/ cu care apa simplă, înțeleaptă/ împrăștie și naște năluciri./ Când soarele veni spre seară, tandru,/ Cu aripile-arzând deasupra lui/ și coborî-n afund ca un scafandru/ închis într-un ciudat costum verzui, -/ sărmana scoică, -n corturi ideale,/ răsunătoare, singură-n ocean,/ îl presimți deodată cu spirale/ ca pe un șarpe amoros, viclean,/ ce-și ține ochiul rece la distanță/ și-și scoate limba roșie printre dinți/ apropiindu-și-o cu cutezanță/ pe umerii curenților fierbinți”.

Cele două elemente, unul, simbol al căldurii și luminii, celălalt reprezentând o delicată făptură a umbrei și acvaticului, sunt sortite să rămână pe veci despărțite. Ele nu-și pot depăși condiția, una atrasă de mirajul înaltului, a absolutului, cealaltă fixată în tenebrele adâncului, în somnul molatic al apei. Universul pe care îl configurează astfel poetul este unul imuabil, cu legi și determinații implacabile, în care elementele și entitățile nu-și pot schimba locul, nu-și pot părăsi regnul și condiția.

Finalul poeziei ne oferă tocmai senzația de solitudine în care se găsesc cele două elemente, atrase la un moment dat, efemer, una de cealaltă, situate, însă, în fond, într-o poziție de ireconciliabilă antinomie („De-aceea, alergând înspăimântată/ prin sumbre constelații, se trezi/ pe cealaltă față, bulbucată,/ pe unde niciodată nu e zi./ Iar soarele, visând un golf utopic,/ de mii de ani nici azi nu s-a-mpăcat,/ ci cade brusc în adâncimi la tropic,/ orbit de frumusețe și păcat,/ stropind cu foc în corturi țuguiate/ pilaștrii lumii, algele de sus/ ce plâng pe cer și-l cheamă-nvăpăiate/ să le sărute, după ce-a apus”).

Alegorie a unei nuntiri imposibile, dar, în aceeași măsură, și metaforă a împăcării cu propria condiție, *Soarele și scoica* ilustrează, fără îndoială, lirismul obiectivat, încadrat de o structură epico-dramatică, al lui Ștefan Aug. Doinaș. Imaginile poetice au o anume suavitate, o turnură diafană, iar expresivitatea versurilor provine și din muzicalitatea difuză a cuvintelor, pline de fast și prospețime eufonică. Clasicitatea, nevoia de armonie și de transparență a cunoașterii poetice reprezintă tot atâtea temeuri și embleme ale lirismului doinașian. Pentru autorul *Mistretului cu colți de argint* poemul este, înainte de toate, rodul unei vocații constructive, rezultatul unei neabătute voințe de a instaura coerență estetică, armonie și claritate în spațiul sublimat al lirismului.

Misterul lumii, zvonul secundelor, clipa de fericire, seninătatea în fața destinului, toate aceste toposuri sunt configurate din perspectiva unui artist al cuvântului, pentru care comunicarea cu esențele este dezideratul oricărui act poetic. Eugen Simion subliniază

câteva dintre particularitățile cele mai frapante ale liricii doinașiene: „Coerentă, egală cu sine, poezia lui Augustin Doinaș este mai puțin fructul unei *experiențe*, cât rezultatul unui *exercițiu* sau, pentru a nu pune o prăpastie între aceste noțiuni, poezia lui iese din *experiența unui exercițiu*. Exercițiu, mai întâi, în domeniul limbajului, exercițiu, apoi, de disciplinare a spiritului și de depășire a simțurilor. Lirismul se obiectivează, fatal, și tinde să conceptualizeze noțiunile curente ale existenței. Însă conceptualizarea nu înseamnă, ca la Ion Barbu, ermetizarea ideii poetice”.

Poezia *Artă poetică* e o parabolă a lumii ficțiunii, a scrisului și a captivității creatorului în propria sa creație. Scrisul, pentru Doinaș, include, în substanța sa inefabilă, clipa de grație și sugestia unui mit al întemeierii, înălțare spre zări necuprinse și sondare a adâncului sufletesc. Poetul este, în fond, cum sugerează autorul, prizonier al elanului său creator, claustrat în propria lui operă ca în propria făptură. Interesante sunt aluziile și simbolurile zborului și ale înălțării din această poezie, semnificative pentru concepția artistică a lui Doinaș, poet pentru care creația presupune elevație, transfigurare și revelație a esențelor: „Cu învierea păsărilor albe/ de pe covoru-acesta oltenesc/ începe și sfârșește o legendă./ Eu însumi sunt prizonierul ei./ Nu mă-ntrebați mai mult. Strălucitoare,/ ca orice astru, poate fi prezența/ vocalelor, iar ceea ce rotește/ în jurul lor e rod al disperării/ de-a stabili contacte. Păsări albe,/ negând urzeala proprie, nu însă/ și zborul.../ Pe acest tărâm domnește/ umbra tiranului decapitat”.

Finalul poeziei ne transmite imaginea creatorului aflat în chiar miezul procesului artistic, a artistului ce nu are viață personală, identificându-se până la anihilare de sine cu opera pe care o creează. Poetul este acela care se hrănește cu propriul scris, și care, la rândul lui, trăiește doar în perimetrul trasat de ritmul efortului său creator („Prizonier, eu nu respir decât/ în amplul du-te vino al suveicii”).

*Artă poetică* e o miniatură lirică în care economia mijloacelor stilistice, contragerea expresiei se aliază cu profunzimea sensurilor, diafane și eterice, cu o detentă simbolică inepuizabilă.

În cazul lui Ștefan Aug. Doinaș emoția poetică nu este una de absolută puritate, nu este imediată, ci, mai curând, e mediată de retortele intelectului, astfel încât chiar pasiunea, cu involburările ei, se precipită în turnuri clasicizante ale expresiei, capătă o formă armonioasă, o ținută solemnă. Trăirea transpusă în ceremonial, frisonul sărutului fixat în retortele ritualice ale amintirii, toate acestea le întâlnim și în poezia *Un zeu al hotarelor*, poezie în care erosul, amintirea, timpul și melancolia trecerii sunt așezate în filigranul translucid al alegoriei.

Ca formă prozodică, poezia este un sonet care transpune în regimul afectiv al amintirii clipa de dragoste, iremediabil trecută. Poetul trasează, în peniță grațioasă, o alegorie a iubirii ce nu este niciodată deplină, a comuniunii dintre ființe, mereu contrazisă de hotarele subtile dar implacabile dintre ele: „Un zeu al hotarelor stă între noi./ Sărutul rămâne pe umerii lui/ și zace uitat, putrezind ca mărul/ pe care cândva l-am mușcat amândoi.// Ne-aducem aminte c-a fost amărui./ Pe sânii de brumă, pe șolduri apoi/ bogat pâlpaia ca flacăra-i părul,/ așa cum de-atunci ne-ncetat îl văzui”.

Cele două tertine ale sonetului au, parcă, o încărcătură și mai mare de melancolie, de nostalgie provocată de consumarea clipei de dragoste. Conștiința limitelor, a existenței unor hotare implacabile este, aici, și mai limpede trasată („Acum ești departe, iar visul e scrum./ O undă bogată-n fum și dezastre/ trecând spală lespedeaa unde șezum.// Acum înțeleg că până la moarte/ de vârsta de foc, de inimi, de astre/ un zeu al hotarelor ne departe”).

Zeul hotarelor este chiar timpul, acela care, prin rostogolirea suavă și atroce a secundelor, destramă vraja iubirii, prefăcând în scrum săruturi și șoapte, vise și amintiri.

Demn de remarcat este faptul că tonalitatea poeziei se menține într-un regim al delicateții afective, al transparenței expresive și al melancoliei grave. Suavitatea sentimentului iubirii se împletește cu solemnitatea ritualului confesiv, cu ceremonialul diafan al amintirii, singura care poate, oarecum, estompa limitele, hotarele dintre ființele iubite. Desigur, anamneza oferă o imagine purificată a sentimentului, o imagine de o reală transparență, din care impuritățile afective, intemperanțele senzațiilor au dispărut.

Versurile poeziei se impun prin claritatea și prospețimea lor, dar și prin vraja muzicală ce se degajă din asocierea cuvintelor și a silabelor. “Un tragic transfigurat, apolinic” (Mihail Petroveanu), poetul e stăpânit cu suficientă fervoare de fascinația Ideii iar drama lui e aceea de a nu avea acces la sublimitățile acesteia decât în rare momente fulgurante, în clipele privilegiate ale stării de grație. Între demonia lumii, cu jocul ei imprevizibil de suprafețe și linii și daimonul său interior, neliniștit și neliniștitor, acela care-l redă unei condiții esențiale, eul liric își trăiește dramatic propria condiție, făurindu-se neîncetat pe sine, în oglinda aburoasă, învăluitoare, fascinantă și geometrizantă în același timp, a versului.

### **Bibliografie selectivă**

- Nicolae Ciobanu, *Incursiuni critice*, Ed. Facla, Timișoara, 1975;  
Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, Ed. Cartea Românească, București, 1987;  
Ovidiu Cotruș, *Meditații critice*, Ed. Minerva, București, 1983;  
Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986;  
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Brașov, 2001;  
Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, Ed. Cartea Românească, București, 1990;  
Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978.

# DIALOGUL CULTURILOR – ÎNTRE INTEGRARE ȘI EDIFICARE

Dorin ȘTEFĂNESCU

## *Abstract*

It is precisely the question enforced to all those for whom the integration – in the space of a culturally saturated Europe – interweaves with the edification of their own identity: how is the meaning of identity and cultural edification revealed in the perspective of a relaxed integration? What chiefly concerns us is the establishment of the conditions in which the diachronic dialogue of cultures is performed in its historical dimension. On the one hand, when we distinguish certain concurrent patterns, we are rather speaking about a non-dialogue that develops from the total exclusion of the other from the irreconcilable polemics. On the other hand, we may speak about several types of cultural dialogue, from the word addressed to the other to the word that sees integration as the only way of integral edification. In order not to be the subject of an alienating disintegration, which leads to the most darkest fundamentalism, the dialogue must communicate a meaning that releases and enlightens. Where culture is the affirmation of the word of freedom (and of the freedom of the word), where it is the light of a responsible participation in the destiny of man, it expresses an awareness of the co-presence in diversity. It contributes then to the fulfillment of any cliché, understood as something already known, in order to accomplish a vivid community animated by the spirit of communion. Thus the dialogue of cultures not only raises a question of language but – chiefly – a problem of comprehension and interpretation. Therefore, the hermeneutical question we attempted to answer remains always open, as it is always present. The horizon it seeks to clarify is exactly the light of the comprehensible that only shines in the culture of a confessing, grateful word.

Eseul de față are ca punct de plecare afirmația lui H.-G. Gadamer, conform căruia “dialogul survine întotdeauna acolo unde ceva accede la cuvânt”. (1) Un dialog care privește în aceeași măsură culturile în care vorbește experiența spirituală a omului, acolo unde cuvântul comunică poate cel mai bine, pentru că omul ia cuvântul pentru a-l împărtăși celorlalți. Este însă un dialog pus mereu la îndoială de alteritatea tradițională a culturii celuilalt, pus în criză de tensiunea dintre apartenența la o tradiție și disponibilitatea de a accepta un orizont lărgit. Este de altfel riscul oricărui compromis care atinge compromiterea, al oricărei integrări crispate care se învecinează cu dezintegrarea. Iată motivul pentru care ceea ce spune o cultură – cuvântul său comunicat drept cuvânt adresat – este un mesaj de interpretat și de întrebat. Este chiar întrebarea ce se impune tuturor celor pentru care integrarea – în spațiul unei Europe saturate cultural – se împletește cu edificarea propriei lor identități: *cum se pune în lumină sensul identității și al edificării culturale în perspectiva unei integrări relaxate?* Ceea ce ne interesează mai întâi este de a stabili condițiile în care se efectuează dialogul culturilor pe axa diacronică, în dimensiunea sa istorică. Pe de o parte, atunci când discernem mai multe tipuri aflate în concurență, vorbim mai degrabă de non-dialog, care merge de la excluderea totală a celuilalt până la polemica fără ieșire. Pe de altă parte, putem vorbi de mai multe tipuri de dialog cultural propriu-zis, pornind de la cuvântul adresat celuilalt până la cuvântul care vizează integrarea drept cale unică a unei edificări integrale.

1. Să începem cu un prim tip sau arhetip al non-dialogului, al cărui model este acel pseudo-Platon care se exprimă prin vocea lui Socrate în *Republica*. Problema centrală este următoarea: cultura trebuie să asculte de norme prestabilite, de un adevăr și de o lege

situate deasupra ei, sau îi e dat să imite imitația Ideii, supunându-se iluziei limbajului? Este tocmai tensiunea între *oikeiopragia* și *mimesis*. În dialogul menționat, răspunsul platonician este fără echivoc: arta trebuie să respecte rațiunea și legea de care nu are dreptul să se îndepărteze. Prin urmare, poezia este proscrisă. Exilul poeziei (sau mai degrabă al artei imitative) este consecința logică a imposibilității dialogului între specialistul artizan și artist, între cetățeanul-paznic și poet; este marca tensiunii între rațional și irațional, între dincoace și dincolo. Conform *oikeopragei*, (2) artizanul, prin opoziție cu artistul, este omul unei singure practici specializate, altfel spus specialistul. Poeții trebuie să fie constrânși să creeze după vocea virtuții (378 e), și nu precum Homer de exemplu care a nesocotit-o. “Trebuie să-i supraveghem pe alcătuitoarii de mituri” (377 c), căci miturile nu sunt decât minciuni, iluzii fără analogie cu realitatea. De aceea, poezii trebuie să folosească două canoane care să-i învețe să vorbească bine despre zei. Primul canon (împotriva maledicției) afirmă că “zeul nu este cauza tuturor lucrurilor, ci numai a celor bune” (380 c); decurge de aici că “e cu neputință ca răul să vină de la zei” (391 e). Conform celui de-al doilea canon (împotriva alterității limbajului), “în zeu nu poate sălășlui un poet mincinos” (382 d) care inventează o realitate întru totul străină adevărului, din moment ce el creează “o istorisire prin imitație” (393 c). Două argumente contribuie la stabilirea acestor canoane. Mai întâi, *argumentul filosofic*, după care poezia este copia unei copii; imitând o iluzie, arta imitativă este “departe de adevăr” (603 a), iar inferioritatea ei creează lucruri inferioare (603 b). Apoi, *argumentul moral*: arta distruge armonia lăuntrică a sufletului. (3) Sufletul, după Platon, conține o parte rațională și o parte irațională. Or, în timp ce partea rațională (“rațiunea și legea”) veghează la păstrarea adevărului, cealaltă parte, irațională (604 d), trezește plăcerea și iluzia, deci răul tuturor celor care se află departe de adevăr (605 c). Trei concluzii se desprind din cele spuse. În primul rând, poezia este surghiunită deoarece ea se situează departe de adevăr. În al doilea rând, imitația înseamnă iraționalitate. În al treilea rând, rațiunea este cea care alungă poezia din cetate. Această “veche vrajbă între filosofie și poezie” (607 b) reprezintă diferența între două tipuri de cultură care nu încetează de a se opune: cultura rațiunii și cultura i-rațiunii. Dar încă din acest prim moment al non-dialogului, nu toate porțile sunt închise: poezia este în măsură să se întoarcă din exil, așa cum Platon însuși conchide, și aceasta cu condiția “ca ea să se arate drept foarte bună și foarte adevărată” (608 a).

2. Cu modelul Plotin, ajungem la non-dialogul total, în radicalitatea non-manifestării. De data aceasta, nu e vorba de o cultură care smulge din ea însăși un corp străin, ci de o cultură care se opune *străinului*. Într-adevăr, pentru Plotin, ivirea noii culturi, creștinismul, reprezintă sosirea cuiva diferit, a Altuia, a unui necunoscut pe care îl ignoră. Ignoranța este de altfel marca atitudinii plotiniene (adică respingerea creștinismului prin refuzul de a-l cunoaște), poziție care nu a continuat însă la ceilalți membri ai școlii (de exemplu, Porfir scrie *Adversus christianos*). Cu toate că s-a încercat a se găsi similitudini între mistică plotiniană și cea creștină (iubirea este văzută de Plotin într-un mod mai apropiat de viziunea creștină – pe urmele *Cântării cântărilor* – decât de viziunea intelectualistă a lui Platon), (4) experiența filosofică plotiniană diferă, în datele sale esențiale, de tradiția mistică creștină. Mai mult, Plotin creează o mistică a luminii fără umbră, străină de întunericul (apofatic) al sufletului părăsit, pus la încercare în miezul credinței creștine. (5) O cultură schizoidă care a domnit în secolul al III-lea, și ale cărei direcții principale (laic-păgână de o parte, creștină de altă parte) se ignoră ori, în cel mai bun caz, se tolerează, și al căror principiu dominant este refuzul *aculturalizării*, adică respingerea unei integrări



considerate “compromițătoare”. Sau, mai exact spus, e vorba de non-dialogul între o cultură tradițională și o altă cultură încă fără tradiție. Cu toate că, în *Viața lui Plotin*, Porfir afirmă că “pe vremea aceea au existat mulți creștini, printre care unii (...), sectanți porniți de la vechea filosofie”, (6) tratatele polemice ale lui Plotin sunt îndreptate împotriva gnosticilor. Există totuși și excepții în raport cu această doctă ignoranță; este mai ales cazul evreilor elenizați ai diasporei (din Alexandria) care primeau o educație bi-culturală, sinagogală și gimnazială totodată (de exemplu Philon, care a conciliat iudaismul cu filosofia greacă). (7) Modelul Plotin ilustrează modul în care o cultură se apără de dialog, evitând întâlnirea cu celălalt, sau indiferența pe care o afișează o cultură veche amenințată să fie înlocuită de un nou venit, receptat ca neavenit.

3. Treceam acum în secolul al XIV-lea, pentru a vedea felul în care două tipuri de cultură se cabrează în non-dialog. E vorba de modelul Varlaam / Palama. Varlaam este un călugăr calabrez care vine din Italia la Constantinopol pentru a răspândi cultura de tip latin; el este “un reprezentant al teologiei catolice scolastice” (8) care își propune să-i câștige pe greci la ideea unirii religioase. Ceea ce pare un prim pas spre ecumenism se întemeiază de fapt pe un adevăr relativ (fiecare poate să creadă ce dorește despre Duhul Sfânt). Introducerea relativismului în câmpul principiilor absolute se lovește de opoziția îndârjită a grecilor care, prin glasul Sfântului Grigorie Palama, reproșează străinului că vrea să-i atragă “în chip viclean și silnic spre credința lor [a latinilor]”. (9) Este un tip de cultură care se deplasează în sânul altui tip, dorind să-i demonstreze, prin argumente raționale, adevărata cale pe care trebuie să pășească. Există însă un aspect mai important care hrănește non-dialogul transformat în polemică: rațiunea încearcă să-și însușească un adevăr care nu este al ei și care o depășește. I-rațiunea atinge aici nivelul supra-rațiunii, miezul unui adevăr trans-rațional, așa-zisa ne-socotință (sau “nesăbuintă”) echivalentă cu ne-știința. După Varlaam, “înțelepciunea din științe ne duce până la modelele originare nemateriale”, (10) în timp ce Scriptura nu ne oferă decât simbolurile acestora. Adevăratul înțelept trebuie să învețe “să convorbească cu toți care pot să-i spună ceva”, căci el este cel “care își atașează mintea, într-o unire durabilă, adevărului din toate”. (11) Dar, după Palama, această unire nu este o cunoaștere propriu-zisă, ci o comprehensiune a incognoscibilului. Să reținem totuși arta de a conversa, care este în fond o metodă dialogală a con-vorbirii. Să reținem de asemenea că polemica lui Palama este îndreptată “împotriva celor ce zic că cunoștința ce provine din științele din afară e cea cu adevărat mântuitoare” (primul tratat al celei de-a doua triade). Altfel spus, “adevărurile din științe nu sunt necesare, nici mântuitoare; adevărul din învățăturile inspirate de Dumnezeu e necesar pentru mântuire”. (12) Și aceasta întrucât adevărurile științifice, exterioare în raport cu adevărul imuabil și etern, (13) sunt incapabile să ducă la cunoașterea modelelor originare. Deși e vorba de un divorț ce pare ireductibil, între adevărul exterior al scolasticii și adevărul interior al misticiei, “cele două moduri de formulare a învățaturii despre Dumnezeu implică în ele posibilități de conciliere”. (14) Non-dialogul pare absolut; părțile care discută se dispută; ele se află totodată în adversitate. Regăsim, de data aceasta pe pragul rupturii, cultura rațiunii (teologia catolică, raționalismul scolastic) și cultura supra-rațiunii (teologia bizantină, comprehensiunea mistică). (15)

Trebuie să subliniem în concluzie că aceste trei tipuri de non-dialog cultural nu împing dezacordul până la ultima limită. Cu toate că la prima vedere nu par să ofere decât non-comprehensiunea, ele lasă ușile întredeschise: reîntoarcerea poeziei din exil,

neoplatonismul recuperat de Părinții Bisericii, capacitatea spiritului de a se uni cu ceea ce este deasupra lui. De fiecare dată, celălalt este respins drept străin (el e rând pe rând expulzat, ignorat sau combătut). Dar de fiecare dată, totuși, străinul este acceptat drept alteritatea însăși, deci niciodată ca un inexistent absolut. Fapt ce dovedește că până și non-dialogul cultural cel mai radical păstrează, în adâncul său, disponibilitatea spre deschidere, spre cuvântul care se vorbește vorbind altuia.

4. Să trecem în revistă acum trei tipuri de dialog cultural. Mai întâi, ceea ce s-ar putea numi *dialogul prin predicare și prin convertire*, al cărui model este Sfântul Pavel. Regăsim cu acest prilej tema celui-alt-străin care, de data aceasta, trebuie să fie convins de cuvântul viu, de puterea Cuvântului sfânt. La Atena, “unii dintre filosofii epicurei și stoici discutau cu el, și unii ziceau: Ce voiește, oare, să ne spună acest semănător de cuvinte”, acest “vestitor de dumnezei străini?” (16) Pentru ca tot ei să răspundă: “Tu aduci la auzul nostru lucruri străine”. (17) Într-adevăr, în discursul său din Areopag, Sf. Pavel predică o nouă învățătură, neauzită vreodată până atunci; cu toții spun și aud “ceva nou”, căci în noutatea revelației este vestit “Dumnezeul necunoscut”. Predicarea este chiar bucuria vestirii: “sunt bucuros să vă vestesc Evanghelia”, spune Sf. Pavel. (18) El este însă însuflețit de un cuvânt ce trebuie ascultat și înțeles de ceilalți, de cei care nu îl cunosc; de aceea, Sf. Pavel este dator să îl predice “și elinilor și barbarilor și învățaților și neînvățaților”, (19) tuturor celor ce cred. (20) Este prin urmare un dialog întemeiat pe credință; cuvântul predicat este semănat pretutindeni unde el găsește urechi pregătite să-l asculte și unde poate rodi. Dar cu toate că se sprijină pe iubire și pe făgăduință, acest dialog inițiat de o cultură itinerantă nu este fără obstacol. E de ajuns să reamintim episodul de la Filipi, unde revolta mulțimii împotriva celor ce “vestesc obiceiuri care nouă nu ne este îngăduit să le primim, nici să le facem, fiindcă suntem romani”, (21) reprezintă refuzul convertirii. În cazul Sfântului Pavel, dialogul cultural întemeietor întâlnește cele mai mari obstacole din partea evreilor și a romanilor. Dar, în ciuda acestor opoziții, “toți, cei ce locuiau în Asia, și iudei și elini, au auzit cuvântul Domnului”. (22) Aceasta întrucât cuvântul auzit este primul pas către cuvântul ascultat, căci e vorba de o propovăduire care nu stă în cuvintele “înțelepciunii omenești, ci în adevărarea Duhului și a puterii”. (23) Cuvântul mărturisitor și creator nu lucrează prin excludere sau prin forță; el nu își dezvăluie sensul în polemică, ci în adevărul pe care îl trezește.

5. Al doilea tip de dialog cultural este un *dialog filtrat*. Dacă în primul caz s-ar putea vorbi de o integrare prin convertire, în acest caz e vorba de o cultură integrată prin absorbție. Două probleme trebuie discutate aici. În primul rând, raportul dintre două ipostaze ale filosofiei medievale (aristotelico-tomistă și platonico-augustiniană) și, în al doilea rând, raportul, în zorii aceleiași epoci, dintre filosofie și creștinism. Se știe că, în *Divina Comedie* (cânturile X – XII ale *Paradisului*), (24) poetul întâlnește două grupuri de înțelepți: în fruntea primului grup se află Sfântul Toma de Aquino, iar în fruntea celui de-al doilea Sfântul Bonaventura. Este imaginea, nu doar poetică, a două căi de gândire: calea tomistă, orientată spre exterior, pentru care, în bună tradiție aristotelică, rațiunea este o lumină ce își este sieși suficientă, în timp ce credința este distinctă; și calea augustiniană, aplecată spre interior, pentru care comprehensiunea nu rezidă în cunoașterea rațională, ci în credința iluminată. Această dihotomie nu este fără legătură cu separația modernă care favorizează autonomia rațiunii (incluzând “performanțele” științei și ale tehnicii care decurg de aici), în detrimentul principiilor transcendente (incluzând, în primul rând,

instanța numită Dumnezeu). Astfel încât, potrivit lui Mircea Vulcănescu, “tomismul reprezintă, desigur fără să vrea, față de augustinieni, o primă alunecare a spiritului creștin spre vremile moderne cele lipsite de Dumnezeu”. (25) “Aristotel, spune același gânditor, joacă astfel, în cetatea lui Dumnezeu, rolul calului troian”. (26) Mai mult decât cu două ipostaze moderne ale filosofiei, înrădăcinate în două tipuri de metafizică, vom avea de a face cu două căi culturale al căror dialog a fost întotdeauna dificil.

Un aspect însă și mai important este modul în care creștinismul s-a situat în raport cu filosofia. Regăsim și de această dată o cultură veche față în față cu o cultură mai tânără. Aceasta din urmă nu poate ignora înțelepciunea antică; poziția pe care o adoptă este fie de condamnare, fie de absorbție. Fără a insista, putem lua ca exemplu ilustrativ secolul al II-lea, cel al apologetilor. Se poate vedea că Sfântul Iustin (în *Dialog cu Tryphon*) a asimilat problemele puse de filosofie, marcând, după E. Gilson, “trecerea de la o filosofie însuflețită de un spirit religios [platonismul, *n.n.*] la o religie capabilă de concepții filosofice [creștinismul, *n.n.*]”. (27) Gânditorii creștini nu rețin din vechea filosofie decât ceea ce nu vine în contradicție cu dogmele; în plus, adevărul filosofic nu se dezvoltă plenar decât în revelația creștină. Pe scurt, asistăm la o justificare a doctrinei creștine cu ajutorul argumentelor filosofiei grecești. Lăsându-l de o parte pe Tatian, la care asimilarea este înlocuită de excludere (argumentul “prin contradicțiile filosofilor”), ne vom opri o clipă asupra exemplului celui mai elocvent, cel ilustrat de Athenagoras. Celebra sa *Solie pentru creștini*, discurs de ambasadă, este adresată lui Marc Aureliu, împăratul stoic care, în *Cugetări* (XI, 3), interpretează concepția creștină a sufletului ca pe “o simplă îndărătnicie bătaioasă”. Athenagoras încearcă să concilieze filosofia cu revelația, fiind din acest punct de vedere printre cei dintâi care au căutat să înfiripe un dialog real între rațiune și credință. Este ceea ce el numește “demonstrarea credinței” prin argumente raționale dispuse pe două niveluri: a vorbi “pentru adevăr” și a vorbi “despre adevăr”. În timp ce credința vorbește *pentru* adevărul Învierii, rațiunea vorbește *despre* același adevăr. Doctrina creștină joacă rolul filtrului prin care Aristotel este chemat să justifice filosofic dogma învierii trupurilor (omul nu este doar un suflet încătușat într-un trup, ci trup și suflet totodată). (28) Paradoxul acestui dialog cultural constă în faptul că ceea ce e filtrat și absorbit este în primul rând un limbaj conceput să exprime un univers mental străin, dar care este folosit pentru afirmarea unei credințe care îl transcende. Străinul nu mai e un altul ce trebuie convins și convertit, ci o tradiție filosofică, din care nu se acceptă decât ceea ce se consideră a fi “corect” din punct de vedere teologic.

6. Ultimul tip de dialog între culturi pe care îl discutăm este cel care s-ar putea numi *fertilizator* sau “prin polenizare”. Revenim în secolul al XIV-lea și la începutul celui de-al XV-lea, deci imediat după polemica dintre Varlaam și Palama. Modelul este de data aceasta Plethon, filosoful platonician care, în zorile Renașterii, veghează la reînsuflețirea interesului pentru gândirea antică. El continuă de altfel, la Mistra, în Peloponez, un platonism de tip bizantin. (29) Ceea ce trebuie însă subliniat cu precădere este faptul că Plethon reface, în sens invers, călătoria lui Varlaam; dacă acesta din urmă părăsise Italia pentru a aduce misticii creștine orientale “luminile” rațiunii scolastice, Plethon pleacă la Ferrara și la Florența unde, membru al unei delegații a Bisericii grecești, participă la conciliul ecumenic din 1438-1439. Influențându-l pe Cosimo de Medici, el contribuie în mare măsură la înființarea Academiei din Florența, vatră a așa-numitului platonism florentin care, prin Marsilio Ficino (în *Theologia platonica*), va încerca să realizeze o sinteză între religia creștină și filosofia platoniciană. Sosirea grecilor la conciliile occidentale

trebuie să fie privită, poate, ca întoarcerea supra-rațiunii din exilul ce i-a fost impus. Într-adevăr, Plethon și ceilalți reprezentanți greci aduc latinilor suflul revigorat al unei vechi dar veșnice filosofii. Este un fel de reîntoarcere la surse, la reamintirea unei tradiții uitate. Umanismul nu are decât de câștigat din această întoarcere în trecut, căci, după Mircea Eliade, “venirea grecilor la concilii inițiază o formidabilă efervescentă, fie filosofică, fie teologică”. (30) Reluarea de către Plethon a platonismului și “exportul” său în vest nu este un misionarism de propagandă în spatele căruia se ascunde un fals ecumenism (precum la Varlaam), ci o adevărată și profundă fertilizare a unei culturi în pericol de a deveni pământ sterp. Tradiția greacă, devenită sterilă după căderea Constantinopolului, urma să rodească în Occident. (31) Este mai mult decât integrarea unei culturi în complexul ospitalier al alteia; este mai degrabă o reintegrare dialogală într-o unitate fără străin, în care celălalt se simte mereu acasă. (32)

Care sunt acum, pentru epoca noastră, consecințele pe care le putem desprinde din cele spuse mai sus?

În primul rând, dialogul cultural este cu adevărat activ și fecund atunci când este în același timp reluare creatoare a unei tradiții și făgăduință a unei noi cunoașteri sau “co-nașteri” (*co-naissance*). Ceea ce înseamnă că, dincolo de diferențele pe care le pune în joc, el este negarea absolută a in-diferenței, sau mai degrabă un dialog cu indiferența și cu uitarea. De primă importanță nu este atât ceea ce fiecare cultură spune despre ea însăși, cât mai ales ce spune ea celuilalt, limbajul comun pe care îl face cu putință.

În al doilea rând, cu toate că orice dialog se desfășoară la hotar, deci la limită, sensul pe care îl propune se împlinește în consensul ce deschide orizontul consimțământului, al comprehensiunii de sine și de altul. În dialogul cultural, fiecare aduce ceva de la sine, sosește cu propriul său bagaj existențial și spiritual. Dar ceea ce fiecare cultură aduce, ea trebuie să ofere. Iată de ce dialogul este un dar; este donația lucrătoare în orice lucru creat.

În al treilea rând, dialogul cultural este întâlnire, și în acest sens comprehensiune deplină. O cultură vie trebuie să provoace dialogul, dar această provocare este o convocare. Ea îl cheamă pe celălalt pentru că este în ascultarea celuilalt. Ascultarea nu e mută, ci vorbitoare; de aceea miza ei nu este o experiență monologală, ci dialogală (fie intra-culturală – a culturii cu ea însăși – , fie inter-culturală – între diferitele ipostaze ale culturilor istorice).

În al patrulea rând, pentru a accede la ceea ce s-ar putea numi stare de dialog, culturile refac de fiecare dată situația conversației. În sensul său cel mai profund, conversația este o convertire. Ea convertește atenția celuilalt, operând o schimbare în orizontul său de așteptare. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să existe norme corective sau canoane impuse, ci o libertate a expresiei care, ținând cont de fiecare insularitate etnică, să creeze un nivel de culturalitate comună, o adevărată ecumenicitate culturală.

În al cincilea rând, în sfârșit, nu se poate concepe un dialog real al culturilor fără existența prealabilă a unei culturi a dialogului. (33) Statutul definitoriu al culturilor constă tocmai în moștenirea al cărei adevăr trebuie afirmat și recreat de cuvântul fiecăruia, într-un limbaj care vrea să spună ceva. Statut ambiguu, după cum am văzut, deoarece el nu dezvăluie doar un act singular, ci o interacțiune complexă: între tradiție și inovație, între ce se spune și ce se face, între edificarea de sine și integrarea pe calea dialogului cu ceilalți.

Pentru a nu fi subiectul unei dezintegrări alienante, care duce la fundamentalismul cel mai întunecat, dialogul trebuie să comunice un sens care eliberează și luminează. (34)

Acolo unde cultura este afirmare a cuvântului libertății (și a libertății cuvântului), acolo unde ea este lumina unei participări responsabile la destinul omului, ea exprimă o conștiință a co-prezenței în diversitate. Ea contribuie atunci la depășirea oricărui loc comun, în sensul deja-cunoscutului, pentru a realiza o comunitate vie, însuflețită de duhul comuniunii. (35) Astfel încât dialogul culturilor nu pune doar o problemă de limbaj, ci și – mai ales – o problemă de comprehensiune și de interpretare. Prin urmare, întrebarea hermeneutică la care am încercat să răspundem rămâne deschisă, pentru că mereu actuală. Orizontul pe care ea caută să-l limpezească este tocmai lumina comprehensibilului care nu strălucește decât în cultura unui cuvânt mărturisitor, recunoscător.

## NOTE

1. Hans-Georg Gadamer, *Dekonstruktion und Hermeneutik*, în *Philosophie und Poesie*, Frommann – Holzboog, Stuttgart, 1988, p.5; *apud* Hans-Georg Gadamer, *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Ed. Polirom, Iași, 1999, p.9.
2. Platon, *Republica*, 370 c, 394 d, 397 e. Citatele următoare sunt extrase din același dialog.
3. De studiat filonul platonician al gândirii lui J.-J. Rousseau, cu privire la “artele funeste” care corup, transformând virtuțile naturale în vicii (*cf. Discours sur les Sciences et les Arts*). De asemenea, reluând o remarcă a lui Diogene Laertius, Rousseau consideră că “imitațiile teatrului ne storc uneori mai multe lacrimi decât nu ar face-o prezența însăși a obiectelor imitate” (*Lettre à d’Alembert sur les spectacles*).
4. *Cf.* Pierre Hadot, *Plotin sau simplitatea privirii*, Ed. Polirom, Iași, 1998, pp. 103-105.
5. *Cf.* Pierre Hadot, *op.cit.*, p.120.
6. Porfir, *Viața lui Plotin*, 16, în Plotin, *Enneade I 6 (1), Tratatul despre frumos*, urmat de *Viața lui Plotin*, Ed. Antaios, 2000, p.77.
7. *Cf.* Cristian Bădiliță, *Platonopolis sau Împăcarea cu filosofia*, Ed. Polirom, Iași, 1999, p.134.
8. Dumitru Stăniloae, *Viața și învățătura Sfântului Grigorie Palama*, Ed. Scripta, București, 1993, p.19.
9. Gr. Palama, Primul tratat din seria a treia: *Despre îndumnezeire*, Cod. Consl. gr.100 f. 198 v. (*apud* D. Stăniloae, *op.cit.*, p.15).
10. D. Stăniloae, *op.cit.*, p.28.
11. *Apud* D. Stăniloae, *op.cit.*, p.31.
12. D. Stăniloae, *op.cit.*, p.27.
13. Înțelepciunea științelor este “învățătura de afară”, spune Palama în al doilea tratat al celei de-a treia triade: *Despre rugăciune*.
14. D. Stăniloae, în *Filocalia 7*, Ed. Humanitas, București, 1999, p.207; *cf.* pp.226-227.
15. Cu toate acestea, adevăratele exigențe ale dialogului ecumenic dintre cele două biserici izvorăsc din însăși unitatea originară a Bisericii apostolice. “Nu se accentuează niciodată îndeajuns – remarcă André Scrima – cât de hotărâtoare este în acest dialog lipsa unei rupturi originare între Biserica Ortodoxă răsăriteană și Biserica Romano-Catolică”. Și aceasta întrucât, dincolo de evenimentul istoric al schismei, așa-zisa separare “nu a fost nici rezultatul unei dezintegrări a Bisericii și nici nu a pus sub semnul întrebării realitatea esențială a acesteia”, vocația sa universală (*Duhul Sfânt și unitatea Bisericii*, Ed. Anastasia, București, 2004, pp.90-91 și, în general, întregul capitol intitulat *Ortodoxi și catolici. Situația lor specială în cadrul dialogului “oikumenei” creștine*).
16. *Faptele Sfinților Apostoli* 17, 18.
17. *Ibid.*, 17, 20.

18. *Rom.* 1, 15. Este simptomatic că, în conferința de la Salzburg (25 iulie 2003), Andrei Pleșu este de asemenea “în căutarea unor bucurii comune” ale Estului și Vestului, care au “o temelie comună pentru a reconstrui o bucurie împărtășită”; “reconstrucția, oricât de grea, e una din cele mai mari bucurii ale omului” (*Dilema*, nr.540, 2003).
19. *Rom.* 1, 14.
20. Evanghelia este “spre mântuirea a tot celui care crede, iudeului întâi, și elinului” (*ibid.* 1, 16).
21. *Fapte* 16, 21.
22. *Ibid.* 19, 20.
23. *I Cor.* 2, 4.
24. Dante Alighieri, *Divina Comedie. Paradisul*, cânturile X-XII, Ed. Minerva, București, 1982, pp.89-107.
25. Mircea Vulcănescu, *Logos și eros*, Ed. Paideia, București, 1991, p.142. “Încercarea minții omenești de a dezghioaca sensul lucrurilor fără ajutorul lui Dumnezeu, sau făcând abstracție de Dumnezeu, va apărea, treptat, ca legitimă” (*ibid.*).
26. *Ibid.*
27. Etienne Gilson, *Filosofia în Evul Mediu*, Ed. Humanitas, București, 1995, p.16. “O religie întemeiată pe credința într-o revelație divină se dovedea capabilă să rezolve problemele filosofice mai bine decât filosofia” (p.17).
28. Această dogmă “a justificat *a priori* triumful final al aristotelismului asupra platonismului în gândirea filosofilor creștini” (E. Gilson, *op.cit.*, p.29).
29. “Psellos, Blemmides, Plethon apoi, aduc platonismul în contemporaneitatea lor culturală și-l gândesc pentru nevoile acesteia” (Gheorghe Vlăduțescu, în *Istoria filosofiei moderne și contemporane* I, Ed. Academiei, București, 1984, p.97).
30. Mircea Eliade, *Contribuții la filosofia Renașterii*, Rev. de istorie și teorie literară, supliment 1984, p.28. Umanismul “a fost fecundat nu numai de restaurarea antichității, ci și de concilii” (*ibid.*, p.37).
31. Cf. Cornelia Comorovski, *Literatura umanismului și a Renașterii*, vol. III, Ed. Albatros, București, 1972, p.177. “Ideile bizantinului Plethon aveau să fertilizeze Italia renascentistă, iar prin ea, Renașterea europeană” (*ibid.*, p.184).
32. “Nevoia de a privi din locul celui străin” (dar nu în locul său), în Ștefan Afloroaei, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Ed. Polirom, Iași, 1997, pp.6-9. Autorul insistă asupra necesității de a nu supraestima “autorii din culturile considerate istorice” și de a nu ignora pe cei “care țin de culturile socotite tradiționale sau minore”; “dacă vom avea puterea să ne judecăm pe noi ca și cum ne-am fi nouă înșine străini, adaugă el, am obține o altă imagine cu privire la ceea ce într-adevăr suntem” (p.8). Cf. de asemenea, despre “diferența hermeneutică” dintre culturile din Est și cele din Vest, pp.17-19.
33. În ceea ce privește problema culturii dialogului, cf. eseul lui Radu Preda în *Nostalgiia Europei*. Volum în onoarea lui Alexandru Paleologu, Ed. Polirom, Iași, 2003, pp.161-163.
34. “Este cuvântul lumină? Nu se face, oare, cu adevărat lumină acolo unde dăm de cuvânt?”, se întreabă Gadamer în *Elogiul teoriei*, ed.cit., p.24.
35. Vorbind despre tensiunea existentă între un universalism formal (care nivelează specificitățile culturale în favoarea unei utopice comunități ideale de comunicare fără limite și fără excepție) și un contextualism concret (care pune accentul pe limitele culturale, pe diferențele ori excepțiile ce exclud orice tentativă de “globalizare”), Paul Ricoeur propune avocaților universalismului “să se apuce să asculte celelalte culturi, care și ele au de pus în valoare universalii autentice, dar care, ca și ale noastre, sunt îngropate în

practici efective marcate de limite culturale simetrice cu ale noastre” (cf. *Soi-meme comme un autre*, Paris, Seuil, 1991, pp.318-337). Soluția întrevăzută este cea a iubirii capabile să recunoască în sferile culturale limitate un mesaj cu adevărat universal: “În această situație, rolul iubirii nu ar fi acela de a contribui la reducerea distanței dintre universalismul ideal, fără limite și contextualismul unde prevalează diferențele culturale?” (André LaCocque, Paul Ricoeur, *Cum să înțelegem Biblia*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p.150).

# DINCOACE DE CEL MAI RESTRÂNS MODUL AL PROZEI CARAGALIENE

Cristian STAMATOIU

## *Abstract*

The study is part of a critical system which describes, by a new critical concept („Caragialumea”), the universe of Caragiale as a fictionary space where the artistic structure is fitted to the patterns of the reality. Here we are focusing on the symmetry of his writing who describes the architecture of the urban chaos represented specially by our the typical MITICĂ.

Caragialumea, în segmentul ei exprimat de proza satirică, amorsează **un sistem de concentrare a modulelor textului**, sistem ce este legat indisolubil de *complotul faptelor imponderabile*. Acest proces de concentrare se va împleti natural cu reliefa traseelor Prostiei în stare pură. Astfel, *scriitura* își va restrânge anvergura **p r o g r e s i v**, pe măsură ce ea va evidenția tot mai pregnant **cărămizile și arhitectura haosului**.

Procesul epic se va desfășura pe parcursul a **doi timpi** inegali ca volum și intenționalitate. Inițial, textul privilegiază anumite procedee literare, pentru ca ulterior, acestea să se autonomizeze și să ofere structura întregului corp narativ.

**Primul timp** va cuprinde majoritatea prozei scurte caragaliene care suportă un proces de esențializare formală PÂNĂ LA **cel mai restrâns modul epic**: dialogurile fulgurante de *tip* „Mitică”.

**Al doilea timp** va continua cristalizarea narativă DINCOLO de domeniul formal al speciei literare, prin activarea a **trei mijloace de natură lexicală**. Astfel, procesul esențializării epice în jurul *mărunțișurilor* coboară spre esențele haosului (exprimat prin prostia umană) într-o spirală tot mai strânsă, ghidată de următoarele **sigle pre – epice**:

1. **stilul funcțional**, mijloc literar folosit preponderent în: *Congresul cooperativ român. Ședința de inaugurare – Teatrul la țară – “Românii verzi” – “Națiunea română”*, devine element de structurare epică în: *Proces-verbal - Telegrama*;
2. **sintagma**, mijloc literar folosit preponderent în: *Statistică - Cum se naște o revistă?*, devine element de structurare epică în: *Căldură mare – Cum se înțeleg țărani*;
3. **lexemul**, mijloc literar folosit preponderent în *La Moși...*, devine element de structurare epică totală în *Moșii (Tablă de materii)*.



**Primul timp** este acela al sistematizării unei realități deliroide în tiparele *schitei/momentului*. Constituite într-un fundal compozit, asemănător întru totul realității contradictorii, fiecare unitate narativă va deveni **un centru de inițiere și iradiere a traseelor absurdului**.

Aceste proze scurte se vor coagula imagistic într-o explozie a unei “lumi ieșite din țățâni”<sup>11</sup>. Imaginea dinamică sugerată prin ansamblul *Momentelor* va fi deci aceea a unui păienjeniș al liniilor de forță pe care evoluează așchiile absurdului spre un *corp imposibil*.

Indiferent de proveniența lor<sup>12</sup> editorială, *Momentele* confirmă sfidarea sistematică a moralei naturale de către o lume a nonvalorilor. Procesul este descris printr-un șirag de valoroase *perle* literare, similar cu înșiruirea în domeniul real a *perlelor* absurdului și prostiei. Datorită conciziei genului literar ales, dar și al compunerii sale caleidoscopice, insinuarea disfuncționalului în mijlocul colectivității ficționale sau reale dobândește o evidență dureroasă. Iar conform balanței **comédie – comedie**, umorul are și aici rolul de a face acceptabilă receptarea unei stări existențiale precare.

La nivelul *Momentelor* ca ansamblu, amorsarea conflictului are în general o cauzalitate materială directă și verificabilă, chiar dacă dincolo de fundal rânjește *fatalitatea* caragialiană. Astfel, *vom ști*: ce căuta Nenea Iancu la Ploiești (**Grand Hôtel “Victoria Română”**), ce predă un **Pedagog de școală nouă**, de ce s-a dus Mihalache împreună cu familia la Sinaia cu **trenul de plăcere**, sau de ce Leanca îl aduce pe Iancu Zugravu în fața **Justiței** etc., etc,... Dar numai *vom intui* modalitățile prin care, de fiecare dată, *aberația* devine *normă* logică.

*Momentele*, ca și dramaturgia lui I.L.Caragiale, ne arată de regulă **de ce** se întâmplă un lucru absurd, dar atunci când trebuie să expliciteze **cum** devine acel fenomen parte a normalității, intervine *complotul faptelor imponderabile*. Prin natura sa, el va încerca să camufleze mecanismele inefabile de impunere a *aberației*. Alianța lor se stabilește în mod natural, deoarece o percepere dificilă a cauzelor răului social le face pe acestea practic invulnerabile și capabile de o replicare monstruoasă. Așadar, hotelul de sub senzaționala firmă este mizer din cauza unor mici... găngăni, prelegerile *ex cathedra* ale lui Mariu Chicoș Rostogan au ton academist și vehiculează... stupizenii mărunte și nesfârșite, familia lui Mihalache vrea să apară neapărat în ipostaza nobilă a viligiaturistului, dar se vedește prin mici gesturi meschine irecuperabil târgoveată, iar “Leanca văduva” nu poate înțelege cum de nu i se poate restitui prin hotărâre judecătorească și un mărunțiș precum “onoarea”, împreună cu “clondirul cu trei chile mastică prima” etc., etc... Și toate aceste diferențe dintre ceea ce vrea să pară personajul și ceea ce este el în realitate se vor constitui în nesecate surse ale comicului, comic la temelia căruia stă tocmai *complotul faptelor imponderabile*.

Procesul contragerii narațiunii în granițele celui mai mic domeniu al genului epic va genera culegerile de dialoguri filozofice (*sic!*) ale Măriei-Sale MITICĂ<sup>13</sup>. Ele se vor compune apoi suprasedimental, generând un portret compozit la care vor contribui de asemenea celelalte apariții ale respectivului personaj în alte momente/schite. Ba chiar, se va ajunge acolo încât sub flamura miticistă se va uni întreaga galerie de moftangii ce va forma astfel (in)umanitatea Caragialumii.

Mitică nu este o victimă, ci, dimpotrivă, prin deriziunea profesată șmecherește, devine un agent atât de secret al *complotului lucrurilor imponderabile*, încât nici el nu-și dă

seama de aceasta! Identificându-se cu derizoriul isteț, Mitică este în același timp de un polimorfism vecin cu schizoidia: pe măsură ce se reinventează, trăiește tragedia de a nu găsi în sine personalitatea căutată. Și între aceste două coordonate ale incertitudinii Mitică inițiază dialoguri aparent gratuite, dar care în ansamblu au un rol bine conturat, chiar dacă în aceeași măsură bine disimulat. “Misia” (**OSP**) pentru care s-a oferit ca (in)voluntar este aceea de a revela mârălănește cetățenilor Caragialumii esența absurdă a propriei lumi. Succesul lui este uluitor, însă doar momentan. În faza revelației, interlocutorii sunt mai întâi siderați; apoi, datorită ignorării reflexe a realităților (*grație* mecanismului propriu de autoconservare), nedumerirea se degradează în simplu amuzament. Intersectarea cu neliniștitoarele miticisme nu va da loc deci la rupturi existențiale, Caragialumea putându-și continua senină spirala accelerat descendentă, iar Mitică rămânând un *răspândac* al absurdului, iar nu un exorcizator al său...

Modalitatea existențială predilectă a lui Mitică este aceea de a emite pe bandă rulantă speculații asupra unor locuri comune pe care ceilalți nu mai au de mult prospețimea de a le analiza. În fond, el este singurul dispus să facă efortul de a privi dincolo de conveniențele cotidiene și tocmai de aceea reușește să se impună. Și așa, își va crea mereu o vogă nebună pe seama “amicului Costică”, a cărei lipsă de fantezie și incapacitate de a sesiza sensurile figurate ale expresiilor și situațiilor îl face de neînlocuit atunci când este vorba ca Mitică să strălucească din nou. Și chiar dacă de obicei are nevoie de un Costică, orice Mitică îl va considera pe acela drept un personaj antitetic, stabilind față de el o dialectică boulevardieră: “Un necunoscut, semuind pe Mitică cu altcineva, îl salută: / - Salutare, musiu Costică. / - Pardon, din contra, că mă cheamă Mitică” (**M – Tot Mitică**), sau: “ - Dă-mi un pahar de apă, zice Costică băiatului care servește. / - Din contra, zice Mitică, mie să-mi dai un pahar *cu* apă”.

Este deci evident că disponibilitățile analitic-ironice ale acestui șmecher de extracție mahalagească sunt grevate inevitabil de incultură și de un cinic prost-gust. Sub domnia lor, paradele lui Mitică devin arabescuri, prin care *amicul* demonstrează în admirația generală că “știe din toate câte nimic”. Și chiar atunci când e evident că nu știe ceva, se găsesc resurse pentru ieșirea fulminantă din încurcătură: “- *De ce trage clopotele, Mitică?* (s.n.)<sup>14</sup> / - De frânghie, monșer.” (**M – Mitică**). Numai că pus să facă față propriei glorie, eroul încearcă un mișcător rictus dezabuzat: “Mare mucalit ești, domnule Mitică, și de spirit. / - Mersi, domnișoară, că mă-ncântați cu migdale amare.” (**M – Tot Mitică**).

Mitică devine și un simbol al cunoașterii reduționiste specifice omului caragialian. Rob al satisfacției materiale, el reduce inocent și simpatic traseele cunoașterii ca act spiritual, la zestrea pur senzitivă a tractului digestiv: “La birt. / *Costică (dulce)*: Ce mai faci, Mitică? / *Mitică (mâncând cu lăcomie)*: Mă apăr de moarte, monșer!”, sau la tehnicile de a ciupi un împrumut când pleacă “la vânătoare de lei” (**M – Mitică**) pe care îi va returna astfel: “Un franc, când voi avea, altul când voi putea, iar pe celălalt după moarte!” (**M – Tot Mitică**). Atunci când lui i se cere ceva, Mitică este la fel de bine blindat cu răspunsuri dezarmante, numai că de această dată de refuz: “- Ai parale, Mitică? / - Nu umblu cu metal; mi-e frică de trăznet” (**M – Mitică**), sau “Îi zici: / - Mitică, faci cinstre? / - Nu pot, monșer, că mă strânge un ciorap.

Desigur, că la acest traseu meschin al materialismului său se adaugă și năzuințele vag afective ale unor timide, dar și deplasate demersuri seducționale: “ - Ți-aș face curte, domnișoară, zice Mitică unei tinere telegrafiste, dar vai! n-am curaj; ah! știu cât

ești de crudelă! / - Cum, domnule Mitică, de unde știi? / - Parcă eu n-am aflat cum bați depeșile.”(M – Tot Mitică).

Situațiile predilecte de exprimare a miticismelor sunt oferite în general de mediul birtului, berăriei, ori a cafenelei, de mediul cosmopolit al Căii Victoriei, sau de atmosfera “trenului de plăcere”. *De fiecare dată Mitică reușește, datorită abilităților sale de invidiat (!), să întoarcă împrejurări defavorabile lui în adevărate triumfuri.* Dacă este călcat pe bombeu de un prieten pe care nu vrea să-l vexeze, dar căruia totuși vrea să-i atragă atenția asupra greșelii comise, Mitică își cere el scuze spunând: “Pardon! (...) te-am călcat sub talpă...”. Dacă i se face reproșul că: “prea te izmenești!”, el răspunde cu: “ - Din contra, monșter, că nu port vara”, sau, dacă e prea băut, reușește printr-un calambur să pară treaz în timp ce fredonează (cam împleticit) cuvintele unui cântecel mahalagesc de cheflii șmecheri: “De-ar fi noaptea trei coniac... / M-aș... miș... m-aș... miș-maș!<sup>15</sup>...”(s.n.). Și tot pe combinația unui “miș-maș” se va baza Mitică atunci când e cu chef și vrea să-l ironizeze pe chelnerul ce are proasta inspirație să poarte numele de Costică: “La restaurant./ Mitică sună. / Chelnerul Costică se prezintă. / Costică: Ce-a comandat don’ Mitică? / Mitică: **Dragă Costiță**, să-mi puie la grătar o **costică de purcel**.”(s.n.). Dar când e vorba să lăse un bacșiș “băiatului” de la Gambrinus, el dă doar o replică... inestimabilă: “- Băiete, mi se pare că mi-a picat o băncuță<sup>16</sup>; vezi, dacă o găsești, mi-o dai înapoi deseară; dacă nu, ia-o tu bacșiș.”

Când izbânda îi apare până și lui ca imposibilă, Mitică încearcă să-și blocheze/seducă adversarul, prin evidențierea absurdului din demersul care agresorului i se părea perfect îndreptățit. În **trenul de plăcere** în care poate fi și familia lui Mihalache Georgescu (M – ibid.) este aglomerație: “O doamnă intrând: / - Nu mai e nici un loc liber pentru mine... / - Ba da, doamnă, mai este unul, cel mai comod... / - Unde?... / - În inima mea...”(M – Tot Mitică), sau mult mai cinic, în același tren care, în drum spre Sinaia, oprește în stația Buda: “O damă întreabă: / - Musiu Mitică, nu s-o fi gășind apă la stația asta? Că mor de sete... / - Ba da... dar aveți gazete? întreabă Mitică cu un surâs plin de aluziune depărtată. / - Da’ de ce? / - Fiindcă madam... dacă n-aveți gazete, nu v-aș consilia să beți... Mai avem vreo două ceasuri până la Sinaia... și știți... apa de Buda lucrează iute.”

Alteori Mitică dovedește disponibilitatea de a se constitui într-o instanță socratică, supunând unei analize nemiloase logica unor expresii cotidiene. Numai că “musiu” nu a auzit de faptul că și hipercorectitudinea este și ea o greșeală, cât despre exprimările sale de țoapă oarecum stilată, precum: “a ostenit caii”(M – Mitică) sau “am uitată ră”(M – Tot Mitică), ce să mai vorbim... De aceea, el va ajunge să emită, cu un iz de pitorească incorectitudine, antologice replici de logică... absurdă.

În cadrul unor dialoguri al căror rol nu este *moșirea adevărului*, ci avortarea sa, Mitică cere unui amic înlesnirea favorului ca soacra să-i fie numită la Ministerul de Război drept “moașă militară”... Dar, de cele mai multe ori, intenția-i este de a contrazice sistematic numai de dragul de a-și afirma inutil *alteritatea gânditoare*: “- Haide, Mitică, zice Costică, pune-ți galoșii-n picioare, să mergem. / - Adică, vrei să zici, răspunde Mitică, să-mi pun picioarele-n galoși!”, sau: “- Mă rog, domnule, zice ușierul de la teatru către Mitică, să vă scoateți pălăria din cap. / - Pardon, răspunde Mitică, eu nu-mi scot pălăria din cap, îmi scot capul din pălărie!”.

Uneori sentențiozitatea de tarabă specifică lui este într-atât de efervescentă, încât Mitică nu se poate abține de la crearea unor *maxime*, sau poate chiar... *minime*: “- Ah! domnișoară, toate trec în lumea aceasta, numai tramvaiul nu trece”, sau: “Viața este un vis, moartea o deșteptare!” (**M – Mitică**).

Mecanismul butadei și acela al contrazicerii, vor fi combinate însă atunci când la ordinea zilei este chibițarea în ale politiciii: “Costică încheie așa, la cafeana, un violent discurs politic:/ - Domnul Carp e autocrat! / Mitică: / - Ba pardon, e moftocrat! /” (**M – Tot Mitică**), sau: “Mitică, într-o discuțiune asupra situațiunii politice: / - Lăsați-l, monșer, și pe bietul regele! I-a făcută ră politicienii capul Calinder.”<sup>17</sup> Numai că “nifilistul” (**OSP**) nostru nu se rezumă la a învăța vorbe în politică, ci va trece la fapte, chiar dacă sub formă de moft: pretinzând că vrea să candideze în alegeri, își alege circumscripția “Bucureștii-Noi”, care, la fel ca și “colegiul al patrulea” (**M – Mitică**) “erau sublime, dar lipseau cu desăvârșire” (**OSP**) din sistemul electoral din epocă. Iar după aceea, el poate fi auzit replicând în mod oracular la întrebarea dacă a ajuns pe la... Cotroceni, cu: “Nu, monșer, am scăpat tramcarul!” (**M – Tot Mitică**).

Momentul de împăcare existențială absolută al lui Mitică este încercat însă atunci când emite câte o *propoziție* prin care reușește să nu comunice cu adevărat nimic. Sideranta sa capacitate de a bloca potențialitățile sporovăitoare ale celorlalți înainte ca ele să se manifeste, îl transformă în prototipul omului de succes din Caragialume. Astfel, el are asigurată întâietatea în tot și toate, nimeni neputând să facă față unor noninformații atât de aiuritoare. În același *tren de plăcere*, covârșit de căldurile “dropicale”, Mitică sare ca ars: “Tii! Ce-am uitată ră! / Costică: Ce? / Mitică: Șubele.” (**M – Tot Mitică**); la manifestația de 10 Mai niște cucoane peste măsură de regaliste (poate “mamițele” lui Goe?!), “se-ndeasă să spargă cordonul de sergenți și să pătrună în bulevard. / Mitică, cu ton marțial: / - În front, că vă atacă marinarii călări!”; neavând bani să-și înnoiască garderoba, Mitică se laudă totuși cu noul său pardesiu de “coloarea vântului”; vrând să focalizeze simpatia asupra sa, el mimează “o pierdere *ireparabilă*” (s.n.), mărturisind că i s-a stricat definitiv ceasul; de vrea să pară doar interesant, cere “un jvarț<sup>18</sup>... mai negru”, ori scientistul “protoxid de hidrogen”, în loc de “apă”; când vine vorba de viligiatură, iată-l mergând vara la munte... (le) “de pietate”, ori “«la băi... în Europa.»”. Mitică duce până la perfecțiune tehnica aneantizării, de vreme ce “este capabil a fi în stare” (**ONF**) să relativizeze chiar și noțiunile cifrice! Anunțând scorul la o partidă de biliard în care un jucător a adunat multe puncte, iar celălalt a rămas la zero, Mitică anunță ritos: “25 cu nimic-sprezece” (**M – Tot Mitică**), iar la table pentru el “cinci cu doi” devine imediat “cinci cotoi”

Ca simptom al Caragialumii, Mitică va exprima involuntar și condiția existențială a universului său, care ne așteaptă, mereu cu un pas înainte, pentru a ne oferi structurile pe care să le umplem cu destinele noastre. General-valabilul va deveni în varianta sa miticistă o formă a unei atemporalități suprarrealiste, minată însă de un prost-gust suveran. Dovada? Deși are mai mereu ceasul stricat, Mitică răspunde cu degajare la întrebarea: “- Câte ceasuri sunt?”, printr-o formulă de mortificare a timpului demnă de Salvador Dali: “- Câte a fost și ieri pe vremea asta.” (**M – Mitică**).

## NOTE

1. Este vorba de titlul *Elemente de caragialeologie*, Editura “Eminescu”, București, 1979.
2. Pentru elucidarea accepțiunii de aici a termenilor de *analitic* și *sintetic*, a se consulta din capitolul al doilea al lucrării de față, *Simetriile mentalului creativ la I.L.Caragiale*, subcapitolele: *Analiticul și Sinteticul*.
3. Pentru înțelegerea adecvată a acestor termeni, a se consulta din capitolul al treilea al lucrării de față, *Existențializarea “golului de haos” în Caragialume*, introducerea și primul subcapitol: *Omul Caragialumii între comédie și comedie*.
4. *ibid.*
5. din *off* – eveniment-personaj din afara cadrului scenic sau cinematografic a cărui existență influențează indirect, dar evident acțiunea scenică (*in off* – din afară; engl.).
6. Farsa lui Vasile Alecsandri ce a oferit *atmosfera* pentru această comedie caragialiană.
7. Se face aici trimitere la ultima creație shakespeariană: *Furtuna*.
8. Primele comentarii cu adevărat moderne asupra acestui *indicator* se pot regăsi la G. Călinescu, în eseul *Domina bona*, *op. cit.*
9. Mihai Eminescu – *Glossă*.
10. *Ibid.* pct.2.
11. “Lumea ieșită din țâțâni” – expresie-concept detaliată de V.Fanache în capitolul omonim din lucrarea sa: *Caragiale*, Editura “Dacia”, Cluj-Napoca, 1984.
12. *Note și schițe – 1892, Păcat... - 1892, Schițe ușoare – 1896, Momente – 1901, Mitică - 1902, Schițe nouă – 1910* și/sau în periodice, cf. ed. Ion Var-tic, *op.cit.*
13. vezi culegerile de miticisme presărate în *Moftul român* în 1901, între numerele 8 – 30, și volumul *Mitică – 1902*.
14. Această întrebare a fost inspirat aleasă de Lucian Pintilie ca titlu pentru filmul său de autor, bazat pe investigarea universului caragialian.
15. Miș-maș – termen popular având sensul de șpriț, iar în sens larg, desemnând orice amestecătură.
16. Băncuță – cea mai mică subdiviziune monetară a timpului.
17. Joc ironic de cuvinte realizat pe baza numelui lui I. Kalinderu, administrator al Domeniilor regale, ce avea pretenții artistice demăsurate, dar nefondate. Personajul a fost un cal de bătaie pentru ironiile lui I.L.Caragiale, precum acelea din *Educațiunea sentimentală la vite*, ori *Teatrul la țară*.
18. Este vorba de *berea neagră*, denumită și cu neologismul de origine germană (ca și respectiva băutură) *Schwartz*, ajuns, în varianta Miticilor: “jvarț”.

## BIBLIOGRAFIE

- CARAGIALE, I. L.: *Opere*. ESPLA, București.
- CAZIMIR, ȘTEFAN (1988): *I. L. Caragiale față cu kitschul*. Editura Cartea Românească, București.
- CIOCULESCU, ȘERBAN (1977): *Viața lui I. L. Caragiale. Caragialiana*. Editura Eminescu, 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 Fundației Culturale Române, București.
- SILVESTRU, VALENTIN (1970): *Elemente de caragialeologie*. Editura Eminescu, București.
- STAMATOIU, CRISTIAN (1999): *I. L. Caragiale și patologiile mass-media*. Editura Academos, 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.

## CONFIGURAȚIA ȘI SPECIFICITATEA SPAȚIULUI MIORITIC BLAGIAN

Eugeniu NISTOR

### *Abstract*

In the configuration of the "mioritical space", Blaga starts from an association between music and space that may appear to be superficial and conventional! Thus, Bach's music suggests to the philosopher a "resonant field", a special horizon that is "unlimited in all its elemental dimensions". The regularity and innermost line of the music crept in the human unconsciousness, give a certain specificity to the spatial horizon of the soul of Germans, just as the Russian song is marked by the infinite sadness of the steppes and by the "heartrending desperation of the abyssal", while the alpine song of the Nordics comes with "cascade gurgles", with alternations of multiple echoes hitting against rocks and glaciers; but when he refers to the Argentinean dance song, Blaga considers that, influenced by the invincible horizon of the South-American pampas, it comes to release the interior tension of the individual by a sort of "hot melancholy of the flesh". But the song that, put in equation with the horizon, may suggest a certain spiritual specificity of the Romanian is the *doina*, argues Lucian Blaga, as "it is not hard to guess behind the *doina* a totally particular horizon. This horizon is the field".

După ce în volumul *Orizont și stil*, asemuind inconștientul cu un fel de "logos larvar", stabilește factorii generali (vectorii sau agenții) care, prin acțiunea lor conjugată, constituie complexul determinat al matricii stilistice (adică: orizonturile spațial-temporale, accentul axiologic afirmativ sau negativ, atitudinea anabasică, catabasică sau neutră, năzuința formativă și alții, secundari), Lucian Blaga aplică această teorie la cultura românească, în atât de controversatul său volum din 1936 – *Spațiul mioritic* (apărut la Editura Cartea Românească din București) – enunțând teza sa despre configurația specifică a *apriorismului românesc*.

Dar în ce constă această *pecete stilistică* proprie a românismului? se întreabă filosoful. Și, tot el, își (ne) răspunde: într-un mănunchi de categorii filosofice ale inconștientului, sintetizate astfel: orizontul spațiului mioritic, cu o avansată legănare în timp; sentimentul destinului, acceptat ca veșnic suis și coborâș; opțiunea pentru categoriile „organicului”, sesizat mai ales în ritualurile ortodoxe unde, bunăoară, prin sărbătoarea Învierii se proslăvește de fapt "triumful vieții organice asupra morții" (*Spațiul mioritic*, p. 62), dar și o anumită *viziume sofianică* asupra realității, năzuința formativă – cu vădite tendințe de pitoresc, la care se adaugă un accentuat simț al măsurii, al echilibrului – ca prezențe active, atât în poezia folclorică, cât și în ornamentica vestimentației și a obiectelor uzuale, mai lesne dovedite de arhitectura caselor românești, și, ca o completare a acestor trăsături definitorii, un învăluitoare și pătrunzător simț pentru nuanță și discreție.

În configurarea "spațiului mioritic", Blaga pornește de la o asociere care, la prima vedere, pare superficială și convențională între muzică și spațiu! Astfel, muzica lui Bach îi sugerează filosofului un "câmp sonor", un orizont spațial "infinat în toate dimensiunile sale alcătuitoare" (*Op. cit.*, p. 7). Ritmicitatea și linia lăuntrică a muzicii strecurată în inconștientul uman, dau o anumită specificitate orizontului spațial al sufletului etniei germane, după cum cântecul rusesc este marcat de tristețea infinită a stepelor și de „deznădejdea sfâșietoare a denecuprinsului” (*op. cit.*, p. 8), în timp ce cântecul alpin al nordicilor vine cu "gâlgăituri ca de cascade", cu alternanțe de ecouri multiple care se

lovesc de stânci și de ghețari; când se referă însă la cântecul de dans argentinian, Blaga apreciază că acesta, influențat desigur de orizontul invincibil al pampasurilor sud-americeane – vine, mai degrabă, să desferice tensiunea interioară a insului printr-un soi de "melancolie fierbinte a cărnii" (*op. cit.*, p. 9). Dar cântecul care, pus în ecuație cu orizontul, ne poate sugera o anumită specificitate sufletească a românului, este **doina**, spune Lucian Blaga, căci „nu e greu să ghicim și în dosul doinei un orizont cu totul particular. Acest orizont e plaiul. Plaiul: adică un plan înalt, deschis, pe o coamă verde de munte, scurs molcom la vale, o doină cântată, nu sentimental-orășenește de artiste în costume confecționate și nici de țiganul de la mahala datat arabescurilor inutile, ci de o țărană sau de o băciță, cu sentimentul precis și economic al cântecului și cu glasul expresiv al sângelui, care zeci de ani a urcat munții și a cutreierat văile sub îndemnul și porunca unui destin...” (*Op. cit.*, p.10) . Dar acest orizont mirific al sufletului românesc se revarsă nu numai din doinele și din baladele noastre, din acesta decurgând atât un sentiment al destinului individual, cât și al celui etnic colectiv: „Cum orizontului spațial al inconștientului – spune Lucian Blaga – îi atribuim o funcție plastică și determinantă, putem să-l numim *spațiu-matrice* (*Op. cit.*, p.15). Filosoful ne avertizează însă că, în teoria sa, spre deosebire de morfologiile lui Frobenius, Spengler și Riegl, la care ne-am referit în capitolul anterior, nu există întotdeauna un acord deplin între orizontul spațial al inconștientului și peisajul în care sălășluiește un individ sau o colectivitate umană; de multe ori, în același peisaj coexistă culturi sau orizonturi spațiale diferite, fie ca rezultat al dislocării de mase, în timpul istoric, fie ca urmare a exodului benevol de populații, acestea conservând și în noul peisaj, în oare activează sensibilitatea conștientă, vechile orizonturi spațiale ale inconștientului, sedimentate adânc în hățiturile lor sufletești. Căci, remarcă filosoful, "Orizontul spațial al inconștientului, înzestrat cu o structură fundamentală și orchestrat de accente sufletești, trebuie socotit ca un fel de cadru necesar și neschimbăcios al spiritului nostru inconștient...", acesta fiind "organic și inseparabil unit cu orizontul spațial în care s-a fixat ca într-o cochilie" (*Op. cit.*, p.14). Și dacă conștiința, în genere, este dispusă oricând să trădeze orizontul geografic al unui ins sau a unei colectivități umane, în schimb, inconștientul conservă cu mare fidelitate orizonturile originare, acestea rămânând vreme îndelungată ancorate în misterioasele golfuri sufletești. Comentând tocmai pe marginea acestor incongruențe a orizonturilor geografice cu cele sufletești, Blaga dezavuează cadrul "static" morfologist și argumentează credibil posibilitățile reale de coexistență ale unor culturi sau duhuri spirituale complet diferite, în același spațiu geografic, sau peisaj, cum îi place filosofului să-l denumească. Vom vedea, în cele ce urmează, – prin prisma filosofiei blagiene – modul cum în spațiul geografic al Ardealului conviețuiesc suflete culturale atât de diferite: români, sași și maghiari – fiecare etnie fiind înzestrată cu o matrice stilistică proprie. Astfel, cum structura orizontului spațial al inconștientului are o alcătuire în care anumite "tensiuni", "ritmuri" și "accente" – sunt factori constitutivi, esențiali – așa se explică și această coexistență de suflete culturale diverse în același peisaj geografic. Astfel, „de vreo opt sute de ani saxonul din Ardeal, transplantat de undeva de pe malurile Rinului, își înalță în peisajul ardelenesc rosturile culturale și cetățenești, sobre și ca de piatră, în spiritul nealterat al spațiului său gotic, de ieri și de totdeauna. Sămânța permanentă a acestui duh, saxonul a adus-o cu sine de aiurea și o păstrează cufundată în râul sângelui său, precum aurul miraculos în matca legendarului fluviu" (*op. cit.*, p.23-24). Dar ce mai atașează Blaga acestui pitoresc tablou? Am spune că o frescă panteistă, desprinsă parcă din plin ev mediu transilvan: "iar alături, trecând legănat cu turmele pe lângă înaltele și negrele turnuri de cetăți, care vorbesc despre un alt destin,



ciobanul valah își slăvește din fluier, suind și coborând spațiul său, care e numai al său" (*ibidem*). Deși învecinate în peisaj, de mai bine de opt veacuri, cele două etnii n-au putut șterge depărtarea cealaltă, de pe planul orizontului inconștient, fapt care îl și determină pe filosof să-i avertizeze pe susținătorii unui așa-zis "transilvăneism", că, de fapt, ei „aleargă după o utopie inutilă și nerodnică" (*ibidem*). Lucian Blaga ține să sublinieze însă că, în concepția sa, *sentimentul spațiului* nu este un afect (și cu atât mai puțin unul conștient), el teoretizând cu râvnă tocmai transpunerea "problematicii spațiale de pe tărâmul morfologiei culturii, pe planul noologiei abisale, adică într-o perspectivă în care inconștientul este văzut nu ca un simplu diferențial de conștiință, ci ca o realitate foarte complexă, ca o realitate care ține oarecum de ordinea magmelor." (*Op. cit.*, p. 13).

Și dacă cântecul, "ca artă oare talmăcește cel mai bine adâncurile inconștientului" (*Op. cit.*, p. 16), conturează cel mai limpede orizontul spațial al inconștientului uman, atunci sufletul românului, susține Blaga, este marcat, fără putință de tăgadă, de rezonanțele duioase ale doinei noastre care, în relația de apropiere cu plaiul (așa cum cântecul rusesc relaționează cu stepa), capătă tot felul de văluriri ("sufletești"), culoare și modulație specifică, configurând un orizont lăuntric distinct: "Fără îndoială că în doină – scrie filosoful – găsim un asemenea orizont, părtaș accentelor sufletești: se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet oare suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care întotdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duioșia unui suflet oare circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton, fără sfârșit. Cu acest orizont spațial se simte organic și inseparabil solidar sufletul nostru inconștient, cu acest spațiu-matrice, indefinit ondulat, înzestrat cu anumite accente, care fac din el cadrul unui anume destin. Cu acest orizont spațial se simte solidar ancestralul suflet românesc în ultimele sale adâncimi, și dinspre acest orizont păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă, chiar și atunci când am încetat demult a trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă" (*Op. cit.*, p.16-17). Să recunoaștem aici, în acest citat (poate puțin mai lung decât ne era îngăduit să preluăm!), în aceste suave caligrafieri, mai ales duioșia și poeticitatea gândirii blagiene care, în tratarea chestiunii "mioritismului", nu dăunează cu nimic construcției filosofice, ba chiar dimpotrivă, o înnobilează cu o personalizată savoare și grațiozitate, de unde ideile nu au decât de câștigat: ele se întrezăresc așa precum crengile unui copac prin frunzișul lui bogat și răcoros.

"Să numim acest spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu speciale accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiu mioritic" (*ibidem*) – este îndemnul filosofului Lucian Blaga. Izvorând din doinele și baladele noastre, acest orizont aduce cu sine și un anume *sentiment al destinului* cu trăsături definitorii rezultate tocmai din îndelungata viețuire a sufletului valah "Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai...", el este "încuibat subteran" în inconștientul individual și colectiv, prezentând, în integralitatea sa, configurația unui "complex organic". Această relație recisivă (aș îndrăzni să spun), în care sufletul este influențat pregnant de un orizont care ajunge apoi să se transforme într-o obsesivă nostalgie orizontică, este explicat cu claritate de către Blaga: cântecul își are rostul lui în menținerea acestei *fidelități* inconștiente – "Admițând că sufletul popular românesc posedă un spațiu-matrice deplin cristalizat, va trebui să presupunem că românul trăiește inconștient pe *plai*, sau mai precis în spațiul mioritic, chiar și atunci când, de fapt, pe planul sensibilității conștiente trăiește de sute de ani pe bărăgane. Șesurile românești sunt pline de nostalgia plaiului. Și, de vreme ce omul de la șes nu poate avea în preajmă acest

plai, sufletul își creează pe altă cale atmosfera acestuia: cântecul îi ține loc de plai" (*Op. cit.*, p.18). Urmările acestei arderi mocnite, care se întâmplă în "etajele subterane ale existenței noastre psiho-spirituale" – nu fac altceva decât să "probeze încă o dată că aici ne mișcăm prin zonele *celuilalt țărâm* al sufletului, sau într-un domeniu de investigație a adâncurilor" (*ibidem*). Toate aceste aderențe orizontice greu definibile și și mai greu teoretizate, determină o solidaritate sufletească a omului mioritic cu plaiul unde el își duce traiul cotidian: "Ploile piezișe și singurătatea stelară a plaiului îl fac pe ciobanul nostru, nu o dată, să-și blesteme zilele pe care le trăiește în tovărășia înălțimilor. Sentimentele ciobanului – scrie cu plasticitate Lucian Blaga – descărcate în floarea unei înjurături, iau adesea un caracter de adversitate față de plai, totuși, inconștient, ciobanul rămâne solidar organic cu acest plai, în care el nu va face niciodată un gest de evadare" (*Ibidem*). O cercetare mai profundă ar putea lămuri poate mai bine câte ceva din aceste stări sufletești, cu aplicație îndeosebi la unele *înscrișuri* (epistole, articole de gazetă, memorii etc.) ale românilor ardeleni plecați, în perioada interbelică (deci contemporani cu gânditorul), peste ocean, în America, la muncă, spre a se înavuți. Faptul că cei mai mulți s-au întors înapoi, în locurile lor de baștină, nelăsându-se "marcați" de prețurile americane, face ca teoria culturală blagiană să își găsească argumente puternice, convingătoare, în realitățile sociale ale timpului. Ne oprim însă aici, deoarece considerăm că o astfel de cercetare ar depăși cadrul propus al acestei lucrări, alunecând spre unul de factură sociologică. Așadar, *spațiul mioritic* face parte integrantă din ființa românului; el este solidar cu acest spațiu, la fel cum este "cu sine însuși, cu sângele său și cu morții săi"...(*ibidem*). *Cântând*, el nu face altceva decât să mărturisească continuu de această misterioasă comuniune cu plaiul și cu strămoșii care se odihnesc de secole sub ierburile de sub plai. Așa se explică, subliniază filosoful, strania asociere pe care omul mioritic o face între moarte și extazul nunțial, atât de bine reflectate de versurile din *Miorița*. Dar acest *sentiment al destinului*, perceput de sufletul valah ca perspectivă a plaiului mioritic, ni se arată cu întreaga sa încărcătură metafizică: în el dospește înțelepciunea milenară a românului, cea care l-a ținut mereu în echilibru, adică i-a asigurat în timpul istoric o mai dreaptă cumpănă a sorții, care l-a ferit de excese, lăsându-l să aleagă între optimismul exuberant și pesimismul debordant al vieții, astfel încât, mereu „călător sub zodii dulci-amare”, nu s-a lăsat "copleșit nici de un fatalism feroce, dar nici nu se afirmă cu feroce încredere față de puterile naturii sau ale sorții, în care el nu vede vrășmași definitivi" (*Op. cit.*, p.19).

Dar cercetarea acestei stări sufletești atât de specifice ar necesita, poate, să scormonim și prin unele ramificații *paideumatice*, care îi sunt, deopotrivă, obârșie și destin. Nimeni nu poate contesta faptul că în cultura românească de până acum un secol, folclorul era tezaurul nostru cel mai de preț, alcătuind fondul de suflet și de înțelepciune al românului. Aflată la "vârsta" înfloririi ei în primele decenii ale veacului XX, cultura noastră mai conținea încă o puzderie de elemente folclorice autentice, pure, operând firesc cu ele în plan social. (Apoi a început contaminarea ei și formele kitsch au proliferat mereu, până la manelele de astăzi). Dar cele mai vechi leitmotive ale doinelor și cântecelor de cătănie, ale poeziilor de dragoste și jale, sunt rezonanțe limpezi ale unor răscolitoare stări sufletești – poate cea mai convingătoare dovadă că țăranul român și-a investit, în decursul veacurilor de încrâncenată viață aici, întreaga sa încărcătură empirică și întregul său elan sufletesc, ajungând la o uluitoare "rețetă" metafizică. Căci *starea de dor* ar reprezenta, la o mai atentă cercetare, o sinteză între credința și empiria existențială a omului din habitatul "mioritic", cuprinzând în plămada sa, în proporții bine dozate, puțină cosmologie și antropologie, puțină mitologie și teologie, dar și, într-o cumpănire mai semnificativă, o

bogată "povară" psihologică. Acest "fond", aparent eterogen, ne indică (într-un fel foarte specific) preocuparea străveche a românului pentru metafizică, dar nu ca acțiune teoretică asumată gratuit, doar de dragul de a face metafizică, ci ca năzuință permanentă, ca patimă arzătoare a sa, stârnită din dorința de a explica nuanțat *cum și în ce raport* se află sufletul și cugetul uman cu lumea și lucrurile din preajmă.

Suntem, dacă e să ne exprimăm în metafore blagiene, „la cumpăna apelor” și „la curțile dorului” – ambele formulări exprimând tocmai hotărnicirile de destin pe care și le-a asumat, în timpul istoric, omul spațiului mioritic. Dar ce e cu acest om și, mai ales, când s-a ivit el?! Iată o întrebare la care Lucian Blaga dă un răspuns precis și, poate, nu cel la care ne-am fi așteptat: *nu atunci când a început să vorbească românește*, ci „când spațiul-matrice a prins forme în sufletul său”, astfel încât acesta sau orizontul inconștientului, împreună cu alți factori, „a avut darul să determine stilul interior al vieții sale sufletești” (*Op. cit.*, p.24). Filosoful explică apoi că limba românească a putut suferi în evoluția ei stilistică numeroase mutații, și chiar și peisajul geografic s-a transformat mereu prin diversele intervenții datorate omului sau intemperțiilor (incendii, tăieri masive de păduri, alunecări de teren etc.) – însă plaiul strecurat în inconștientul ciobanului valah l-a pecetluit pentru totdeauna cu nostalgia orizontică, care l-a însoțit pretutindeni în lume, prin locurile unde nevoile de transumanță îl mânau cu turmele sale, de „pe coamele Carpaților, de la apa Dunării până în Maramureș, de aici mai departe, până-n Moravia, sau invers, și tot așa pe toate plaiurile iugoslave și până în Pannonia, adică pretutindeni în limitele unui vast teritoriu, unde peisajul satisfacea apetitul unui orizont inconștient. În veacurile crepusculare, în tot timpul lungului preludiu al formațiunilor etnice actuale, atunci când românul nu avea nici un fel de patrie, plaiul, sfântul plai, sancționat de un anume sentiment al destinului, îi ținea loc de patrie” (*op. cit.*, p. 25). Desigur, peregrinarea prin Balcani a românului (și aiurea), mânat de „apetitul” metafizic al orizontului său sufleteș, credem că e o „scăpare” a filosofului: păstorul român, oricât de poet ar fi fost el, nu-și putea uita nicidecum îndatoririle sale păstorești, acelea de a căuta iarbă grasă pentru turmele sale, situație în care primează „apetitul” vegetativ al acestora, lucru cât se poate de firesc. Înțelegem însă foarte bine ceea ce vrea filosoful să sublinieze: că peisajul geografic nu este altceva decât punctul de origine al unei „serii de efecte sufletești” care – printr-o îndelungată și misterioasă metamorfoză – se impregnează ca spațiu-matrice al inconștientului uman iar, din această postură, el se revarsă, grație omului mioritic, pătruns de un ciudat sentiment al „fatumului”, asupra peisajului inițial, devenind – scrie Blaga – „receptacul unei plenitudini sufletești; se întrupează în el un sentiment al destinului, ca vântul în pânzele unei corăbii” (*op. cit.*, p. 25).

### **Bibliografie:**

- Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, Ed. Humanitas, București, 1994.  
Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Ed. Dacia, Cluj, 1973.  
René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, vol. I. Ed. Univers, București, 1974.  
Leo Frobenius, *Paideuma. Schiță a unei filosofii a culturii*, Ed. Meridiane, București, 1985.  
Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Ed. Politică, București, 1978.  
Oswald Spengler, *Omul și filosofia vieții*, Ed. Aion, Oradea, 1996.  
\* \* \* Revista *Sociologia Românească*, București, Anul III, Nr. 4-6/aprilie-iunie 1938.

## CATEGORIILE GRAMATICALE ALE SUBSTANTIVULUI: TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

Doina BUTIURCĂ

### *Abstract*

The present work examines the morphological categories of the noun from a diachronic point of view (gender, number, case).

The metamorphoses of this part of speech are studied with reference to linguistic and extra-linguistic sectors for the most part related to the history of human outlook.

După forma pe care o îmbrăca și după sensul pe care îl avea, substantivul exprima în limba latină ideea de gen, număr și caz. Trecerea substantivelor prin cele șase cazuri la singular și la plural se numea *declinare*. Limba latină clasică a cunoscut cinci sisteme de variație sau de declinare. Deosebirea declinărilor între ele se realiza după terminația *genitivului singular*:

decl. I: -ae (*rosa / rosae*)

decl. a II-a: -i (*lupus / lupi*)

decl. a III-a: -is (*tempus / temporis*)

decl. a IV-a: -us (*fructus / fructus*)

decl. a V-a: -ei (*dies / diei*)

Abandonând criteriul „productivității” în prezentarea declinărilor latine, unii cercetători (1) au considerat declinarea a III-a „un model arhaic” prin faptul că, spre deosebire de substantivele declinărilor I și a II-a, opoziția cazuală a declinării a III-a era marcată și prin alternanțe fonetice, nu numai prin desinențe: „E de presupus – nota Sorin Stati – judecând prin comparație cu celelalte limbi indo-europene, că la începuturile existenței sale latina folosea procedeul alternanțelor în mai mare măsură.”

În latina târzie are loc o reorganizare a declinării substantivelor, datorată trecerii de la o declinare la alta, fenomen pe care Sextil Pușcariu l-a numit metaplasma. Este un fenomen general în limbile romanice. Substantivele de declinarea a V-a sunt tratate ca și cele de declinarea I, mai bine organizată și mai productivă. Forme ca: *facia, glacia* (de decl. I) au câștigat teren în fața celor de declinarea a V-a: *facies, glacies*. Substantivele declinării a IV-a sunt atrase de cele aparținând declinării a II-a, cu desinențe mai clare și mai stabile: lat. *nurus* > rom. veche *noru* (decl. a II-a, întâlnită și astăzi, regional) > rom. *noră* (decl. I). Substantivele aparținând declinărilor a IV-a și a V-a au fost absorbite de clasa celor ce făceau parte din celelalte declinări.

Limba română a conservat substantivele aparținând declinărilor I, a II-a și a III-a. Declinarea I cuprinde substantivele de genul *feminin* (ca și în limba latină), cu terminația nominativului **ă** (**a**, la nominativ singular, din limba latină):

lat. *capra* > rom. *capră*

lat. *rosa* > rom. *roză* (trandafir)

lat. *casa* > rom. *casă*

Și substantivele provenite din declinarea a III-a latină (lat. *frons* > rom. *frunză*), din declinarea a V-a (lat. *glacies* > rom. *gheață*) sau a IV-a (lat. *manus* > rom. *mână*) au fost însumate decl. I în limba română. Categoria substantivelor terminate în **-ea**, moștenite din decl. I latină (lat. *stella* > rom. *stea*) sau provenite din împrumuturi este eterogenă sub aspectul originii, cuprinzând: substantive terminate în **-a** accentuat, provenite din limba turcă (*musaca, basma*); substantive feminine, împrumutate din limba slavă (în limba de origine aceste substantive erau neutre terminate în **-o**): *ciudă, greblă*; substantivul *zi*, provenit din latinescul *dies*, declinarea a V-a.

Apartin *declinării I* și câteva substantive de genul masculin, terminate în **-ă** (*tată*), precum și numele proprii de sex bărbătesc: *Todea, Toma, Costică*.

Declinarea a II-a cuprinde substantive provenite din declinarea a II-a latină, de genul masculin, terminate în consoană (desinență Ø), care în limba latină aveau terminația – us: lat. *lupus* > *lup*, lat. *populus* > rom. *plop*; substantive terminate în **i** semivocalic (lat. *majus* > rom. *mai*); substantive terminate în consoană palatalizată: *ochi* > lat. *oculus*; substantive de genul neutru terminate în consoană (neutrele latine de declinarea a II-a aveau terminația -um), în -u silabic (*cablu*), în -u semivocalic (*stilou*), în -i semivocalic (*rai*) sau – o, în consoană palatalizată (*unghi*).

Mai omogenă sub aspect etimologic s-a impus declinarea a III-a.

Cuprinde substantive de toate genurile terminate în **-e**, moștenite din declinarea a III-a latină: lat. *solem* > rom. *soare*, lat. *nomen* > rom. *nume*, lat. *nationem* > rom. *națiune*. Tot declinării a-III-a aparțin și substantivele feminine provenite din declinarea I latină (lat. *aranea* > rom. *râie*)

Și categoria cazului a cunoscut metamorfoze din cele mai curioase sub raport diacronic.

Categoria caz este specifică doar numelui. Se presupune că indo-europeana comună cunoștea opt cazuri (nominativ, vocativ, acuzativ, genitiv, dativ, ablativ, locativ și instrumental). Unii cercetători sunt de acord că, în general, cazurile cu o semnificație concretă (locativul, ablativul, instrumentalul) ar fi apărut primele, iar cazurile mai abstracte ar fi apărut mai târziu (nominativul, acuzativul). Pe baza cazurilor cu semnificații concrete s-ar fi născut cazurile cu valori mixte (genitivul, dativul). Sorin Stati este de părere că filiația sensurilor fiecărui caz este imposibil de reconstituit până la apariția primelor texte (2).

Limba latină ca și majoritatea limbilor înrudite exprimă aceleași valori prin categoria cazurilor, cu forme mai puține decât indo-europeana. În limba latină existau șase cazuri: *nominativus* (de la *nominare* = a numi), *genitivus* (de la *gignere* = a naște), *dativus* (de la *dare* = a da), *accusativus* (de la *accusare* = a chema, a acuza), *vocativus* (de la *vocare* = a chema), *ablativus* (de la *auferre* = a lua). Formele cazurilor indicau rolul în care un substantiv cădea în gândirea umană (termenul caz provine din lat. *casus* = cădere).

Din cele șase forme cazuale, limba română a reținut doar două – trei: N – Ac, G – D și, uneori, Vocativ. Pe lângă cauzele fonetice și sintactice ale reducerii formelor cazuale latine, limba română menține tendința generală de reducere a sistemului cazual, începută în indo-europeană.

Prin nominativ se continuă formele din latină. În multe situații există greutate în privința stabilirii evoluției unui cuvânt, de la forma latină de nominativ sau de la cea de acuzativ. Aceasta se datorează faptului că în latina populară formele de nominativ ale declinării a II-a și a III-a se confundau cu cele de acuzativ. Cauzele erau de ordin fonetic și anume, dispariția consoanelor finale (-s, -m). M. Iliescu este de părere că nu se poate stabili cu rigurozitate dacă nominativul substantivelor românești este moștenit din

nominativul sau acuzativul latin. Fr. Diez consideră că acuzativul ar fi cazul moștenit din limba latină. Fl. Dumitrescu opinează că forma păstrată în limbile romanice este „o chintesență”, o formă comună a tuturor formelor cazuale, nu continuatoarea uneia anume. Într-o anumită perioadă substantivul *casa* avea forme identice pentru toate cazurile.

Cercetările au demonstrat că există câteva nume a căror origine casuală este sigură: la substantivele imparisilabice de declinarea a III-a, formele de nominativ și acuzativ sunt net diferite:

**N.** – lat. *homo* > rom. *om* (ac. lat. *hominem*)

Unele imparisilabice provin din acuzativul latinesc:

**Ac.** - lat. *legem* > rom. *lege* (N. lat. *lex*)

Din nominativul latin, limba română a moștenit nume de ființe (cu funcția de subiect). Cazul nominativ nu este o formă – tip în limba română. Acest caz poate fi influențat formal și de alte cazuri: din contaminarea cu genitivul (*tată* provine din forma latină de nominativ, iar *tătăne* din genitivul latin *tatanis*); din formele de Ac.

Nominativul a fost influențat și de vocativ.: alături de *jupân*, *sfânt*, *meșter*, apar formele de nominativ: *un jupâne*, *un sfinte*, *un meștere*. Noile forme se explică prin mai deasa utilizare a acestor substantive la vocativ decât la nominativ. Forme alternante de nominativ și vocativ apar și în cazul numelor proprii: *Petru – Petre*, *Ion – Ioane* („A plecat Ioane!”; pentru „A plecat Ion!”).

Formele latine de genitiv – dativ s-au conservat ca nominative în limba română în câteva situații: în zilele săptămânii: *marți* (*martis dies*), *joi* (*jovis dies*), *luni* (*lunae dies*); în dativul cu prepoziția a sau la: *dede a lucrători* (în limba sec. al XVI-lea); în dativul locativ (specific limbii vechi și populare): *stai locului*, *așterne-te drumului*.

Etimologia formelor de genitiv – dativ nearticulat a substantivelor feminine de declinarea I, de tipul: *unei case*, *unei fete* a fost mult abordată în cercetarea lingvistică românească. Iată câteva observații:

Genitiv – dativul românesc reprezintă genitiv – dativul latin (cf. H. Tiktin, Ov. Densusianu, S. Pușcariu, Al. Rosetti și Al. Graur): lat. G – D: *rosae* > *roze*;

Genitiv – dativul românesc se datorează substratului (B. P. Hașdeu), argumentul fiind susținut de situațiile similare din albaneză și bulgară.

Genitiv – dativul se datorează influenței slave (Alex. Philippide).

În I.L.R. (3) ipoteza influenței slave este respinsă din două motive: în primul rând, formele din inscripții, *patria*, *regina*, *femina* (în loc de *patriae*, *reginae*, *feminae*) nu sunt întotdeauna relevante iar apoi limba nu este reprezentată doar prin inscripții, ci și prin alte documente. Păreră unanimă este că genitiv-dativul în limba română continuă genitiv-dativul latin.

Și acuzativul a moștenit formele corespunzătoare din limba latină, la declinarea I, a II-a și a III-a parisilabică.

Prepoziția *pe*, ca morfem al complementului direct pune o problemă de sintaxă istorică. Preocupările cercetătorilor sunt legate de două aspecte, vizând perioada în care a apărut această prepoziție ca morfem al acuzativului, precum și faptul că în secolul al XVI-lea nu întâlnim decât rar această prepoziție.

Absența prepoziției *pre* la acuzativ, în textele traduse în secolul al-XVI-lea justifică tendința traducătorilor de a imita textele originale slave, sunt de părere Candrea și Densusianu. Este eronat să invocăm servilismul traducătorilor pentru a explica anumite fapte de limbă – consideră alți cercetători, dintre care l-am aminti pe Sextil Pușcariu.

Convingerea istoricilor limbii , în general, este că utilizarea acuzativului cu „pe” era în secolul al XVI-lea un fenomen aflat într-o fază incipientă ,de tatonare, în limbă și nu reușise să se impună în conștiința vorbitorilor. Scrierea cu *pre* la Ac. datează din epoca imediat anterioară aceleia în care apar primele traduceri ,fapt argumentat și de absența prepoziției din dialectele române de la sudul Dunării.

Limba română este singurul idiom romanic în care există forme de vocativ atât la masculin, cât și la feminin:

m. sg.: - e, - ule: *băiete, băiatule;*

f. sg. : -o: *Ileano, fetișo,*

m. f. pl. -lor: *fraților, fetelor*

Desinențele de vocativ au fost analizate pe larg , de către L. Vasiliu (4): desinența –e de masculin este moștenită din limba latină și se menține și astăzi în poezia populară (*Stai, lupe, nu mă mânca!*). Această desinență există și în limba slavă, în cazul substantivelor cu tema în –o (sl. V. *plode*). Al. Rosetti este de părere că influența slavă ar fi întărit utilizarea vocativului în –e moștenit din latină.

- a. desinența –o de feminin reproduce vocativul în –o al substantivelor feminine din limba slavă, cu tema a: *zeno* (nom. *zena*). Această desinență apare la feminine, indiferent de originea lor (latină, slavă, maghiară).
- b. desinența –ule de masculin (*băiatule!*) apare alături de desinența –e și s-a format pe terenul limbii române, după secolul al XVI-lea (5).
- c. desinența de plural vocativ –lor s-a născut prin extinderea desinenței de dativ plural asupra vocativului (Ov. Densusianu, S. Pușcariu), în construcții în care dativul putea fi confundat cu vocativul („Vă spun vouă, fraților!”).

Există în limba română o tendință generală de folosire a nominativului în locul formei de vocativ: „Ana!” (nu Ano).

Vocativul este un caz productiv în limba română. Conservat din latină, întărit prin slavă și dezvoltat pe teren lingvistic românesc, acesta individualizează limba română în contextul celorlalte limbi romanice.

Genul este categoria gramaticală ce caracterizează numele și unele forme nominale ale substantivului. În istoria culturii a existat o tendință de a stabili relații între cele trei genuri și anumite categorii ale gândirii. Legată de gândire, utilitatea genului era motivată. Într-o etapă veche a limbii indo-europene se pare că ar fi existat două genuri: genul animat și cel inanimat. La începuturi, diferențierea cuvintelor corespundea unui anumit mod de a prezenta realitatea. Martinet considera genul „un produs al gândirii care s-a impus limbii. S-a născut din necesitatea de a satisface o nevoie de comunicare” (6). Caracterul motivat al genului supraviețuiește și azi în limbile bantu, unde există un gen al numelor de oameni, altul al numelor de animale și al treilea, al numelor de unelte. Acest stadiu este al *genului* natural, motivat de Alex. Graur (7) prin concepțiile animiste asupra lumii.

Opoziția masculin – feminin ar fi apărut la pronumele demonstrativ- sunt de părere specialiștii. În sistemul morfologic indo-european, obligativitatea ca fiecare nume de animal să fie masculin sau feminin devine o prioritate. Această etapă se caracterizează prin apariția *genului gramatical*, nemotivat; forma cuvântului nu mai reflectă conținutul semantic.

După destrămarea unității lingvistice indo-europene, diferențele dintre masculin și neutru încep să dispară.

Limba latină cunoștea trei genuri: *genus masculinum*, *genus femininum* și *genus neutrum*. Genul neutru cuprindea substantive neînsuflețite, nume de lucruri, adică obiecte care prin

natura lor nu puteau avea însușiri bărbătești sau femeiești (căci „*neutrum*” înseamnă: nici unul, nici altul). Este justificarea *semantică* a includerii neînsuflețitelor în categoria neutrelor, dublată și de o motivație de ordin formal: existența desinenței –um.

După această *etapă arhaică* a categoriei neînsuflețitelor, latina cunoaște clasificarea substantivelor după sex, fenomen ce reprezintă o schimbare a mentalității primitive. Unele substantive neînsuflețite aparțineau genurilor animate, dar acestea erau concepute ca personificări; noțiunile pe care le reprezentau erau socotite forțe vii. Treptat, distincția însuflețit – neînsuflețit nu a mai fost respectată.

Limba română a conservat genurile latinei populare, cu mici excepții: lat. *templum* > rom. *templu*.

Unele substantive care în limba latină erau de genul neutru, în limba română au devenit masculine, iar altele au trecut la genul feminin. Schimbările de gen s-au produs din motive de natură fonetică.

*Căderea consoanelor finale* anulează diferența formală dintre masculine și neutre. Genul neutru se autoelimină: *lușu(s)* > *lușu*.

Schimbări de gen au avut loc și în limba română veche. Să comparăm de pildă, formele unor substantive din secolul al XVI-lea cu cele de astăzi:

sec al XVI-lea: *un genuche – două genuche* (n)

azi: *un genunchi – doi genunchi* (m)

sec. al XVI-lea: *un umăr – două umere* (n)

azi: *un umăr – doi umeri* (m)

Substantivele de genul neutru au fost absorbite de masculin și feminin, în câteva etape, în limba latină: începând din sec. I, e.n., neutrele latinești primesc terminații masculine în inscripții; neutrele terminate în –um au fost confundate cu masculinele în –us (*vinum* cu *vinus*), ca și cele mai puține la număr, terminate în –er; pluralul neutrelor în –a s-a confundat cu femininul singular cu desinența –a: lat. sg. *pirum* – pl. *pira* a evoluat în limba română la forma pară, simțită ca singular feminin (*o pară*). Spitzer considera că trecerea neutrelor în feminine este cauzată de un proces de „feminizare”, iar George Ivănescu explică fenomenul prin caracterul colectiv al unor plurale, păstrat și la singularele de azi: *frunză, poamă*.

Opoziția animat – neanimat este neutralizată treptat în limba latină, în favoarea noii opoziții masculin – feminin.

Limba română a întărit ideea de neînsuflețit a neutrelor, spre deosebire de celelalte limbi romanice care posedă doar masculinul și femininul. În Maramureș și Crișana, de pildă, apare o desinență specifică a neutrelor –auă, asupra căreia s-a oprit Vasile Arvinte: *lepedeu / lepedeauă*. Această desinență apare la substantivele de origine maghiară.

Genul neutru se caracterizează printr-o mare stabilitate în limba română, spre deosebire de limbile romanice ale Occidentului. Este un gen productiv prin numărul foarte mare de desinențe de plural, dar și de substantive. S-a pus problema dacă neutru este o *inovație* a limbii române sau o rearanjare a neutrelor latinesc, (pierdut în latina populară). Al. Rosetti este de părere că neutru românesc este o rearanjare a neutrelor latinesc, pierdut în latina târzie prin dispariția flexiunii. Limba română a păstrat nealterată distincția animat – inanimat, ba mai mult, a creat în interiorul animatului, un *gen personal*. Genul neutru este



considerat un gen viu ce cuprinde inanimate. Majoritatea neologismelor sunt cuprinse în genul neutru (televizor, aeroport).

S-a considerat că neutrul românesc ar fi un împrumut de *origine slavă*. Foarte puține cuvinte provenite din limba slavă și-au menținut genul neutru (acestea fiind însumate altor genuri în limba română): neutrele slave cu tema în **-o** devin feminine (sl. *pravilo* > rom. *pravilă*), asemenea celor cu tema în **-a** (sl. *gradina* > rom. *grădină*). În consecință, acestea au fost supuse aceluiași tratament ca și substantivele slave în **-a**: sl. *lopata* > rom. *lopată*.

Și masculinele de origine slavă devin în limba română neutre: sl. *bobŭ* > rom. *bob*. Neutru slav nu este un gen productiv. În consecință, nu putem explica apariția neutrului românesc prin intermediul neutrului slav.

O altă ipoteză este aceea că neutrul românesc și-a menținut nealterat *caracterul romanic*. Meyer-Lubke, George Ivănescu și mai recent I. Fischer au demonstrat că în latină, neutru s-a consolidat atât prin trecerea masculinelor latinești la neutre (în latina populară), cât și prin aceea a masculinelor de declinarea a IV-a, la neutrele limbii române.

Unii cercetători au susținut că neutrul românesc ar proveni din *substrat* (Octav Nandriș). Argumentul adus în acest sens ar fi stabilitatea neutrului în limba albaneză. Sandfeld argumentează similitudinea genului neutru în limbile română și albaneză, fie printr-un substrat etnic comun, fie printr-o perioadă de conviețuire româno-albaneză. Concluzia generală este că se poate vorbi doar de un paralelism albano-român, nu de o proveniență a neutrului din substrat.

În stadiul actual al limbii române stabilizarea definitivă a neutrului nu s-a realizat. Ec. Goga a observat că neutru nu reunește numai inanimate, marea majoritate a inanimatelor fiind de genul feminin; termenii tehnici nu și-au stabilit încă genul, fiind folosiți atât la masculin cât și la neutru.

Ca gen, neutru este – în stadiul actual de dezvoltare a limbii – mai puțin consolidat decât masculinul și femininul.

Opoziția de număr își are începuturile în indo-europeană și își menține caracterul motivat până astăzi. S-a observat că gramaticalizarea acestei opoziții este la fel de veche ca și gramaticalizarea opozițiilor de gen. Indo-europeana comună avea trei numere: singular, dual și plural, marcate prin desinențe diferite. Dualul nu s-a menținut în limba latină. *Duo, ambo, viginti*, chiar dacă sunt vechi forme de dual, au în latinește același regim sintactic ca și pluralele. De la începuturile evoluției sale, limba latină nu cunoaște decât opoziția de număr cu doi termeni, singular-plural, atât la *nomen* cât și la *verbum*.

*Singularul* latin se află în deplină unitate cu sensul, deci cu gândirea. La numele de popoare, de grupuri mari de persoane întâlnim *singularul colectiv*, un vechi fenomen cu caracter popular. Existau și în limba latină cuvinte care aveau la singular alt sens decât la plural (*singularia tantum*): *aldes – templum* (sg), *casă* (pl.); *littera* (literă) – *litterae* (soare). Sunt *pluralia tantum* numele de divinități: (*lemures, penates*), de populații (*Quirites, Ramnes*), de părți ale corpului perechi (*nares, lumbi*), termeni anatomici, militari.

Pluralul pentru singular este un fenomen întâlnit foarte des la poezii epocii imperiale.

Limba română a moștenit sistemul binar, singularul fiind opus pluralului prin mărci de ordin formal. Două sunt elementele prin care se exprimă numărul în limba română: *desinențe specifice* și *alternanțe fonetice* (frate – frați). „Flexiunea internă” (S. Pușcariu) cuprinzând alternanțele vocalice și consonantice individualizează limba română în raport cu celelalte limbi romanice, în care pluralul se exprimă numai prin desinențe.

*Alternanțele vocalice și consonantice* sunt expresia acțiunii unor legi fonetice. Apariția lor nu se explică prin accidente fonetice, ci prin analogie, acestea fiind legate, în general, de

domeniul morfologiei. Alternanța verbală (pers. I, sg / pers. I, pl) se extinde și la flexiunea nominală. Atât la verb cât și la substantiv aceste alternanțe sunt o problemă de număr: *tac – tăcem; pradă – prăzi*. În *cadă – căzi*, distincția singular – plural este exprimată prin trei opoziții: **a/ă** și **d/z** (în interiorul cuvântului), **ă/i** (desinența **i** alterează consoana precedentă). Observăm din acest exemplu că numărul este marcat redundant, dublu sau chiar triplu (prin două alternanțe fonetice și desinență) în limba română. Alternanțele fonetice au așadar valoare morfologică.

Spre deosebire de celelalte limbi romanice, limba română cunoaște șase desinențe de plural:

pentru feminin:

-e (mofete, mese);

-ele (curele); -ale (cazmale), -le (stele)

Variantele desinenței –e din exemplele date sunt condiționate de forma substantivului: -i (cărți).

Limba română cunoaște în ceea ce privește desinențele, dubletul **-e/ -i**. În limba veche, desinența **-e** era frecventă în structuri ca: *inime, greșale* și reprezenta forma de nominativ plural. În stadiul actual al limbii, **-i** s-a generalizat: *grădini, inimi, greșeli*. Variația liberă se menține și în forme ca: *ciocolate – ciocolăzi, rulade – rulăzi*.

Pentru *masculine* se cunoaște desinența **-i** vocalic (în substantive cu desinența **-u** vocalic): *codru – codrii, lotru – lotrii*.

Neutrele cunosc următoarele desinențe:

–e (*ace*);

–uri (*noduri, poduri*) ; Este o inovație a limbii române actuale în raport cu limba sec. al XVI-lea, unde era folosită forma –ure: *graiure, chipure*.

Desinența - *uri* este omniprezentă atât la substantivele cu „corp fonetic mai redus”, de tipul *dopuri, focuri, becuri*, cât și la adjectivele, participiile și interjecțiile substantivizate: *goluri, amaruri, răsărituri, ofuri*

Între desinențele de neutru –e și –uri există o concurență ce a dus la apariția unor forme duble: *diamanturi* (în Pastelurile lui Vasile Alecsandri), *diamante* (în limba română actuală).

Desinențele de plural au fost explicate atât *etimologic* cât și *neetimologic*

Sunt *etimologice*:

- desinența **-e** a pluralului nominativ feminin (lat. *mensae* > rom. *mese*);

- desinența **-i** a pluralului masculin (lat. *lupi* > rom. *lupi*);

*Nu au o explicație etimologică:*

- pluralul femininelor de declinarea I în **-i** (lat. *porta* > rom. *poartă*). Originea desinenței **-i** a fost diferit explicată. O primă ipoteză este că desinența **-i** a apărut prin analogie cu substantivele masculine de declinarea I terminate în **-ă** și **-i**, de tipul: *tată, papă, popă, vlădică* (cu pluralele *tați, papi, popi, vlădici*). Unii cercetători consideră că **-i** s-ar fi extins de la acest nucleu, impunându-se și în cazul celorlalte substantive. Ipoteza este respinsă, avându-se în vedere faptul că numărul de substantive cu conținut masculin este prea mic pentru a fi putut impune desinența **-i** la toate celelalte substantive.

Al. Lambrior este de părere că desinența **-i** a pluralului feminine de declinarea I reprezintă un **-e** final, trecut la **-i**: *porte (portae) > porti > porti*. Ipoteza este infirmată prin faptul că nu orice **-e** final se transformă în **-i**, ci numai un **-e** final fără valoare morfologică.

Sextil Pușcariu explică desinența feminină de plural **-i** din lat. arhaic **-is**. Chiar dacă formele latine arhaice ar putea fi acceptate „*in abstracto*”, în mod real, continuitatea fenomenului arhaic latin în limba română este aproape imposibil de argumentat. Limba română nu conține elemente de latină arhaică.

H. Tiktin considera că desinența **-i** de plural feminin a apărut prin analogie directă cu pluralele masculine: pluralul *pâni*, după pluralul *viermi*. Cercetătorul nu explică de ce analogia s-a produs restrictiv, numai la unele feminine cu pluralul în **-e** și nu a cuprins un număr mai mare.

I. Șiadbei formulează o ipoteză bazată pe conținut, nu pe formă, care ar justifica apariția pluralului în **-i**: desinența **-i** a pluralelor feminine își are originea în numărul mare al masculinelor care și-au schimbat genul, evoluând la feminine. Înainte ca modificarea de gen să se fi produs, masculinele au primit la plural **-i**: *flori* sau *\*cani* de exemplu, au urmat modelul lui *betrani*. La transformarea genului substantivelor masculine în feminine, desinența **-i** a rămas neschimbată.

În ceea ce privește desinențele de plural ale substantivelor neutre, limba latină cunoștea doar două: **-a**: *bracia*; **-ora**: *tempora*.

Pluralul neutru latin în **-a** devine în limba română veche **-ă** : lat. *bracia* > rom. *brață*. În limba română actuală aceste substantive primesc desinența **-e**: *brațe*.

Înlocuirea lui **-ă** cu **-e** s-a produs în scopul evitării confuziei dintre singular feminin și plural neutru: în limba română exista deja o desinență **-ă**, dar pentru singular (*masă, casă*). În acest caz nu mai putea fi admisă încă o desinență de plural, identică celei de singular.

Desinența **-ora** se transformă în limba română în **-ură**: lat. *tempora* > *tempură* (lb. rom. veche) > *timpure* (sec. al XVI-lea) > rom. *timpuri*. Trecerea de la **-ure** la **-uri** nu se explică doar prin transformarea lui **-e** final în **-i**. Lat. *tempora* a evoluat la forma articulată *timpurile* care, prin disimilare vocalică, a devenit *timpurile* iar apoi , *timpuri*, prin căderea articolului.

Originea desinenței neetimologice de nominativ plural, declinarea a III-a , **-i** (generalizată ca și în limba italiană), a provocat controverse dintre cele mai spectaculoase:

Meyer – Lübke explică evoluția lui **-i** pe baze fonetice ,fiind de părere că desinențele latine **-as, -is** (pl. **-es**) s-au transformat în **-i**. Înainte de a dispărea , **-s** final a modificat vocala atonă precedentă care a dat în limba română **-i**. Ipoteza nu a fost acceptată, deoarece **-s** nu a putut provoca o transformare de acest tip, la nivelul desinențelor.

Sextil Pușcariu consideră că desinența **-i** provine din forma latină arhaică **-is**. După căderea consoanei finale, **-i** s-a impus la toate substantivele de declinarea a III-a. Al. Rosetti a demonstrat că această ipoteză nu se poate susține, deoarece în momentul când s-a produs căderea lui **-s** final, în latina populară **-e** și **-i** se confundaseră într-un singur sunet. Într-o altă ordine de idei, fenomenele latinei arhaice nu sunt operante datorită faptului că nu au putut supraviețui până în perioada latinei populare, având în vedere distanța extrem de mare dintre cele două etape. Rosetti oferă totuși, o explicație plauzibilă acestei *enigme morfologice*, cum o numea Al. Procopovici, prin argumente de ordin sintactic: adjectivele cu trei terminații de tipul *bonus, -a, -um*, cu pluralul în **-i** au exercitat o influență deosebită asupra substantivelor de declinarea a III-a. Substantivele de declinarea a III-a erau însoțite de adjective cu trei terminații, așa încât sintagma *homines boni* a devenit *homine boni* după căderea lui **-s** final. Aceste adjective au impus desinența **-i** și la substantive (*multi cani*).

În limba română se produce o reorganizare a declinărilor latine, ce constă în trecerea de la o declinare la alta a substantivelor, printr-un fenomen general în limbile romanice. Tendința de trecere la o flexiune mai bine organizată și mai productivă, reducerea numărului declinărilor, simplificarea flexiunii nominale sunt doar câteva trăsături. Având o flexiune incompletă, cuprinzând un număr foarte mic de substantive, în majoritatea cazurilor, abstractele în **-ies**, de declinarea a V-a pierd teren în fața declinării I, mai productivă și mai bine organizată. Substantivele declinării a IV a sunt atrase de cele aparținând declinării I, a II a și a III a. Româna continuă tendința de simplificare a sistemului cazual, începută în indo – europeană și continuată în latină, prin eliminarea ablativului.

Această tendință nu se menține și în ceea ce privește numărul: limba română a extins alternanțele vocalice și consonantice de la flexiunea verbală la flexiunea nominală, spre deosebire de latină care le eliminase. A reorganizat genul neutru, dispărut în limbile romanice apusene.

## NOTE

<sup>1</sup> vezi Sorin Stati, *Istoria limbii române*, vol.I, pag. 126

<sup>2</sup> Sorin Stati, *în I.L.R. I*, pag. 123

<sup>3</sup> vezi Florica Dumitrescu, ... pag. 205

<sup>4</sup> L. Vasiliu, *Observații asupra vocativului în limba română*, în S.G., vol. I, pag. 5 - 24

<sup>5</sup> I. Coteanu, *Ce este -ule de la vocativ*, în *Omagiu Iordan*, pag. 215

<sup>6</sup> Martinet, *Le genre féminin en indo-européen: examen fonctionnel du problème*, în BSL, L II (1956) p. 85

<sup>7</sup> Al. Graur, *op. cit.*, pag 213

## Bibliografie

1. Armbruster, Adolf, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei*. București, 1972.
2. Coseriu, Eugenio, *Limba română în fața Occidentului*, Cluj – Napoca, 1994.
3. Dimitrescu, Fl., *Contribuții la istoria limbii române vechi*, București, 1973
4. Drăganu, N., *Românii în veacurile IX – XIV pe baza toponimiei și a onomasticii*, București, 1933.
5. *Fonetica și dialectologie*, București, 1958
6. Gheție, Ion; Mareș, Al. *Graiurile poporului român*, Craiova, 1973
7. Graur, Al., *Studii de lingvistică generală*, București, 1960
8. Gh. Guțu, *Dicționar latin – român*, ediția a III-a, Ed. Științifică, București, 1973
9. *Istoria limbii române*, I și II, București, 1965, 1969
10. Iordan, Iorgu și colab., *Introducere în lingvistica romanică*, București, 1965.
11. Mihăescu, H., *Influența grecească asupra limbii române până în secolul al XV-lea*, București, 1961.
12. Mihăilă Gh., *Împrumuturi vechi sud-slave în limba română*, București, 1961
13. Niculescu, Al., *Individualitatea limbii române între limbile romanice. Contribuții gramaticale*. București, 1965
14. Păcurariu, Mircea, *Istoria bisericii ortodoxe române*, București, 1992
15. Pătruț, I., *Influențe maghiare în limba română*, în SCL, IV, 1953
16. Protase, D., *Problema continuității în Dacia în lumina arheologiei și a numismaticii*, București, 1966
17. R. H. Robins, *Scurtă istorie a lingvisticii*, traducere Dana Ligia Ilin, Ed. Polirom, 2003

18. Rosetti, Al., *Istoria limbii române*, București, 1968
19. Al. Rosetti, Aurelian Lăzăroiu, *Introducere în fonetică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982
20. Russu, I. I., *Elemente autohtone în limba română – Substratul comun româno – albanez*, București, 1970
21. Sala, M., *Contribuții la fonetica istorică a limbii române*, București, 1970.
22. Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, traducere Irina Izverna Tarabac, Polirom, 1998
23. Vasiliu, Em., *Fonologia istorică a dialectelor dacoromâne*, București, 1968.

# ANDREI CODRESCU, CANDOARE STRĂINĂ RETROSPECȚIE PENTRU IDENTITATEA POETICĂ

Luminița CHIOREAN

## *Abstract*

The poet enters by himself in the narrative or descriptive pattern the stylistic matrix of which is given by the *belix* – the vortex or the labyrinth, the *axis* – the road to the center or the identity and the *exist* – the “disappearance of the outside” – all the meanings of exile in English. Andrei Codrescu (a Romanian poet settled in New Orleans, The United States) writes a visionary poetry from the perspective of Balkan Levantine wisdom: the protection of the individual against history. Ambiguity, humor, paradox, parody, introspection, ontological memory, anamnesis, retrospection – all weapons of survival, are the instruments of a retro oriented prose in which the poet perceives the uprooting by symbols of the human condition: the alienation, the outsider and the exile. As an active rhetoric sign the return passage (the substitution) common to the text of the new literary cannon functions: the world as a borgesian library. The discursivity, the cutting of the lines (cut-up, the surrealist technique in the American da-da poems) associated with the *mainstream* technique of the journalistic style give the lines “respiration”, a possible world. The tension between escape and reconstruction as simultaneous manifestations of the transcendence in the search of sense or the “hunger for identity” institute “the person as a unique identity”

”Lumea aceasta este guvernată de Haos și Eros, două entități deloc arbitrare.”[1]

Gestul aristocratic[2]de a sabota istoria, tentativa de a interpreta tristețile exilului[3] ca o continuă problemă, dintotdeauna majoră, a culturii fiului risipitor[4] poartă în sine nevoia raportării la altceva pentru neastâmpărul aflării propriei identități: „*Marele semn de întrebare pentru mine era necesitatea culturii mele într-o orânduire mai amplă a lucrurilor*”[1995: 56 ], se confesează Andrei Codrescu.

Este aceasta o față a extravagantei etimologii heideggeriene prin care ne justificăm existența, rostul sau nelocul, în lumea în care am fost aruncați? Oricum l-am lua, acest ”a locui acasă” este un favor...! Departe de a fi ostil schimbării, exilatul gândește exterioritatea cu încăpățânarea învingătorului care va ști să-și folosească libertatea în clădirea propriilor lumi, de fiecă dată mai multe, simultane, variante contextuale ale desfășurării eului. Cu cât situația e conexă libertății de a pendula între *spații și culturi diverse*, cu atât ființa e mai angajată, până la riscul îndepărtării... Dar nu a pierderii sinelui. Evadarea va fi urmată de o refacere. *Exilul literar* [5] înțeles ca „dezrădăcinare” se declină prin nevoia de a stabili o identitate atemporală, aspațială capabilă să preia toate vremelnicile și pozițiile așezării acestuia. Ca soluție salvatoare, poetul, eseistul, publicistul, redactorul de radio și televiziune, profesorul universitar Andrei Codrescu [6] propune starea de asediu „împotriva interpretării”[7], strategie incomodă canonului modern, dar novatoare, declarându-se afin cu spiritul camp[8] - noua sensibilitate este într-adevăr pluralistă. Ea îi va oferi exilatului șansa supraviețuirii. Iar omul de cultură trebuie să-și manifeste predispoziția cameleonică pentru a-și construi masca și rolul potrivite noii conjuncturi, având succes în happening-urile în care (de bună voie) se angajează ca autor, actor, regizor, scenograf. Iar publicul îl va ovaționa...cu frenezie.

Din sfera ipostazelor socio-profesionale ale omului de cultură Andrei Codrescu, vom dezvolta activitatea scriitoricească. O primă ipostază, inedită pentru cititor, este cea a *estetului*, fiindcă nu e bine să te lași în voia soartei. „*Dacă te miști prin lume fără de ideologie sau*

măcar fără un sistem al tău, vei fi purtat în derivă, ca un dop pe valurile înspumate ale Haosului și Erosului.” [9]

Sentințe estetice și critice asupra poeziei americane din ultimele trei decade[10] sunt înregistrate în eseu *Domnul Teste în America și alte momente realiste*, în 1993, instituind ca alter ego personajul titular (viziune arhetipală: reîncarnare) din eseurile lui Paul Valéry, invitat la recepția operei de artă, în special la orchestrația estetică a poeziei, căci: „În America, toate formele artei sunt în serviciul literaturii. Menirea lor este să rotunjească cuvintele.” [1993:29]

În alt eseu [11] despre poetică, se remarcă necesitatea unei noi poetici, subliniind cu acuitate schimbarea: „[...] we decided to forget the others and to form another Poets' Orchestra, consisting only of people who made their own instruments.” [s.n. În limbajul obiectual, cuvântul ignoră funcția instrumentală și, devenind obiect, va controla imaginarul poetic, universul.]

Eseul *Domnul Teste*...surprinde prin imaginea bibliotecii borhesiene: alesele plimbări narative în poetica americană și trasarea de traiectorii sau direcții comunică despre noul canon, observație exprimată textual: „- În ce direcție vom merge? L-am întrebat în dimineața în care urma să facem una din obișnuitele noastre plimbări.

- Huruie ca și cum ar vrea să ne mâne spre nord.[...] Hotărârile sale erau dictate[12] de sfatul unor obiecte neînsuflețite din jurul său.” [1993:45] Iată că cea de pe urmă sensibilitate este dată de carisma *postmodernă* - obiectul controlează universul - dinamică mai cu seamă în final de eseu: în temporalul fatidic al celei „*de-a Șaptea Noapți*”...- parabolă ce pledează pentru Geneză: „Această noapte ne-a găsit într-o profundă meditație. Ellen căuta mijloacele și căile de a înăbuși soba, „*Teste*”.[n.a. confortul domestic al modernității] În sinea ei rezolvase problema. Ea își propusese să îndoape emigrantul după vechile sale moduri de a gândi și a cuceri geografia.[n.a. acceptul pentru creolizare, multiculturalitate]. *Urișa sămânță a unui Hitler feminin*[13] începu să prolifereze *tehnicisme*” [n.a. Fiind sursa exorcizării imaginarului poetic de către un Merlin – poet, „tehnicismele” vor fi devorate de naratologie. Ele vor da contur artei poetice.]

*Eu, la rândul-mi, eram adâncit în gânduri privind eșecul intenției: intenționam să injectez filogenia în geografie cu scopul de a obține noua mea poziție. Am dat greș, mă bazasem doar pe versiunea codificată a filogeniei mele, care fusese Monsieur Teste.”* [1993:66] Modelul pe care-l vrea instituie se bazează pe o poetică a rupturii. „Tehnicismele” active în poemele lui Andrei Codrescu sunt relevante în acest sens: lumi răsturnate, reinstaurarea miturilor[1997:83]; [14], parodia, resurecția motivelor, tehnica puzzle prin care orice realitate o poate substitui pe alta - sunt doar câteva aspecte ale naratologiei postmoderne

Dar scrisul se bate cap în cap cu existența lumii: „ [*Scrisul*] este un adaos percepției, un proces dictatorial, un mod de a forța conexiuni nefirești [...] Crezi că lași imaginile să iasă la suprafață când în realitate pui doar un capac verbal, pe necunoașterea ta...Perpetuezi un sistem[15] pe care se bazează mintea în clădirea aroganței ei contra naturii...” [1993:35]

Este un á propos la realitățile culturale ale epocii, suprarealism, dadaism[1995:149-150]; [16], comentarii pe care le aflăm din lectura eseului *Disparația lui „Afară”*: un manifest al evadării, ce ni-l prezintă pe Andrei Codrescu în alte domenii de interes: *antropologia și critica de artă*.

Lumea cunoscută e doar o insulă în marea amneziei: amintiri ontologice, secvențe retrospective, alienare (exil psihologic)[17] – comentariu de asemenea la o poetică postmodernă (solitudine ce nu disperă, supraviețuire, insularitatea ca existență!)

Comportamentul febril mereu ancorat în realitate, în istorie ca timp al omenirii va consemna ipostaza *redactorului* care a consimțit să redea în direct revoluția din România, știri, trăiri, experiență prezente în volumul memorialistic: *The Hole in the Flag*, 1991[18],

dedicat tuturor „luptătorilor [...] care veghează să rămână deschisă gaura din steag către cerul libertății”.

Sub semnul existențialismului ce activează simboluri ca *alienarea*, „outsider”-ul și *exilul*, poetul va începe „propria felie de istorie postbelică.[...] Metafizica exilatului vede condiția umană ca pe o serie de evenimente tragice.” Un „acasă” poate corespunde doar temporalului, prin renunțarea la spațiu: „Fiind o creatură rătăcitoare a infernului, un outsider și un nomad, mă aflu într-o poziție magică atestată de întregul arsenal al gândirii umane.” [19] Timpul poetului autoexilat a fost punctat de sentimente fără chip, în care sunt inserate fapte: doar realul trăit, lipsit de ajustări onirice, fantastice, conform tradiției americane de *facto* suprealistă. „Realitatea” este produsă continuu.

Într-un mediu suprasaturat cultural și care amenință cu desființarea sensibilității, alunecosul *camp*[20] se impune ca „teatralizare a experienței” postmoderne, respingând seriozitatea culturilor de elită, dar și stările extreme de simțire ale avangardei.

Straneitate familiară și marfă ieftin căutată, *camp*-ul este parte a istoriei gustului snob, desemnând o postură aristocratică, cum ar fi Domnul Teste[1993:31][21] și alte identități heteronime, dar și acceptarea fără mofturi a culturii de masă primind ca arhetipuri aventurierul, picarro-ul, haiducul ori popularul mexican Pancho Villa[22], huliganul, scandalagiul. Credincios înțelepciunii levantine balcanice care protejează individul de istorie, prin arhetipurile ce-i populează poemele, poetul pledează pentru **persoana ca unică identitate**. Interioritatea controlează mecanismul dispariției lui „afară” înțeles ca exterioritate, manifestare liberă a spiritului: atât evadare, cât și refacere. Din alteritatea manifestată în prima etapă a exilului: „*Eu nu eram eu*”, ci mereu un alt eu, Andrei Codrescu va opta pentru identitatea poetică.

Măreția universului ludic îi oferă confort, nu în sensul monotoniei, sedentarismului. Spiritul jovial e predispus teatralității: bucuria scenei, probarea altor măști, cochetarea cu alte identități. Acesta-i destinul exilatului literar!

Dintre trăsăturile **postmodernismului**, atitudine ce marchează lumea contemporană, pentru care arta este „*marele discurs mediatic*”[23], reținem gustul *camp* adecvat în lectura poemelor lui Andrei Codrescu, incluse în volumul *Alien Candor / Candoare străină. Poeme alese 1970-1996*, publicat în 1997, respectiv literatura memorialistică.

„*Viața este un fruct în inima unui creier țintit*”, susține poetul, în sensul minții iluminate, cea aleasă, prin urmare, „*moartea este goana de ultima clipă după vitamine*”[1993:30]. Este foamea levantină, de mișcare, de libertate, exprimată de un Tristan Tzara printr-o remarcă de un crud autentic: „*Mintea mea a crescut prea mult pentru Balcani*”. Imaginea nu-i va scăpa poetului care, în același spirit al outsider-ului, va consemna: „*Mintea este o fiară rapace al cărei apetit depășește geografia. Libertatea este o lăcomie a minții și atât timpul, cât și geografia completează împotriva ei, o subalimentează și o amăgesc.*”[1995:158]. Această foame persistă în miezul exilului poetic din necesitatea legitimării identitare...inedite.

Pentru început, îl cunoaștem pe **Domnul Teste** ca provocare a instalării în „campul literaturii, prin asumarea unui set de convingeri estetice: „*Fără ajutorul său, eu n-aș fi știut de existența unor lucruri mai bune decât altele în lumea aceasta. Teste era un rafinat al bucatelor și băuturilor*” [1993:48]- pasaj autoreferențial referitor la universurile imaginare(cuprinse în lexemul ”bucătărie”)ce-l recomandă pe poet ca aflându-se într-un impas: va părăsi lumea lui Teste, modernismul, în favoarea postmodernismului rapace? Se poate sesiza un potențial conflict întrezărit între modernism și postmodernism.



Despărțirea de Teste, în fapt de modernism, se face printr-o deliberare imprudentă[24]. „*Insulta lui Teste*” va anunța „metodologia” **dedublării eului poetic** de mai târziu: „*Am să-l immortalizez pe Monsieur Teste într-un roman. Era metoda lui Paul Valéry de a-l supune pe Teste [...] Un roman ce va fi unic.* [n.a. Se observă încrederea în viitorul poeziei sale, în vocație, în poezia sa]. *Este greu de conceput, deoarece nu numai personajele, ci și cuvintele se prezintă sub forma unor anume raporturi între ele. Ține de natura relațiilor de a delega dreptul de proprietate părții eronate.*” Merită a se reține optimismul prin debutul unei noi activități în care tocmai fusese inițiat: relația cu Școala de poezie americană.[25]

În acest timp limba română devenea „*dimensiunea tainică*”, matricea spirituală pe care nu o va putea trăda. Pentru a supraviețui, se angajează în procesul de naturalizare: „*Sigur doar relațiile naturale se împacă cu averea.*” ...Având convingerea vocației, destinația rămăsese aceeași. Va schimba doar „*mijlocul de transport*” ideatic: limba engleză.

„*Relațiile nefirești sunt incerte și prin urmare răspunzătoare de definitiva mea depozitare de teritorii*”, mărturisește poetul. Este tonalitatea prin care acceptă dezinsertia socială[26] De aici **posibilitatea locuirii simultane a mai multor lumi virtuale**, unde suferă sau se poate împlini, poate rodi. Digitally yours! Este un mod de a înfrunta realitatea.

„*Ar putea fi oare relații nefirești între personaje care se cunosc între ele? Nu. Faptul că se cunosc le legitimează legătura. Deci prima regulă a romanului meu ar fi: persoanele nu trebuie să se cunoască între ele.*[...]” [1993:48]Doar poetul contabilizează măștile. Apoi el le prezintă cititorului-receptor... Spre o dreaptă evaluare!

Teste va fi investit cu **statutul de prototip al heteronimelor** la care accede poetul. Astfel: Julio Hernandez, Peter Boone, Alice- Hendreson Codrescu, Calvin Boone, OSD sunt variantele poetice identitare din anii 1970-1972, perioada Sibiu - New-York, voci lirice prin care transpare corporalitatea poeziei. Spațiul lui „Afară” sau exterioritatea respiră libertatea - „*in birds is our stolen beung...*”(From a *Trilogy of Birds*). Dar cum nu cunoaște (încă) mecanismul de funcționare al libertății, frustrat până atunci de asemenea trăiri, poetul pendulează între „*dorul de a zbură*” și teama de „*necunoscut*”. Către ce? „*they carry on my destruction, more obvious/ as I get closer to death.*” De ce?...E o amăgire, căci se erijează în „*sezonier*”- agent al ... propriului timp[27] .

Poemul *The License to Carry a Gun* devine actul prin care își asumă identitățile lirice: „*I am a gun and paolo and john and grazzia...*” Subliniind (mai ales pentru sine): „*permisul de armă e permisul de a fi*”, își asumă destinul de outsider...cultural [28]: **arheitatea** mai mult decât dinamică, chiar violentă, un asasinat absolut necesar momentului. Tot de la Mr.Teste avem explicația: „*Ființele inferioare, zise Teste, pot să înțeleagă niște lucruri numai dacă privirea le este deșteptată prin violență*”[1993:63] - trezirea în/ la realitate!

Haosul și Erosul au ca finalități imediate *ludicul și expansiunea* Ca „aliment” le va fi prescris universul virtual compensatoriu[34]. Aici se nutresc din *straneitate*, dar și din *repetiție și exhibiționism*. Plăcerea pentru ludic - „*Îmi plac giumbușlucurile. Le consider forme de relaxare.*” [1993:44]- , parodic, ironie, glumă, anecdotă, toate sunt vestigii ale gândirii levantine balcanice de care poetul face uz. Râsul și uitarea „de-semnează” metafizica supraviețuirii prin creația mnemonică: pentru a scrie, trebuie să ții minte, dar pentru a exista a trebuit să uiți.

E tensiunea proprie exilului redată în poemul *Not a Pot to Piss In (My Life as a Pot)*[1997:300-331], în care, cu acuitate, transpar drame ale *dezrădăcinării*, simultan relatate, ale interiorului unei lumi ce se desfășoară înlăuntrul alteia, la nesfârșit!

„**MY LIFE AS A POT.**/ In giving me a subject as big as the world

the distinguished organizers / showed a lot of faith-  
as much faith as mud can have in mud- / Given the vastness and the nature  
of the subject prose is wholly inadequate / being both square and utilitarian-  
**this art I decided will only be served by poetry** / wich is no simple repository  
but rather like a shapely pot itself a wholly / surprising recasting of the matter...”

Design-ul narativului autobiografic de(s)-scrie spirala sau *helix*-ul ca un prim sens al exilului [29]. Atitudinea estetizantă *camp* este neutră pentru orice exilat ...din cultură. Realele toponime[30]: Sibiu, Transilvania, Carpați, California, Baton Rouge & New Orleans, utopica Republică a Oamenilor de Țărână sunt spații ale nostalgicului „acasă”, un centru al universului, corespunzător pentru „axis”. **Paradigma stilistică** propusă amintește de iluminiștii secolului al optsprezecelea, cei cărora le datorăm democrația și drepturile omului. „*Aceste concepte artificiale, dar mult-iubite, nu se aplică zeilor.*”[31]

Cine definește cea de pe urmă semnificație: „exit”? Cu certitudine, Poezia:  
„*that poor god without a pot to piss in / whose shards are now everywhere to be found*”[1997:328]  
Fragmente dintr-o oală care a fost și încă mai este viața mea, a ta! Pledoarie a evidentului[32]

„*Tensiunile care te încearcă nu sunt personale, deși le resimți ca atare. Ele sunt doar interacțiunea ciocnirii frontale dintre Haosul parțial centrifug cu Erosul parțial centripet. Discuția se poartă între cei doi, tu ești doar o roțiță în vintrele mașinii făcătoare de minuni.*”[33]

Manifestându-se împotriva interpretării, în sensul amânării hermeneutice în favoarea supremației imanenței, a transparentizării, poetul Andrei Codrescu se va pronunța pentru **o erotică a artei**. [34]

Intenția analizei[35] de față nu este decât punctul de vedere al unui cititor-*sezonier* aflându-se în rătăcire pe acest „*santier de supraviețuire*”...De ce **Alien Candor/ Candoare străină?** Trecutul nu mai poate fi recuperat cu candoare. Ci cu ironie...

„Exil” înseamnă mai cu seamă „Exit”. „*Aflasem ultimul dintre șpilurile Americii. ESTE UN CREUZET. EL TE VA TOPI. Desigur nu mă așteptam să mă topească în măruntaiele mentorului meu spiritual.*” [1993:67-68][36]

Impactul cu lectura poemelor lui Andrei Codrescu? M-a făcut să înghit o parte a Americii (parțial: nu i-am epuizat cărțile!). În acest timp, poetul îmi ține fâlcile larg deschise...[37]

Sunt CD-ul ce tocmai i-a înregistrat confesiunea: „*My professional services [...] consist of techniques for sabotaging history with the aid of god. so to speak.*”(The History of the Growth of Heaven) [1997:106]

## Adnotări

[1] Vezi articolul: **Miracole. Lui Ed Sanders**, în *Dilema*, nr. 440, 3-9 aug. 2001.

[2] ...Și nu „etnic” sau al „minoritarului”...!

[3] Pentru poet, exilul constituie o condiție literară.

[4] Metafora antropocentristă primește conotația celui care are „libertatea de a se experimenta și pendula între diverse spații și culturi”, imaginea autoexilării (Dintr-un interviu consemnat în revista *Vatra*, nr.2-3/2003, Tg. Mureș).

[5] Variante ale exilului: literar sau metaforic, politic, autoexil etc. În post-1989 (post-istorie) nu există exilat

[6] Poet american de origine română, pe numele adevărat **Andrei Perlmutter**, s-a născut în 1946, la Sibiu. Semnează sub pseudonimele **Andrei Steiu**, mai întâi, apoi **Andrei Codrescu**. Emigrează în America în 1965, Poet, prozator, eseist, traducător, publicist și editor, comentator de radio și televiziune, profesor de limba și literatura engleză, la Louisiana State University din Baton Rouge, Andrei Codrescu este una dintre cele mai apreciate și mediatizate personalități ale literaturii americane. A fondat jurnalul de poezie **Exquisite Corpse**.

[7] Sintagma **Împotriva interpretării** constituie titlul omonim al cărții lui Susan Sontag, apărută la Ed. Univers, 2000, traducere de Mircea Ivănescu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia. Acest volum de antropologie culturală l-am considerat fundamental în redactarea eseului.

[8] Camp-ul este sensibilitatea acut reclamată de postmodernism, realitate considerată reper în acest studiu. Semnifică „așezarea consolidată, fundamentată”, obiectiv al (de)construirii!(v. Anexa)

[9] *Dilema*, articolul citat (**Miracole...**)!

[10] Se fac aprecieri la adresa Școlii de poezie din New-York: poeții cunosc secrete pe care le risipesc cu generozitate. „*Gustare, supă, paten de foaie gras, sos, un purceluș sugar cu un măr în gură, cartofi pai fierbinți, fructe (piersici, pepeni galbeni și mure), droguri (cocaină, yoga și marijuana), coniac Napoleon, fursecuri cu stafide și rom, eclair-uri și baclavale, trabuce, cafea, miere, desert, frișcă...*” [1933:33] Creolizare! Poeții propun un „șantier al supraviețuirii”

[11] **Two poets'orchestras**

[12] Obiectul controlează universul.

[13] Identity-Shift...-ing!

[14] „*I sell myths not poems. With each poem goes a little myth. This myth is not in the poem. It's in my mind...*” (**De natura rerum**)

[15] America simte nevoia computerizării informațiilor livrești, inclusiv a cărților de poezie, a traducerilor, pentru a salva lumea de un veac de ariditate, aspect postmodern surprins în „transparentizarea” lumii de azi.

[16] Eseistul insistă pe cut-up, versiunea poemului dadaist american.

[17] Ca în esul **Dispariția lui „Afară”: un manifest al evadării**, Ed. Univers, 1995

[18] Versiunea în limba română a volumului memorialistic: **Gaura din steag**, 1997.

[19] Reflecții asemănătoare sunt conținute în esul **Dispariția ...**, p.60-61.

[20] Vezi, comentariile la camp, în anexă!

[21] „*Teste va însemna gust.*” ...chiar o scânteie de erotism.

[22] Cultura „pop”!

[23] Indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea și deconstrucția, lipsa-de-sine / lipsa-de-adâncime, ne(re)prezentabilul, hibridizarea, carnavalescul, performanța / participarea, construcționism, imanentă, tehnologism, dezumanizare, primitivism, erotism, experimentalism etc. Însuși Andrei Codrescu afirma într-un interviu luat de Lidia Vianu: „*My religion is Creolisation* (n.a. multiculturalism), *Hybridization*, *Miscegenation*, *Immigration*, *Genre-Busting* (n.a. gen „exploziv”), *Trespassing* (n.a. trecere ilegală), *Border-Crossing* (n.a. frontiere, margini), *Identity-Shifting* (n.a. accident genetic! „Hitler feminin”!), *Mask-Making* (n.a. identități, măști) and *Syncretism.*”

[24] „*Desperado Literature?*”!

[25] Școala de poezie New York: Edward Albee, Anne Waldman, Lewis Warsh, Tom Veitch, Terry Patten, Michael Palmer, Aram Saroyan, Lewis McAdams, Kit Robinson, Jim Gustafson, Pat Nolan, Jeffrey Miller etc.. Apreciază opera scriitorilor: Ted Berrigan, Jeffrey Miller, Joe Cardarelli, E.M.Cioran, Mircea Eliade, Ioan Culianu, Gherasim Luca, Paul Blackburn și Joel Oppenheimer (*Prefața la Alien Candor*)

[26] Depeizarea sau „dez-insertia” omului din lume prin pierderea treptată a simțului realității (după G. Vattimo). Trăirea în lumi virtuale! Sunt vizibile lecturile din Paul Valéry, Heidegger, G. Vattimo, Susan Sontag, J. Habermas.

[27] Poemele nostalgice ale lui „Hulio Hernandez”, op. cit. , p. 27

[28] „Outsider”-ul cultural resimte identitatea (culturală) doar la nivel personal.

[29] În limba engleză termenul „exil” are trei sensuri: „helix” (spirală), „axis”(centru), „exit” (ieșire), semnificații ce vor impune paradigma stilistică a scrierii poemelor autobiografice.

[30] Toponimele sunt înregistrate în titlul „grupajelor” de poeme incluse în volumul *Alien Candor*. Acestea respectă o anumite ordine cronologică ce ne oferă traseele urmate de poet, dinamica eului liric. Toponimele consemnează geografia imaginarului la care subscrie poetul în / spre aflarea măștilor identitare inventariate cu luciditate, asumându-și-le prin raportare la istorie (timp) și spațiu.

[31] *Dilema*, art.cit.

[32] Orfism? Nostalgic romantic?!

[33] *Dilema*, art. citat

[34] Este sintagma prin care Susan Sontag intră în istoria...postmodernismului, *avant la lettre*: plăcerea textului, a muzicii, a formelor și deformărilor plastice, această percepere e asemenea unei erotici.

[35] ...Nu este o analiză completă, ci doar permisiunea respirației poemului!

[36] Și iată iluzia ieșirii din modernism!

[37] Parafrazare după un citat din *Domnul Teste...*, p.48

## BIBLIOGRAFIE DE AUTOR

### Cărți publicate în limba română:

**Poezie:** *Permisul de port-armă*, 1970; *Istoria creșterii paradisului*, 1971, 1973; *aici, ce, unde*, 1972; *Antrenament secret*, 1973; *Dimineață serioasă*, 1973; *gramatică și bani*, 1973; *Un apartament prăfuit pentru Jan și Anselm*, 1976; *Doamna pictoriță*, 1977; *Căsătoria insultei cu injuria*, 1977; *Pentru iubirea vestonului*, 1978; *Necrocorida*, 1980; *Romburi pe zăpadă*, 1981; *Poeme alese 1970- 1980*, 1983; *Tovarășe Trecut, Domnule Prezent*, 1986; *Alien Candor / Candoare străină*, poeme alese 1970-1996, Editura Fundației Culturale Române, 1997; *Poezii alese* (ediție bilingvă), Ed.Paralela 45, 2000.

**Proză:** *De ce nu pot vorbi la telefon*, 1971; *Pocăința Lorrainei*, 1976; *Domnul Teste în America și alte momente realiste*, Ed. Dacia, 1993; *Contesa sângeroasă*, Ed. Univers, 1997; *Mesia*, Ed. F.C.R., 2000.

**Eseuri:** *Tânjind după o lebădă*, 1986; *Crescut de Marionetă doar pentru a fi ucis de Anchetă*, 1989; *Disparația lui "Afară": un manifest al evadării*, 1995.

**Memorialistică:** *Viața și epoca unui geniu involuntar*, 1975; *În papucii Americii*, 1983; *Gaura din steag. Versiune în limba română de Dan Nicolaescu*, Ed. Athena, 1997.

## BIBLIOGRAFIE CONSULTATĂ

### Bibliografie de autor:

Andrei Codrescu, *Domnul Teste în America și alte momente realiste*, Ed. Dacia, 1993;  
Andrei Codrescu, *Disparația lui "Afară": un manifest al evadării*, Ed. Univers, 1995;  
Andrei Codrescu, *Alien Candor/ Candoare străină*, poeme alese 1970-1996, Ed. Fundației Culturale Române, 1997;  
Andrei Codrescu, *Gaura din steag*, Trad. de Dan Nicolaescu, Ed. Athena, 1997

### Publicistică:

Articolele semnate de Andrei Codrescu în *Dilema*, perioada 2000-20003; interviuri realizate de Lidia Vianu (<http://lidiavianu.scriptmania.com>), Letiția Guran (în *Vatra*, nr.2-3, 2003)

### Bibliografie critică:

Lucian Boia, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, Ed. Humanitas, 2002;  
Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, 1999;  
Johan Huizinga, *Homo ludens*, Trad. de H.R.Radian, Ed. Humanitas, 1998;  
Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, Ed. Babel, 1993;  
Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Ed. Univers, 2003  
Mircea Muthu, *Balkanismul literar românesc*, Ed. Dacia 2002;  
Richard Rorty, *Pragmatism și filozofie post-nietzscheană. Eseuri filosofice (II)*, Traducere de Mihaela Căbulea, Ed. Humanitas, 2000;  
Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, Traducere de Mircea Ivănescu, Ed. Univers, 2000;  
Gianni Vattimo, *Societatea transparentă*, Ed. Pontica, 1995.

**ANEXA: Camp-ul: aplicație la o „erotică a artei”.** Însemne sau aspecte ale *camp*-ului, după Susan Sontag [2000:314-347] Fiind un tip de estetism, *camp*-ul propune cu generozitate propriul univers estetic din ale cărui însemne amintim:

1. *Camp*-ul este un tip de estetism: un hibrid a cărui disponibilitate formală este impuritatea, modalitate de exprimare stilizată ce poate fi exemplificată prin versurile din poeme ca: *Mnemogasoline, Christmas in New York, Not a Pot to Piss In (My Life as a Pot)* [1977:258-291;291-296;300-331]

2. Viziunea *camp*, maniera de a privi lumea, lucrurile este completată printr-o calitate *camp* descoperită în obiecte și în comportarea unor persoane. Astfel, în eseu *Domnul Teste în America*, există pasaje edificatoare de renunțare la funcția instrumentală a cuvântului, tehnică prin care acesta devine obiect și subjugă personajul: „Ellen căuta mijloacele și căile de a înăbuși soba „Teste” [...]. Urișa sămânță a unui Hitler feminin începuse să prolifereze tehnicismele.”[1993:66]— majoritatea obiectelor *camp* sunt urbane: cinematografe, afișe, telefoane, blocuri, cluburi... „The content that fills the flowing shapes of my heart’s pure yearning is communal like the city.

*A fraudulent but place like any other.*” [Comrade Past&Mister Present,1997:244] Logos-ul este vehiculul instrumentelor sensibile numite scriitori sau cititori. „Coincidențele, sincronicitățile și miracolele ți se întâmplă ție, pentru că ești un obiect anume în vârtejul care curge în și prin tine, creând momente de paradox.”, sublinia într-un articol publicistul, în pledoaria pentru o erotică a artei.

„Ochiul *camp*, scrie Susan Sontag [2000:316], are puterea de a transforma experiențele”...Recunoștința este un fel de strugure pentru vin. Îl strivești în propria-ți

inimă în loc să-l risipești în rugăciuni și, pe nesimțite, te mai alegi și cu vreo treizeci de „vedre de dragoste”. E ca și cum poetul ar spune:

„*God's scattered thoughts were a constant source / of confusion to him until he conceived of two faithful mugs / that would be a perfect metaphor for his job which was filling the emptiness.*” [... *My Life as a Pot*, 1997:300]

Este prezentă aici cupa ca variantă aristocratică pentru oala destinată ființei comune ce-și asumă „*anxietatea ontologică drept proprietate exclusivă a celor creați...*”

3. Din canonul *camp* fac parte exemplele aleatorii de lucruri: „*N-am să menționez aici toate lucrurile cu care se reîntoarce acasă din preumblările sale solitare, fragmente de vechi scări de incendiu, melci fără cochilii (limaxi), șosete murdare, meteoriți.*”[1993:67]

4. Deseori arta *camp* este artă decorativă, accentuând textura, dezvoltând un ambiental sau un descriptiv ostil în detrimentul narativului, al substanței: „*...I am a perfect absorber of detail. The shine on someone's shoes, if properly framed, can repeat itself ten thousand times unhindered in the recesses of my brain...*” [*The Origin of Electricity*, 1997:94] Detaliul solicitat la infinit poate funcționa și în absența subiectului, care nu manifestă vreo pretenție.

5. *Camp*-ul reprezintă o viziune asupra lumii: este pasiunea pentru exagerat, excentric, lucrurile-care-sunt-ceea-ce-nu-sunt, ca în Art Nouveau (tunele sub forma unor tulpini de orhidee; viața, destin sub forma unui vas: cuib, cupă, ceașcă, oală!)

6. Androginul este una din marile imagini ale sensibilității *camp*: *Maximum* semnifică opera: „*Și-a făcut apariția perfectul- un hermafrodit perfect, un unicorn.*”[1993:57] De aici triumful stilului epice, convertibilitatea între sexe, între „persoană” și „lucru” plăcerea de-a exagera eroticul, manierismele îndrăgostiților; forma cea mai rafinată a atracției sexuale argumentată printr-o parabolă erotică: „*Marea cotitură: reîntoarcerea în țara ținuturilor sălbatice - ținutul rustic al Californiei de Nord! [...] Experiența noastră de viață, diferită după cum se poate vedea, izvorăse, până la acest punct, dintr-un fel de peisaj-comun (al modernității!) cum ar fi un leu și un om făcuți dintr-un sfînx de plastic. Dar acum mă aflu pe punctul să-l duc pe Monsieur în chiar locul unde apăruse prima fisură pe harta sufletului meu...o lume stranie (geografia spirituală: „combinația nordamericană: moloch și eros)*”[1993:50]. În sprijinul erotizării artei stă afirmația poetului: „*Vitality calls to eros, so at least one reason for the practice is the eroticisation of the univers.*”

7. Deosebirea dintre lucrul purtător al unui sens și lucrul ca artificiu (pur) duce spre teatralizare, travestiu, imitare, ce se pot înrudi cu tendința *camp*: „*I wear a dunce cap.*” [*Belligerence*, 1997: 248] Sensibilitatea *camp* poate opera în text prin dubla semnificație, fapt sugerat și de forma verbală „to *camp*” cu sensul de „a poza”, ce are caracterul duplicitar de a seduce. De aici preferința postmodernă pentru lumile identitare! *Camp*-ul este glorificarea personajului, numirea identității, a unității, forța persoanei, complexitatea naturii umane.

8. *Camp*-ul se bazează pe inocență....*CANDOARE!*

9. Emblema *camp*-ului este sporitul extravagantei: Gaudi! Și încercarea de a i se da ceva extraordinar. Voi exemplifica printr-un design al narativului: „*Și care sunt lucrurile cele mai ingenioase de pe acest pământ? Oh, Catedralele, desigur. Ele sunt de neegalat în puritate. Îmi voi construi romanul sub forma nunei catedrale și îmi voi plasa personajele la punctele de intersecție ale navelor pe orbite eliptice astfel că, oricât de mult ar încerca, ele să nu se mai poată intersecta. Pe M. Teste am să-l pasez la colțul unui pătrat interior dinspre nord oferindu-i șansa de a privi încât să vadă întregul cerc al personajelor de deasupra, fără să le poată atinge până când cecul nu devine pătrat. Și acesta, se știe, va lua ceva timp. Vai, ce insultă!*”[1993:22]

10. Seriozitatea și demnitatea lucrului impun opera. Dar și angoasa, cruzimea, tulburarea. *Camp*-ul este ludic, ironia și satira, dandysmul modern ... etc.

\*\*\*

*Poetry is a discourse.  
And we, its discourages.  
If it's a world wide depression,  
Everybody is depressed. [Poetry, 1997:122]*

# (RE)LECTURĂ ȘI EXPERIENȚĂ TRANS- ÎN EDUCAȚIA POSTMODERNĂ. Mircea Cărtărescu, *Arbitectul*

Eva SZEKELY

## *Abstract*

Our model for an experimental re-reading is based on Basarab Nicolescu's principles from *Transdisciplinarity*. Thus, we may resume our intention by paraphrasing the subtitle from Fritjof Capra: *we need science / re-reading for sustaining our life, for bringing in all the biological, cognitive and social dimensions into an unique science*. This science of re-reading, for instance, must propose a new vision upon world and Nature throughout the idea of relationship and integration. We may establish relationship between the modern physics and oriental mysticism, between scientifically culture and humanistic culture, between inner *world* and exterior world, we shall try to reflect this through an application on Mircea Cărtărescu's short story *The Architect*. Thus, we are going to emphasis the strong relationship between: the phenomenology, the epistemology and the ontology of the re-reading act, this three levels being integrated into an over-discourse based on experience and feeling. Being oriented toward the structure and the evolution of the consciousness levels, our discourse is born from the nostalgia for the unique Metaphysical Gesture, which still challenge us to ask ourselves many questions. The possible value of our intention could be only the daring to draw vague contours of the ineffable search of the Way / Method, the daring to approach our small world from that of the Architect, of the Divine *Logos* as being a generator of Sense and Energy.

## Premise metodologice inter- / transdisciplinare

Așa cum filosofii mistici orientali susțin că realitatea primă / ultimă nu constituie obiect al raționamentului sau al cunoașterii bazate pe demonstrație, susținem și noi că Adevărul, Sensul prim / ultim al (re)lecturilor propuse pentru nuvela *Arbitectul* de Mircea Cărtărescu nu poate fi descris în cuvinte căci se află dincolo de limitele simțurilor și ale intelectului din care derivă cuvintele și conceptele noastre. Omenirea nu a devenit mai înțeleaptă în ciuda dezvoltării prodigioase a cunoașterii raționale, încă o dovadă a imposibilității de a comunica - prin intermediul limbajului - cunoașterea absolută. Aceasta este o experiență a realității în întregime non-intelectuală, experiență care se naște dintr-o stare deosebită a conștiinței numită stare de "meditație" sau stare mistică. La fel, dacă actul (re)lecturii este văzut sau intuit ca un act profund de intimitate, de empatie și trăire interioară, întrebările / problemele și răspunsurile / sensurile sunt deja în noi, ca (pre)texte pentru creație și recreație sau transfigurare. Contradicția, ireconciliabilă pentru gândirea comună, vine din aceea că trebuie să ne folosim de limbaj pentru a comunica experiența interioară care, în esența sa, transcende limbajul. (2004, Capra, *Taofizica - o paralelă între fizica modernă și mistica orientală*, p. 47).

Modelul nostru de (re)lectură experiențială este fundamentat pe principiile transdisciplinarității (1999, Nicolescu) și, parafrazând subtitlul unei cărți a lui Fritjof Capra propune o *știință / (re)lectură pentru susținerea vieții*, pentru *integrarea dimensiunilor biologice, cognitive și sociale într-o știință / (re)lectură a durabilității*, având la bază o nouă viziune asupra lumii / **Naturii** construită pe ideea de *relații și integrare*. Așa cum se fac legături între fizica modernă și mistica orientală, între cultura științifică și cultura



umanistă, între interioritate și exterioritate, pe de o parte, între masculinitate și feminitate, pe de altă parte, prin aplicația pe nuvela *Arhitectul* de Mircea Cărtărescu vom încerca să surprindem relații între fenomenologia (I), epistemologia (II) și ontologia (III) actului (re)lecturii ca tot atâtea *experimente* integrate într-un metadiscurs centrat pe *experiență și trăire* (v. Anexa).

Orientat chiar spre natura și evoluția nivelurilor de conștiință în directă conexiune cu integrarea **nivelurilor de percepție / Realitate / cunoaștere și sens**, discursul nostru se naște din nostalgia Gestului Metafizic total / plural fiind doar un **vector de problematizare** în educație în general, în educarea (re)lecturii în cazul nostru. Valoarea lui – dacă ar fi să fie – stă doar în îndrăzneala de a trasa vași contururi ale căutării inefabile a Căii / Drumului / Metodei de a te apropia de lumea desăvârșită a Arhitectului, de Logos ca generator de energie și Sens adoptând atitudinea TRANS-disciplinartății.

*Transdisciplinaritatea* se referă așadar - așa cum indică prefixoidul TRANS- - la ceea ce se află, în același timp, și *înăuntrul*, și *între* discipline, și *dincolo de* orice “disciplină”. Într-o asemenea viziune a unei “*discipline in-disciplinate*” se înscrie și intenționalitatea discursului nostru despre didactica (re)lecturii, finalitățile sale fiind *înțelegerea lumii prezente și imperativul descoperirii de către subiect a unității cunoașterii prin accesul la niveluri ierarhice de sens / percepție* a textului ca fragment de Realitate / Tot. **Probleme / premise:**

- natura teoriei care poate descrie trecerea de la un nivel de Realitate la altul este bazată pe ideea unei vaste autoconsistențe interioare care pare să guverneze evoluția corpurilor / chiar a Cosmosului, capabil a se autocrea din interior (**boothstrapul**)- v. conceptul de **text autotelic**;
- coerența ansamblului nivelurilor de Realitate este dată de acțiunea logicii hermetice a terțului inclus, a gnozei, care ajunge la constituirea unei rețele de semne care **interacționează** – limitat // **ilimitat**, prin repetare la nesfârșit:
  1. un cuplu prim de contradictorii situat la un prim nivel de Realitate unificat de o stare T1 situată la un nivel de Realitate învecinat;
  2. această stare T1 este legată de un cuplu secund de contradictorii aflat la propriul său nivel 2,
  3. cuplul secund de contradictorii este unificat, la rândul-i, de o stare T2 situată la un nivel terț de Realitate, învecinat procesul iterativ continuă până la epuizarea tuturor nivelurilor de Realitate cunoscute sau imaginabile (v. și Anexa).

Înțelegem, așadar, prin **nivel de Realitate** orice ansamblu de sisteme invariant la acțiunea unui număr de legi general, în cazul relecturilor pe care le vom propune acestea fiind (v. Anexa 1): **biologic** – corpul cu intuițiile și semnele sale; **literar** - textul și sistemul lui de semne, coduri și convenții; **social-universal-cosm(ot)ic** – trăirea prin reflecție, interiorizare și problematizare a sensului indicibil, intraductibil în limbaj obișnuit prin chiar punerea problemei, a întrebării ... fără a primi un răspuns i-mediat. Diferențele de nivel creează o opoziție a legilor și a conceptelor fundamentale, însă complexitatea Realității și nevoia înțelegerii unității deschise a lumii, care devine și **postulatul transdisciplinarității** reclamă niște **principii** ale acestei atitudini postmoderne. După cum vom observa, piramida big bang-ului disciplinar bazată pe dualități și având ca bază fizica socotește că fiecare disciplină ca fragment este la rândul-i o piramidă întregă, între ele neexistând nimic, doar un **vid** gol care alimentează perpetuu ruptura dintre obiect și subiect și, implicit, fragmentarismul înțelegerii. Însă, punctul de

vedere transdisciplinar, prin prezența mai multor niveluri de Realitate obiectivă / percepție a subiectului umple - prin prezența / trăirea **sacralului** ca *terț tainic inclus* (1999, Nicolescu, p. 53) - spațiul dintre discipline și de dincolo de discipline, așa cum **vidul** cuantic este **plin de toate potențialitățile / virtualitățile tuturor lumilor posibile**.

În concluzie, **transdisciplinaritatea** se preocupă de **dinamica** provocată de acțiunea simultană a mai multor niveluri de percepție / Realitate, fiind complementară, și nu antagonică cercetării disciplinare din care se nutrește și pe care, la rândul său, o limpezește într-o manieră nouă și fertilă. Sinteza acestora (1999, Nicolescu, pp. 23 - 28) așa cum le-am înțeles noi prin relecturile “transdisciplinare” ale eseului mai sus menționat este redată în tabelul de mai jos:

<b>UNITATE DESCHISĂ a CUNOAȘTERII / ÎNȚELEGERII</b>	
<b>Obiect / nivel de Realitate</b>	<b>Subiect / nivel de percepție</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Flux de informație / materie</li> <li>• Divin // Natură</li> <li>• Gândire // simțire</li> <li>• Efectivitate // afectivitate</li> <li>• Unul // Multiplul</li> <li>• Umanitate // Cosmicitate</li> <li>• Infinit mic // infinit mare</li> <li>• Semne // simboluri</li> <li>• Gol // plin</li> <li>• Știință / conștiință</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Flux de conștiință</li> <li>• Obiectivitate // Subiectivitate</li> <li>• Masculinitate // Femininitate</li> <li>• Exterioritate // Interioritate</li> <li>• Total // Plural</li> <li>• Individualitate // Alteritate</li> <li>• Eu // sine</li> <li>• Intuiții / Imagini // viziuni</li> <li>• Vid // plin</li> <li>• Realism / umanism</li> </ul>
<b>Raționalitate</b>	<b>Problematologie</b>
<p><b>TERTUL TAINIC INCLUS al ființei umane și al Universului - sacral</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>TRANS- disciplinaritate</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- culturalitate</li> <li>- religiozitate</li> </ul> </li> <li>• <b>vid plin / viduri textuale ca virtualități de sens</b></li> <li>• <b>energia – concept unificator al trans-formării / metamorfozei (simbolul și imaginea)</b></li> </ul>	

Astfel, *disciplinaritatea, pluri- / inter- / și transdisciplinaritatea sunt cele patru arcuri ale aceleiași cerc deschis mereu spre un nou nivel, cel al cunoașterii prin implicarea subiectului, în măsura în care înțelegerea lumii prezente presupune înțelegerea sensului propriei noastre vieți și al propriei noastre morți în această lume* (1999, Nicolescu, p. 25), implicând în aceeași măsură obiectul, subiectul și sacralul, înțelegere pe care noi o numim **competență semiotică** și o vedem funcționând ca pe o rețea semantică / țesătură / pânză de păianjen.

Dacă nu am făcut-o încă explicit, credem că am ajuns în discursul nostru în punctul adecvat pentru a formula ideea că vom uza de o abordare semiotică (re)lecturii în cadrul discursului didactic, abordare pe care principiul TRANS- o și presupune prin ideea integratoare 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* (1997, Deely, p. 11).

Pentru a sublinia încă o dată cât de departe de autonomie este o semiotică literară în schema **transdisciplinarității** și a **experienței** cel mai bine *mitul intertextualității și al intersemioticității* ca perspectivă ce trebuie luată în seamă pentru o valorizare completă a operei literare (1997, Deely, p.73. 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, motiv pentru care am adoptat și noi perspectiva **parodiei și a jocurilor lingvistice ale intertextualității**.

## 1.2. Corp și corporalitate, text și textualitate în procesul (re)lecturii

Dacă mintea are idei pe care corpul nu le are sau invers (R. Barthes), dacă ele sunt una sau dacă una este limitarea celeilalte, acesta este jocul ficțiunii propus de autorul – naratorul – personajul Cărtărescu, care neputându-se percepe pe sine din afară, din cauza corpului, “este condamnat la imaginar” (R. Barthes). **Scrisul devine aventura căutării trupului sau a redescoperirii lui** în alte ipostaze / planuri (celest, subteran) prin scriitura-corp, altfel spus **textualitatea** ca mozaic de texte / povești din care se recompune **experiența** ca întreg.

Mircea Cărtărescu - fire enciclopedică, mare cititor de fizică cuantică – este un autor postmodern prin atitudinea creativă fascinată de ideea tehnicistă că **textul**, prin a fi un *ansamblu simbolic structurat, ne trimite dincolo de el, spre ontologie și epistemologie, spre experiență și cunoaștere, spre antropologie și cultură*, deci. Această idee ne apropie de teza de la care plecăm și motivăm alegerea prozei lui pentru a contura reperele aplicative ale cadrului teoretic expus mai sus. Înainte de ... și în același timp cu a fi simple texte literare sieși suficiente, *poezeele epice* incluse în volumul *Nostalgia* sunt fragmente ale unui TOT – fascinația autorului pentru această imagine transpare din întreaga sa creație și chiar din intenția primă de a-și numi cartea *Totul* și abia apoi *Visul*, într-o primă ediție, fragmente însă care, asemeni unei oglinzi, reflectă structura Totului (ca și în teoria cuantică a fractalilor) revelând astfel ordinea tainică / sacră a lumii. Chiar din fizică vine această încercare de determinare a coordonatelor unei “teorii a Totului” pe care o sondează “teoreticienii misterului”. *Ideea nouă este aceea a unei dualități generalizate care ajunge să lege între ele șase teorii la modă /.../*, spune Basarab Nicolescu în cartea sa *Noi, particula și lumea* (2002, p. 72). *Aceste șase teorii apar astfel drept cazuri limită ale uneia și aceleiași teorii care, ea singură, ar merita calificativul de teorie a Totului. Teoria are și un nume: teoria M (nume inventat de Witten), litera M semnificând, după diferiți autori, Magie, Mister, Mamă, Matrice sau Membrană.*

Astfel, **sacrul**, “ceea ce unește” devine experiența unei Realități, **izvorul** conștienței ființării în această lume, și, ca atare, fiind înainte de toate o experiență, se traduce printr-un sentiment: “religiozitatea cosmică”, conștiența unificării tuturor

fragmentelor de Realitate într-un Tot are o consecință capitală în străfundurile ființei umane, cu efecte gnoseologice: **respectul absolut al tuturor alterităților unite prin viața comună pe unul și același Pământ.**

Autorii și textele, personajele și viața lor nu sunt decât fragmente de **Tot**, în abordarea actuală a *textului* – concept care înlocuiește *cartea* începând cu Roland Barthes - de la teoriile formalismului rus, ale textualismului și, în cele din urmă, ale postmodernității ca atitudine trans-modernitate. Principiul substituției și al analogiei se reflectă la nivelul corespondenței **corp / text** ca *obiecte*, respectiv **textualitate / corporalitate** – ca (*inter- și trans-*) *relații* cu viața, socialul, universalul, adică ceea ce cu un termen generic numim **Natura** sau **Realul**, dincolo de Occident sau Orient, dincolo de știință sau artă fiind oculată miza onto- / cosmo- / antro-po- / epistemo-logică a oricărui text adevărat, care încorporează viața, născut fiind din *pașiune*, această miză fiind unitatea cunoașterii, dincolo de fragmentarismul generat de big-bang-ul disciplinar.

Plecând de la Roland Barthes care consideră *moartea autorului* ca o condiție *sine qua non* a vieții textului și de la înlocuirea noțiunii de carte, cu cea de *text*, ca proces impersonal de scriere din care autorul este absent. Ca o consecință imediată a acestei atitudini, se află înlocuirea hermeneuticii cu o **“erotică” a textualității**, la nivelul receptării manifestată prin fuziunea sau empatia totală autor-cititor. Acest fapt are drept urmare crearea unui mecanism perpetuu, automat de redare și reproducere a unor imagini recurente ce redau o conștiință inocentă și nevoia de atașament / experiment / trăire / **experiență a pluralității sinelui ca deschidere spre alteritate / lumi posibile / nivele de percepție / Realitate și virtualități de sens(uri).**

Cu privire la Anexă, vă propunem un experiment care nu ar fi un prea dificil exercițiu de imaginație... Ce rețea extinsă s-ar crea dacă am presupune că oricare semn / cuvânt / simbol din schematizarea discursivă ar putea fi un **nod semantic** și l-am relaționa (cel puțin) triadic cu toate celelalte, fiecare interacțiune triadică fiind un “triunghi” salvator ?, o (nouă?) lume posibilă! Ce arcane! Ce hățișuri... labirintice care ar sfârși, într-un târziu, în inutilitate, într-o mare confuzie și ne-înțelegere...

## **2. Descrierea experimentelor. ARHITECTUL, de Mircea Cărtărescu** **EXPERIMENTUL I:**

**Premisa 1.** Julia Kristeva remarca transparența acestui raport text – corp sub forma unei *scriituri cu litera-corp*: textul devine o prelungire a corpului pentru a-l împlini, iar corpul devine un conglomerat de texte, un soi de enciclopedie sau o Carte a Cărților în care se întâlnesc toate amintirile, memoria colectivă și memoria autobiografică. Corporalitatea prin semnele sale – percepții senzorial-kinestezice, stări-limită - devine astfel prima cale de acces spre conștiința țesăturii sau a rețelei denumită generic TOT, semne devenite tot atâtea **intuiții** care prefigurează marile **arhetipuri** ca fragmente în care totul se leagă de tot (Logosul, Cuvântul, Animus / Anima, Androgenul Unul, Dublul / Celălalt, Divinul etc. – v. și schema din Anexă).

Ca metode, **experimentul, lectura inocentă, anticipativă** va utiliza tehnica imersiunii în subiect, **brainstormingul** și **jocul** în rolul de virtuali scriitori.

1. Nivel de percepție: **senzorio-motorie / corp / text**
2. Nivel de Realitate: biologică / individ / umanitate
3. Nivel de cunoaștere: subiectivitate obiectivă
4. Nivel de înțelegere: subconștient / **intuitiv**-concretă.
5. Nivel de Sens: indici, urme, **simptome** de “Adevăr”

6. Nivel de Ființare: **semne** - corespondențe ale Tot-ului magic.

**Atelier de creație:** 10 minute

a. etapa **intuitivă** a **invenției**: lectură predictivă / inocentă cu cerința: Creați o “poveste” având următoarele repere / plan simplu de idei:

- Un cuplu de arhitecți;
  - Ea are dintotdeauna un vis, iar el are o mare pasiune;
  - Utilizări bizare ale claxonului;
  - Triunghiul conjugal;
  - Lumea întreagă se schimbă.
- b. etapa frontală – **brainstorming / analiza și sinteza** prin sublinierea asemănărilor // distincțiilor privind **ocurența** unor *imagini latente, obsesii, cuvinte-simbol, sentimente, trăiri*.
- **Ea / Visul** – de a avea un copil / de a călători / de a fi fericită / de a trăi o mare iubire eternă / **de a avea o mașină** / casă / de a avea prieteni / de a nu se simți singură ș.a. (subl. n. trimit la varianta propusă de text, anticipată de unii interpretanți) / **intuiția** că ea, într-o viziune antropologic etern misogină, e tentată de reducții la infinitul mic, “domestic”;
  - **El / pasiunea** - pentru construcții **ciudate** (obeliscuri, case sau “camere secrete” ș.a.), **religia / filosofia / muzica / călătorii / erosul / amorul liber (tății)** / lectura / **comunicarea** ș.a. // **intuiția** că pasiunea deschide spre tot felul de ciudățenii - mistică, infinit / Tot - la limita patologicului, uneori;
  - **Bizarul claxon** - **jucărie / instrument muzical / ”ceas deșteptător” / punct nevralgic / agitație / atenționare / alarmă** // **intuiția** nevoii de ieșire din obișnuit, cotidian, din subrutina programului inițial, binar, gândit în opoziții ea // el ; 0 // 1; adevărat // fals; primar // secundar;
  - **Triunghiul conjugal** – el are o **amantă** / secretara / o colegă / o prietenă de familie pentru că **traversează o criză de comunicare / ea are un amant coleg / vecin etc. pentru că el lipsește mult de acasă / ”triunghi”-ul este salvator, acceptat / o viziune optimistă / un nou “realism domestic / ”triunghi”-ul - va fi cauză a pierderii și / sau a regăsirii cuplului** ș.a.; foarte puțini au avut **intuiția** că propria lui pasiune pentru Tot va fi amanta;
  - **schimbarea** - un “cutremur” exterior care aduce și unul interior sau invers / o “moarte” a unuia dintre ei pentru celălalt sau a cuiva drag / un “război” în doi / dualitatea duce inevitabil la divorț / o a treia forță supremă, pe care nu o putem stăpâni sau ordona logic întotdeauna / este o pedeapsă pentru încălcarea “Legii și / sau este o recompensă pentru curajul asumării libertății, a voinței și a deciziei în propriile ritmuri subiective ș.a.

Observațiile s-au concentrat în jurul ideii că imaginile și sensurile lor erau circumscrise **plauzibilului, cotidianului**, vieții și experienței de zi cu zi a fiecăruia dintre noi, fapt care certifică o convingere - că fiecare dintre noi putem fi “scriitori”, însă doar până la un punct. La întrebarea adresată de Vlad Zografi (în interviul din iunie 2002) despre menționarea unor tehnici și elemente de fiziologie mistică orientală. Mircea Cărtărescu răspunde: “Cred că o viziune mistică a lumii nu se poate dispensa de o meditație adâncă asupra **corporalului, a corpului**. Meditația mea nu se sprijină însă doar pe datele filosofiei oculte, ci și pe cele științifice, religioase și de experiență a vieții zi cu zi și noapte cu noapte.” Există așadar aici, o întreagă filosofie zen, prin care se încearcă să se reconstituie *umanul* din particule de

energie / spirit / sens și semnificații, pe de o parte, și de materie / corp / semne și simboluri perfect echilibrate, pe de altă parte, M. Cărtărescu nefăcând altceva decât să exploreze această perspectivă a senzorialității, dar și a senzualității originare încorporate în **arhetipuri** / mituri, scriind **romanul metauman, al încâlcirilor interioare** (cf. 2004, Colceriu-Dandu).

c. **Lectura rezumatului propunătorului experimentului. Mircea Cărtărescu, ARHITECTUL - rezumat**

**Arhitectul Emil Popescu, specialist în proiectarea fabricilor de ulei era căsătorit cu Elena, arhitect specialist în proiectarea fabricilor de lapte.**

Au o viață prosperă, fără copii fiind economisesc bani pentru înfăptuirea visului de-o viață al Elenei: cumpărarea unei Dacii. În ciuda faptului că nu avea carnet de conducere, arhitectul venea aproape zilnic să o viziteze în parcare, iar Elena doar uneori, *savurând amândoi momente de reală, deplină intimitate, doar în spațiul tandru și confortabil al mașinii.*

Într-o dimineață devreme, declanșarea sunetului strident al claxonului care trezi tot cartierul, îl face pe Arhitect să se simtă penibil. Din acea zi randamentul lui la serviciu scade vizibil, este absent, fiind obsedat de sunetul claxonului și nemulțumit de lipsa detaliilor cu privire la claxoane. Însă se entuziasmează deodată aflând că există claxoane muzicale și începe să cutreiere fabrici de electrobobinaj, pentru ca în cele din urmă să cheltuiască mulți bani pentru a *îmbunătăți* tot mai mult tehnica de claxonare a mașinii, trecând astfel mai întâi la clasicul claxon, apoi la claxonul-trompetă și în final la substituirea claxonului cu o orgă / sintetizator electronic.

Vecinii, ca și soția lui, *trăiesc un val de sentimente contradictorii, de la admirație, la invidie și furie sacră.* O dată cu amplificarea intensității muzicii Arhitectului, corpul lui se transfigurează și devine magnific.

**Profesorul, un saxofonist admirator dedicat al Arhitectului, devine amantul, iar mai târziu soțul Elenei, după ce ea rămăsese însărcinată, nu însă mai înainte ca Elena să aibă nenumărate încercări de a reglementa căsătoria lor, prin consultarea unor medici psihiatri.**

Radioteleviziunea din țară și străinătate va mediatiza imaginea Arhitectului, prin intermediul Profesorului devenit impresar genial, drept urmare lumea întreagă va fi fascinată de muzica Arhitectului.

Dar momentul crucial pentru instaurarea melocrației Arhitectului se petrece în ziua în care Profesorul o găsește pe Elena ascultând în transă muzica fostului ei soț. Profesorul se înfurie și retează cu satârul degetele Arhitectului, care însă, ca printr-o minune îi cresc la loc. Muzica lui orfică invadează întreg trupul și acaparează tot universul.

**Concluzii I.** Diferențele de inferențe logice provin însă din zona subiectivității, a imaginarului și a folosirii limbajului artistic ca o **“ars combinatorica”** debordând legile și normele logicii obișnuitului și plasându-se la limită, și chiar în zona **a-normalului, ne-plauzibilului, i-logicului** cum s-a concluzionat și în urma analizei rezumatului nuvelei pe care l-am dat spre (re)lectură experi(m)ențială. După acest moment, am constituit două grupe a aproximativ 8 – 10 persoane pentru fiecare dintre experimentele de mai jos pentru care am folosit o fișă de lucru cu un colaj de fragmente de text din nuvelă.

**EXPERIMENTUL al II-lea:**

**Premisa 2:** Corpul se depășește, așadar, prin texte, relațiile, analogiile și **resemantizările** generând un întreg câmp al corpurilor de texte / textualității, care devine “totalitatea” înțelegerii Naturii ca tot atâtea interpretări / discursuri paralele provocate de big - bang-ul disciplinar. De aici se explică **dualitățile** generate în primul

rând de **figurile de limbaj** supuse în principal dichotomiei cultură științifică // cultură umanistă, precum și mitul discursului unificator al modernității centrat pe **simbol** ca energie condensată în cuvânt / semn.

1. Nivel de percepție: **cognitiv-abstractă / raționalitate**

1. Nivel de Realitate: corporalitate / textualitate / discursivitate

2. Nivel de cunoaștere: obiectivitate subiectivă

3. Nivel de înțelegere: conștient / categorial-conceptuală

4. Nivel de Sens: figuri de limbaj / reprezentări ale "Adevărului"

5. Nivel de Ființare: **simboluri** – duale ale Tot-ului logic.

**Muncă în grup – 15 minute.**

- Care sunt imaginile latente, obsesiile, intențiile care transpar din *underground*-ul "poveștii" / "povestea" propriu-zisă?
- Găsiți 2-3 cuvinte-simbol și interpretați-le.
- Ce corelații intertextuale suportă textul?
- Care este tema / sub-tema / ideea / motivele textului?
- **imaginea cutremurătoare pentru suflet** a *androginului demonic* ce conduce la revelarea androginiei feerice și benigne, angelice a psihicului, care este cea mai adâncă reprezentare a lui. Mircea Cărtărescu chiar afirmă că "Drumul spre divin trece prin proba abjecției." (*Jurnal*, p. 255), cu trimiteri la alte texte (jocul *De-a Reginele* din *REM*): imaginea "**organismului dublu, cu același metabolism** /.../ două siameze /.../" (p. 223);
- **geamănul**, obsesia căutării lui în întreaga operă cărtăresciană, încă de la început (din *Travesti*, din nuvelele *Mendebilul*, *Gemenii*) corpul reprezentând o **barieră** înspre maturizarea autentică (v. și *Orbitor*), pe care Nanei îi este dat să o experimenteze ca stare în timpul viselor ei (în vis ea este pregătită să găsească cheia *REM*-ului, chiar *Graalul*);
- **visul** ca soluție lăsată în voia pasiunii, a naturii și a timpului real, maturitatea urmând să *se instaleze comod* la momentul potrivit, cu nuvela *Arbitectul* nu întâmplător așezată în finalul volumului, ca *Epilog*; dar de ce, în locul acestei abjecte maturizări, să nu simțim **plăcuta stare amorfă**, care ar salva insul de la incestuoasa *maturitate criminală*, descrisă înfricoșător de organic în *Jurnal*, ca **balindu-mi mintea cu lingurița** (p. 180);
- Asumându-și literatura ca **proiecție** deformată, vicioasă, de factură malformată, o anomalie a realității, o **boală**, M. Cărtărescu se subsumează psihologiei colective balcanice, conform căreia conviețuirea pe acest areal este o **dramă însoțită de reversul său parodic**. Drama colectivă a problematicii creației percepută ca nevoie de sacrificiu uman în toată aria balcanică, va fi returnată unei **mentalități unitare a creației perfecte care se cosmicizează fără conștiința tragicului**, a suferinței creatorului, prin proaspăta simbolistică a *Arbitectului* - personaj, simbol și, în același timp, idee: "Emil Popescu era arhitect." Așa debutează nuvela care va reface traseul mitic al creației desăvârșite, care apare ca **nevoie impetuoasă a creatorului** (de această dată a unui *edificiu* muzical, deoarece el nu este muzician, ci arhitect) **de a se integra ordinii cosmice**. Proaspăt posesor al unei mașini Dacia, el va **reconfigura întrebuintărea primară** a acesteia, desprinzând din gama de utilități a unei mașini doar pe cea referitoare la capacitatea acesteia *de a comunica / de a se comunica* prin intermediul **claxonului**. "*Arbitectul îi explica răbdător că funcția fundamentală a mașinii nu*

este, cum se consideră de obicei, cea de-a scurta distanțele, deplasându-l pe om dintr-un loc în altul. Aceasta este doar o funcție secundară și, dacă stai să te gândești bine, inutilă. Noblețea mașinii constă în posibilitatea de a claxona, adică de a comunica și de a se comunica. " Claxonul se va **converti simbolic** într-un element de factură mitologică, supranaturală, iar *Arhitectul* va fi înnobit de nevoia reintegrării în armonia cosmică.

**Concluzii II** - în jurul **dezbaterei intertextualității și a jocului parodic** cu *Meșterul Manole* sunt redată mai jos, într-un joc al argumentelor "pro" și "contra" perfecțiunii noii viziuni prin similitudini, dar mai ales **diferențe** subiective pe care insistă educația în postmodernitate:

Mitul	Jocul re/demitizării / unificării parodice
1. această <i>reintegrare</i> urmează aceleași dramatice scindări interioare și exterioare;	1. creatorul, <i>magul / vraciul</i> este un <i>arhe-</i> , un principiu suprem, primordial, un model perfect și realizează <b>armonizarea perfectă</b> între cele două tendințe ( <b>exterioară și interioară</b> );
2. dedicat artei /muzicii sale, arhitectul renunță la viața sa familială, la soția sa Elena;	2. nu există conștiința tragică a unei pierderi în favoarea unui <i>câștig</i> ;
3. erosul depărtărilor "drama" se rezolvă fără nostalgie <i>Celuilalt</i> , a perechii;	3. dimpotrivă, Arhitectul devine sieși suficient, <b>autotelic</b> ca și textul prin descoperirea propriei alterități, a propriului <b>sine</b> ca <b>terț tainic inclus, salvator și revitalizant</b> deci;
4. "buna soție a arhitectului"	4. devine o "Ană modernă", <b>activă</b> care inițial consultă medici psihiatri, care stabilesc diagnosticul <i>monomaniei, al alienării mintale</i> , noua lui preocupare fiind considerată un caz patologic;
5. soția nu este sacrificată și nu se mai sacrifică ca o ființă care iubește total și naiv.	5. Elena se va recăsători, își va reface viața rămânând însă – paradoxal? - alături de fostul soț; să fie gestul Elenei acela al deplinei înțelegeri față de noua prioritate / pasiune a soțului ei?
6. "Meșterul" / Arhitectul nu mai "dispare" într-un izvor, prin întoarcerea la Origini, la sacru,	6. <b>Ci</b> devine el însuși <b>izvorul</b> ... Mai există credința în Avraam și jertfa sa, văzută ca încercare a credinței?

Corporalitatea ar fi atunci momentul în care ne depărtăm de îngeri și de Dumnezeu spre a deveni *tot mai oameni*: "În om, întâlnim un cumul de calități care se apropie decisiv de modelul divin, după chipul și asemănarea căruia a fost făcut: a fi, a fi viu, a fi viu și activ, a fi viu și a făptui ca o ființă a spiritului. Omul nu este însă Dumnezeu. El e deasupra întregii creații prin *dubul* său, dar împarte cu ea **corporalitatea**." (Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, p. 45) Însă drumul spre Absolut trece prin proba abjecției, deci prin *umanizare, prin a deveni meru celălalt!* Exisă în toate o *bisexualitate*, un caracter ambidextru, o naștere și o moarte simultane, o cădere din Yang în Yin, din



spirit în materie. Aceste imagini *monstruoase* eliberate stârnesc chiar și în cititor reacții bazale: frica, ura, repulsia, curiozitatea, sexualitatea, sentimente care animă lumea totemică a **arhetipurilor** (V. Anexa 1, coloana II), prezentificând mariajul cerului cu infernul. Ele redau, cum ar zice Mircea Cărtărescu însuși, *circumrealismul* sau *suprarealismul* (realitatea *nenaturală* sau *anormală* a infinitului), descoperitor mereu al altor “realități” sub aspectul fecund al trăirilor brute, arhaice, la limită care alimentează *mașina de trăi* / *Jocul* / *norma* și medierea / *consensul* sau întâlnirea lor (v. și schema din Anexă).

### **EXPERIMENTUL al III-lea:**

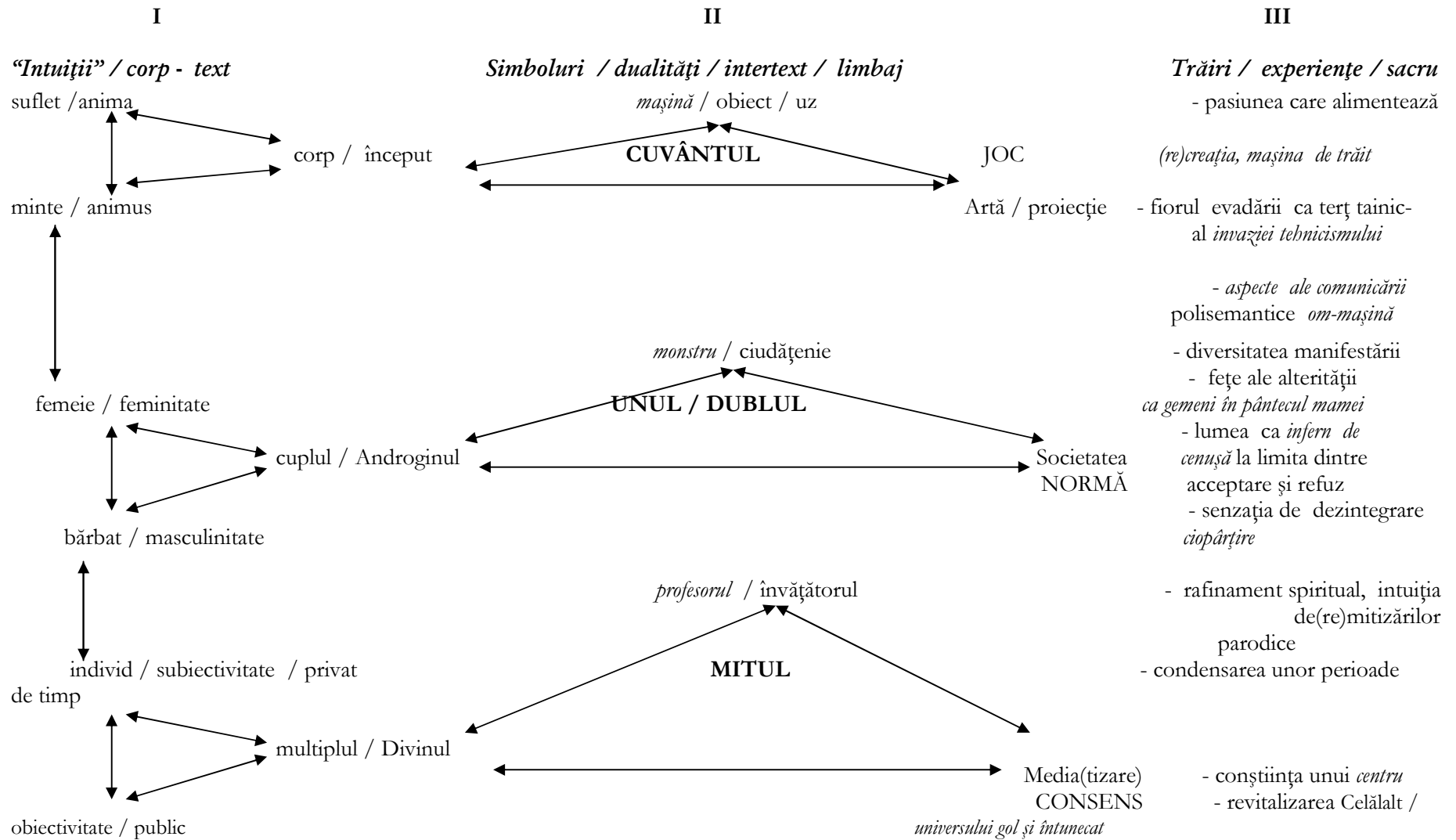
**Premisa 3:** Prin **miracolul** înțelegerii, se ajunge simultan la depășirea și integrarea celor două niveluri de Realitate și cunoaștere, prin trăirea și experiența imaginărilor se deschide o cale de acces spre un univers TRANS-: dincolo de text(e) și dualități, spre experiența pluralității și semantica tuturor lumilor posibile, prin transfigurare și recreație / reinterpretări mereu revitalizante, abductive: de la caz la caz.

1. Nivel de percepție: (c)osmotic / **spiritualitate**
  2. Nivel de Realitate: socialul / universalul
  3. Nivel de cunoaștere: unitate subiect-obiect
  4. Nivel de înțelegere: transconștient / sistem deschis
  5. Nivel de Sens: trans-figurare a “Adevărului”
  6. Nivel de Ființare: **imagini - “viziuni”** ale Tot-ului mitic.
- Cum schimbă viața o pasiune sau experiența interioară // lipsa pasiunii sau a experienței interioare ?
  - Care este rolul limbajului // al lipsei de limbaj (comunicare) între oameni?
  - Ce forme de trans - disciplinaritate / - culturalitate / - religiozitate se propun?
  - Noua viziune cosmogonică este malefică // benefică?
  - Experiența Sacrului ca zonă de “tăceri pline” devine...
  - **Pasiunea** ca manifestare a **erosului depărtărilor** rămâne să tindă înspre acest deziderat: transferul de identitate corporală dintre *arhitect* și divin / sacru ca *dorință irepresibilă de a se dizolva în armonie*, dorință a pierderii propriei identități pentru a deveni *Celălalt*, dar păstrându-te și pe tine cel vechi, un experiment ingenios și remarcabil de travestire a androginității din noi, a unității originare rătăcite. Erosul este cel care rămâne să tindă înspre acest deziderat, eroticul având putere de **mediator postlingvistic** între conștiință și corp, am putea spune **între conștiință, corp și istorie**, toate elementele ecuației implicând conceptul de **experiență**. Este vorba despre o experimentare la toate nivelurile și la toate vârstele pentru descoperirea părții ascunse din noi, pentru a pune în ordine micul laborator alchimic al fețelor alterității noastre multiplicat după posibilitățile cunoașterii și înțelegerii de sine, prin (re)lecturi, continuate în scris și rescris.
  - **Limbajul**, din acest moment este inutil, el este sursa marilor dualități și contradicții, totul anatomizându-se și corporalizându-se. Viziunea lumii este una corporală: ea este privită cu un **organ integral, corpul**, și este filtrată de acesta prin toate mădulele. **Corpul se substituie chiar lumii**, iar acesta preia atributele gigantice, colosale, grotești, devenind **corp universal, multianimal și multivegetal**, fecund mereu (cu un “fetus peste emisfere”) acaparând imaginația și luciditatea, deci întreaga conștiință (un alt principiu TRANS- este uzarea cât mai mult – în scopul înțelegerii - de laturile **inteligenței emoționale**, de corp, senzații, sentimente și trăiri / **sistemul limbic** / stânga responsabilă de “stângăciile” de mai jos...

- **Arta, creația, trăirea pleneră și comunicarea sentimentelor**, care devin tot atâtea punți de exprimare a sentimentului religios, a “sacrului” ca un mare creier capabil să refacă cosmo- / ontogeneza, **un creier în creierul** Arhitectului, al autorului, al cititorului chiar; deci, chiar principiul **auto-** ca natură a devenirii conștiinței;
- Există pasaje impregnate de o conștiință morbidă, *care anulează utilitatea limbajului*, *uzând de mijloace de expresie introspective, renunțând la limbaj așa cum îl comandă instanța colectivă / norma (n.n.), protagoniștii deținând o conștiință înglodată în individualul cenesteziic – în non-verbalul sau în preverbalul pe care jocul metaforelor celor mai îndrăznețe nu izbutește să-l aducă la expresie. Se conturează așadar la Cărtărescu o lege nescrisă, și anume aceea că nu corpul impune legea lui conștiinței, ci, prin interpunerea limbajului mediat de societate, comenzile conștiinței se imprimă legilor corpului* (2004, Colceriu-Dandu, p.73). Și de aici îndemnul înlocuirii limbajelor ru(t)inate, în-“disciplinate” până la golire, cu limbajele universale ale jocului, dansului, ale ritualului și ceremonialului demult uitate. Lumea devine numai *muzică pe care n-o mai ascultai cu urechile, ci cu toată pielea deodată, care-ți umplea canalele venelor de ecouri, cu care îți intra în rezonanță structura osoasă. Ajunsă în creier, la porțile sufletului, ca o doză de mescalina sau ca un dulce păianjen care-și injectează în corpul victimei enzimele dizolvante, această muzică se substituia sufletului, și, asemenea unui homunculus perfid, prelua în mâini ferme hățurile trupului.*
- **Viziunea cosmogonică**, în concluzie, e TRANS-, dincolo de dualități. Transa benefică a **decorporalizării** este totuși posibilă. **Proba abjecției** e trecută în *Arhitectul*. Corpul său devine imbatabil, ne-corp, și nu prin renunțarea / despărțirea de el, ci prin amplificarea la maximum a potențialului corporal în legătura sa directă cu mintea și conștiința. **Dimensiunile corpului** sunt **dimensiunile conștiinței**. Materia (corporalul) e transmutată în energie spirituală printr-un proces continuu de sublimare. Nivele superioare ale conștiinței confecționează *crusta* corporală, în care corpul poate fi conservat și dilatat la maximum până la contopirea cosmică. Dar e nevoie de toate stadiile pentru a se realiza această **eliberare de corp prin corp, armonizare totală cu infinitul, printr-o mare iubire (muzica, scrisul, celălalt) care transfigurează totul**. “*Acolo se afla arhitectul. Corpul său, care trebuie să fi cântărit cel puțin patru sute de kilograme / .../. De-a lungul deceniilor, întreaga mentalitate umană se schimbese sub influența copleșitoare a Arhitectului. Nu mai existau conflicte, pentru că singurul interes al fiecărei ființe umane era să poată asculta zi și noapte recitalul neîntrerupt.*”

Nu este altceva decât un exercițiu de schimbare a unei mentalități umane, cu privire la Tot, inclusiv cu privire la text și interpretare, la referențialitate și ficționalitate. Tocmai de aici **ambiguitatea** inovatoare, frapantă, care transferă accesele melodramatice într-o **literaritate autotelică** (textul sieși suficient, **un text – conștiință** și / sau o **conștiință – text(ură)** (cum se poate vedea și din partea a III-a a Anexei 1 – *citatele* fiind deja interpretări luate direct din text):

ANEXA 1 - Niveluri de Realitate / Cunoaștere în nuvela *Arhitectul* de Mircea Cărtărescu



Așadar, lecturile plurale sau (re)lectura este acest proces de schimbare continuă a perspectivelor, o **competență integratoare a experienței**, un proces cu o finalitate structurală, reflexivă și autoreflexivă, critică și autocritică; este un mod al atenției care presupune încetinirea lecturii, cântărirea detașată a detaliilor esențiale, un anumit profesionalism al lecturii manifestat în comportamentul lectorului adult prin salturi în spirală de la un nivel de existență / energie / sens la altul / **celălalt / Celălalt / Sacru**. Aceasta este chiar rădăcina eticii, afirma J. J. Desanti (2002, în Baudrillard, *Figuri ale alterității*, p. 7-8): “/.../ Este chiar întâmpinarea altului. Contrariul eticii este, după mine, refuzul altului, închiderea față de ceea ce nu cunosc, care este dintr-o altă cultură, care are un alt mod de gândire și pe care-l voi considera exterior tribului (grupului / colectivității **n.n.**) meu”, ceea ce înseamnă în principiile de la care am pornit și la care ne raportăm continuu, transculturalitate.

**Punctul de convergență** al premiselor noastre metodologice a condus, sperăm, la ceea ce vor a fi concluziile parcursului nostru inter- / transdisciplinar: (re)lecturile, înglobând **arhetipurile** ca structuri funciare ale “psihicului obiectiv, ale memoriei colective transfigurate în și prin memoria autobiografică și invers, implică în această **dinamică** a construcției sensului și, implicit, a înțelegerii, **Sinele** care devine astfel **Unul** / divinul ca fapt ontologic și psihologic în cadrul unui psihic real, **imagine a Sacrului**, nefiind o invenție, ci o **Realitate / experiență / trăire** care are loc spontan în om, ca manifestare a spiritului Unului / *sacrului ca terț tainic inclus*. Așadar, a te cunoaște profund pe tine însuși înseamnă a-l cunoaște, în ultimă instanță, pe Marele Arhitect / Dumnezeu. Din acest punct de vedere nici o religie nu este privilegiată, un alt principiu TRANS- statuând o egalitate religioasă absolută a oamenilor, și, prin urmare, implicând relevarea absurdității rivalităților dintre religii și, cu atât mai mult, a absurdității a ceea ce L. Corbett numește “fascism religios” și, spunem noi, justifică eforturile spre ecumenism, acesta, de asemenea, fiind un principiu al educației **Trans-**.

**3. Concluzii finale.** Realitatea gestului *Arhitectului* – personaj, simbol și idee – este una de factură metafizică, trebuind redescoperită cu alți ochi decât cei de carne, ca și continentele noi care existau înaintea descoperirii lor. Întreaga manifestare a puterilor Arhitectului de a crea este generată de tangente care sunt tendințe în direcție, proiectate nemijlocit din intelectul Marelui Arhitect al Universului. De aici concluzia că tot ceea ce este perceptibil simțurilor noastre i-mediat, este o nălucire, însă nici simpla **mediere a Profesorului** nu recuperează Totul în ciuda acestei ambiții a modernității, ci este doar o urmă, un indiciu, un vestigiu intuit și contemplat numai de marii arhitecți, de sftncii polului. Sferoidul / lumea cea nouă a Arhitectului ar fi o masă amorfă, un haos de puncte discontinue, la o distanță infinitezimală unul de altul, o materie primă în sensul complet al cuvântului, dacă n-ar fi brăzdată de către Unicitate, prin tendințe în diverse direcții, nici una asemănătoare cu cealaltă. El devine astfel Cosmos, “Vortex vibratoriu”, “câmp de forțe” care conduce orice posibilitate la propria-i desăvârșire (Tao). De aici concluzia că Unicitatea face din desăvârșire o eternă spontaneitate. Această scurgere infinită constituie Gestul Metafizic prin excelență. Că o știm sau nu, cu toții, de la ceea ce numim noi “nașteri și morți” succesive, împlinim acest Gest Metafizic superlativ, idee pe care îndrăznim să o “re-prezentăm” sintetic în tabelul de mai jos, cu toate riscurile “golurilor” semnificante:

**PROCESUL COSMOGONIC // CREAȚIA**  
*Concepte - simboluri*

<i>AUTOCREAȚIE</i> <i>DEVENIRE</i> “nimicul”	- <i>CREAȚIA</i> “ceva”	<i>(RE)CREAȚIE-</i> <i>(TRANS)FIGURARE</i> “altul”
<ul style="list-style-type: none"> <li>• fără început și fără sfârșit / <b>neființa</b></li> <li>• universul se autogenerază / <b>increat</b></li> <li>• apariție nedeterminată / potențialitate / <b>virtual</b></li> <li>• principiu generator intern <b>haos / vid cuantic</b></li> <li>• geneză perpetuă, spontană / <b>energie</b> –</li> </ul> <p><b>Nimic nu se pierde, totul , devine ...</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>infinit // finit</b></li> <li>• <b>boothstrape -ul // conștiință</b></li> <li>• <b>aleatoriul cuantic // imaginație, voință</b> din lat. <b>vis și rațiune</b> - normă</li> <li>• <b>cosmos // joc cu / limbajele //</b> Logosul - Cuvântul // Arta - Muzica și <b>Sensul</b></li> <li>• <b>cerc / spirală // șarpele Uroboros / Rem / mașina de trăit</b></li> </ul> <p style="text-align: center;">...CEVA ...</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• cu început și sfârșit / <b>ființa</b></li> <li>• “universul” (lumea, corpurile, textele, interpretările) este (re)<b>creat</b></li> <li>• apariție determinată / actualitate / <b>real</b></li> <li>• principiu demiurgic, creator — <b>materia / substanța</b></li> <li>• geneză ciclică / <b>multiplă / reluată</b></li> </ul> <p>... și se transformă în alt (ceva)...</p>

Lumea desăvârșită a Arhitectului este și completă spontaneitate, dar și completă insatisfacție, căci numai dincolo de aparențe, încercări și de timp întrezărim Eternul. Ca să ajungem la adevărata noastră Lume / Sinele / pământul făgăduinței, trebuie să străbatem mormane de absurdități și de murdărie, de căutări ale luminărilor interioare dincolo de abjecție și noroaie în încercările de a prefăce “plumbul” în aur. Greșeala Arhitectului constă în supoziția că pentru acest drum nu avem altă călăuză decât **nostalgia**. E drept că nostalgia după starea lui pură, anterioară căderii, poate fi un **motor** generator de energie / simbol și, în oarecare măsură călăuză, dar de fapt avem și alte călăuze pe care cei mai mulți le ignoră sau nu fac apel la ele. Cum spuneam însă și **nostalgia, erosul depărtărilor**, este singurul Gest Metafizic total, dar este un **vector de problematizare** deosebit de periculos în educație în general, în educarea (re)lecturii – în cazul nostru – întrucât direcția este biunivocă, incertă deci: Totul sau Nimic. Valoarea lui - dacă ar fi să fie - stă însă în altceva: trasează doar vagi contururi ale căutării inefabile

a Căii / Drumului / Metodei de a te apropia de Logos, sursă mereu generatoare de energie, entuziasm și Sens.

### **BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:**

- Baudrillard, Jean, 2002, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, Paralela 45, Pitești;
- Capra, Fritjof, 2004, *Conexiuni ascunse – integrarea dimensiunilor biologice, cognitive și sociale într-o știință a durabilității*, București, Editura Tehnică;
- Capra, Fritjof, 2004, *Taofizica*, București, Editura Tehnică;
- Călinescu, Matei, 2003, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Polirom, Iași;
- Cărtărescu, Mircea, 2000, *Arhitectul*, în *Nostalgia*, Ediția a III-a, București, Humanitas;
- Colceriu-Dandu, Romana, 2004, *Mircea Cărtărescu. Poetica nostalgiei*, Lucrare de licență, Universitatea Petru Maior Târgu-Mureș;
- Nakamura, Hajime, 1997, *Orient și Occident: o istorie comparată a ideilor*, Humanitas, București;
- Deely, John, 1997, *Bazele semioticii*, Editura ALL, București;
- Nicolescu, Basarab, 2002, *Noi, particula și lumea*, Polirom, Iași;
- Nicolescu, Basarab, 1999, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, Iași;
- Pleșu, Andrei, 2003, *Despre îngeri*, Humanitas, București.

# VALORI ALE SUPINULUI

Maria Laura RUS

## *Abstract*

As a non-personal verbal mode, the supine has two representations: verb and noun; the third (adverb) is questionable. The paper also underlines the function of the supine, with some controversial aspects. The supine can develop syntactical constructions typical of the verb (governing direct objects and different circumstantial objects).

Lucrarea de față își propune să abordeze cele două ipostaze ale supinului: de verb și de substantiv, diferite între ele mai cu seamă în planul expresiei, cât și un al treilea aspect (adverb), care e însă discutabil.

**1. Supinul-verb** nu admite articol și nu se poate lipsi de prepoziție, fără de care s-ar confunda cu participiul. El prezintă trăsături morfologice și sintactice distincte de ale substantivelor provenite din supin (substantive abstracte verbale) și apropiate de acelea ale verbelor. Chiar înlocuind aceste forme printr-un substantiv, nu putem demonstra că supinul este un substantiv, deoarece substituirea presupune modificarea organizării sintactice a construcțiilor.

Fie enunțurile:

*S-a săturat de măturat curtea.* - *S-a săturat de măturatul curții.*

*S-a dus la săpat cartofi.* *S-a dus la săpatul cartofilor.*

Caracterul substantival al formelor *măturatul* și *săpatul* este clar marcat prin prezența articolului hotărât enclitic *-l* și al determinanților genitivi *curții* și *cartofilor*, iar caracterul

verbal al formelor *de măturat* și *de săpat* este evidențiat prin prezența determinanților în acuzativ – complemente directe: *curtea* și *cartofi*.

OBSERVAȚIE: Numai verbele tranzitive și interjecțiile predicative pot fi regenți ai complementului direct, nu și substantivele.

**1.1.** În calitate de formă verbală, supinul prezintă câteva particularități morfologice. Astfel:

(1) este străin de morfemele diatezei și ale timpului, referirea la timp făcându-se prin intermediul verbelor regente la mod personal:

*Am de învățat.*

*Aveam de învățat.*

Voi avea **de învățat**.

(2) nu se articulează;

(3) nu admite o flexiune după gen, număr și caz;

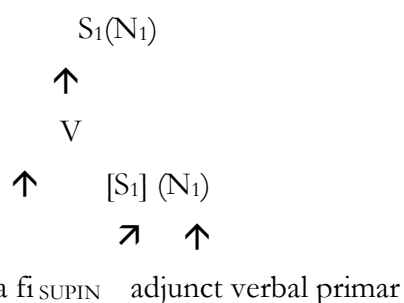
(4) se folosește exclusiv independent de conjugare.

1.2. În privința particularităților sintactice specifice acestui mod, observăm următoarele:

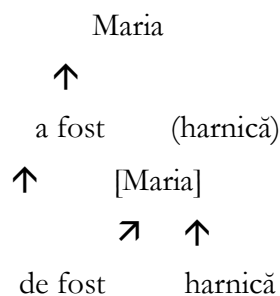
1.2.1. Supinul nu admite relația verb-subiect. Se consideră că subiectul supinului coincide cu acela al verbului regent. Pentru exemplificare avem următoarea propoziție, în care verbul *a fi* ne apare la modul supin:

**De fost** harnică, Maria a fost harnică.

Schema ar arăta astfel:



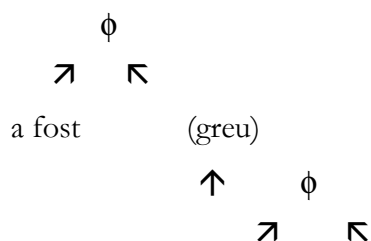
Aplicând schema teoretică vom avea:



Subordonarea verbului *a fi* la supin față de verbul regent se realizează prin joncțiune (prepoziția *de*). Prin specificul lor, *a fi* și adjunctul verbal primar au întotdeauna același regent.

Într-un alt exemplu avem verbul *a fi* impersonal, la supin, cu subiect  $\phi$ :

**De fost** greu, mi-a fost greu, dar nu contează.





de fost                      greu

În propoziția: *Ei s-au dus la scaldat*, subiectul ne apare ca fiind foarte aproape de calitatea doar de autor, care o prelungește pe cea a subiectului regentei, pe baza logicii lucrurilor (aceiași s-au scaldat, care s-au dus).

1.2.2. În gramatica românească, supinul ne apare ca având diferite funcții sintactice:

a) subiect: „...duminica, la horă...e frumos de **privit**.” (Ion Creangă)

b) nume predicativ: „Acolo învâlmășeala brașilor era **de neînchipuit**.” (Geo Bogza)

OBSERVAȚIE: Tot nume predicativ este supinul și când verbul copulativ este eliptic:

*De reținut* că e bună ideea.

*De menționat* că a venit mai târziu.

c) atribut verbal: „Cei buni n-au vreme **de gândit** / La moarte și **la tânguit**.”

(George Coșbuc)

OBSERVAȚIE 2: În construcții precum *mașină de spălat*, *mașină de scris*, *lamă de bărbierit*, *pastă de lipit* etc. verbul la supin pare a forma o unitate cu substantivul regent, întreaga sintagmă putând fi privită din punct de vedere semantic ca un substantiv compus.

d) complement direct: „Și mănâncă la un loc tustrei, până ce gată **de mâncat** toate cele cinci pâini.” (Ion Creangă)

e) complement indirect: „Costea ajuta **la țesălat, la curățat**...” (Ion Agârbiceanu).

*S-a lăsat de fumat.*

*S-a apucat de băut.*

f) complement circumstanțial de mod: *Prinde totul din mers.*

g) complement circumstanțial de timp: *La secerat, vremea era frumoasă.*

h) complement circumstanțial de scop: *A plecat la pădure după cules ciuperci.*

i) complement circumstanțial de relație: „**De omorât**, nu l-a omorât jupânul...” (I.L. Caragiale)

j) complement circumstanțial consecutive: *E urâtă de speriat.*

k) complement circumstanțial instrumental: *Îl cunosc după fluierat.*

Se cuvine remarcată în acest punct poziția lui D.D. Drașoveanu, conform căreia modurile nepersonale și funcțiile de subiect sau de complement direct sunt termeni ai unei contradicții<sup>2</sup>.

Subiectul și complementul direct au două trăsături esențiale și comune:

a) în calitate de clase lexico-gramaticale de realizare, sunt substantivale;

b) ca mod de a se construi – lăsând la o parte „aparentele” și „realele” excepții de la construcția nominativă a subiectului și de la cea acuzativă a complementului direct – sunt construcții cazuale și nu prepoziționale.

Pentru a putea rezolva această contradicție, îl consideră pe *de* de la supin drept prepoziție, întrucât existența celorlalte prepoziții (*la, din după, pentru*) ale supinului împiedică o eventuală considerare a lui *de* drept flectiv.

Problema apartenenței la sfera substantivului sau la a verbului, în cazul supinului, se pune în următorii termeni (mai mult sau mai puțin enunțați până acum):

a) supinul cunoaște două componente, una substantivală și una verbală, coexistente:

a<sub>1</sub>) componenta substantivală este selectată de termenul regent

a<sub>2</sub>) componenta verbală este selectată de determinanți (complemente)

b) supinul este o construcție prepozițională (- trăsătură substantivală).

Prin comparație cu infinitivul (tot un mod nepersonal), la supin componenta substantivală este mult mai marcată. Pe baza regimului prepozițiilor cu care se construiește, i s-ar putea chiar recunoaște acuzativul.

Pentru componenta verbală nu se poate invoca posibilitatea vreunui subiect gramatical; despre vreun autor, acceptabil prin logica lucrurilor, s-a văzut la 1.2.1. Determinanții, complemente, nu sunt concludenți, pentru că nu au nimic de-a face cu componenta substantivală.

Supinul (alături de gerunziu și infinitiv) este o contragere a unei subordonate. Acest statut al supinului este absent din *Gramatica limbii române* (1954), care, sub titlul *construcții echivalente cu diferite subordonate*, urmărește susținut înlocuirile cu moduri nepersonale. Îl întâlnim mai târziu la Mioara Avram (1978), subînțeles în „cele patru moduri nepersonale” și la Gabriela Pană Dindelegan (1985) în sintagma „transformare de supin” (*gata să plece / gata de plecat*). La D.D. Drașoveanu astfel de perifraze în care se găsește un verb la supin (gerunziu și infinitiv) sunt rezumate prin termenul de *propredicat* (la nivel intrapropozițional) și *contragere prin supin* a unei anumite subordonate (la nivel interpropozițional).

A. Supinul ca subiect

Pe lângă argumentele aduse mai sus, ar rămâne în conflict doar prepoziționalitatea și antiprepoziționalitatea funcției subiect. În acest sens, observăm posibilitatea substituirii cu conjunctivul, un *transformandum*, față de care supinul se constituie într-un *transformatum*, o subiectivă contrasă:

*E ușor de spus.* - *E ușor să spui.*

B. Supinul și complementul direct

Realizarea supinului drept complement direct este ipotetică. Avem în vedere următoarele situații:

B<sub>1</sub>. În prezența „substantivalului” acuzativ, indiferent de așezarea față de supin:

*Am terminat lecția de citit, dar n-am terminat-o de scris.*

*Am terminat de citit lecția, dar n-am terminat-o de scris.*

nu supinul este complement direct, ci, după cum o arată –o, *lecția*, supinul rămânând un complement limitativ („în privința cititului”).

B2. Când „substantivalul” acuzativ este absent, el se cere subînțeles ca termen al relației „parte-întreg”, în care „partea” este reprezentată de supin și îndeplinește funcția de complement partitiv:

*Am terminat [ceva] **de citit**.*

*Am terminat **de citit** [ceva].*

Nici aici supinul nu este complement direct, dovadă stând același *-o* (care ar putea fi introdus).

NOTĂ: D.D. Drașoveanu nu neagă supinului calitatea de regent al unui complement direct: **De citit** *lecția, a citit-o*. De altfel, în poziția de complement direct, supinul nu este decât forțat substituibil cu un conjunctiv: *A terminat **să citească***. Tot forțată este și substituirea conjunctivului printr-un supin: *A continuat **de citit***.

Putem afirma că supinul nu este subiect sau complement direct, ci doar ocupant al pozițiilor respective.

Tot în cadrul funcțiilor sintactice ale supinului trebuie clarificate alte trei confuzii:

(1) confuzia „atribut verbal / atribut adjectival”

Când sunt la mod nepersonal și depind de un substantiv, verbele îndeplinesc funcția sintactică de atribut. Acesta este verbal, când se exprimă prin verbe la supin, infinitiv, gerunziu (neacordat) și adjectival, când se exprimă prin verbe la participiu.

Avem propozițiile: *Mi-am reparat mașina **de scris***.

*Am avut un examen **scris**, nu oral.*

Vom avea în primul exemplu un atribut verbal exprimat prin verb la supin, iar în al doilea, un atribut adjectival exprimat printr-un adjectiv participial.

(2) Când supinul se construiește cu prepoziția *la*, el este susceptibil de a îndeplini funcția sintactică de complement circumstanțial de loc sau de complement circumstanțial de scop<sup>3</sup>. În favoarea funcției de circumstanțial de loc se pronunță următoarele fapte:

- a) întrebarea specifică acestei funcții - *unde*;
- b) Prepoziția *la* are de cele mai multe ori un sens locativ;
- c) Această prepoziție poate intra în corelație cu prepoziția compusă antonimă *de la* (având tot sens locativ):

*Merge **la scaldat**. / Vine **de la scaldat**.*

*Duce oile **la tuns**. / Aduce oile **de la tuns**.*

Verbul este înlocuit și el cu antonimul său contextual: *merge* ≠ *vine*, *duce* ≠ *aduce*.

În favoarea funcției de circumstanțial de scop pledează următoarele fapte:

(a) posibilitatea transformării supinului într-o subordonată circumstanțială de scop introdusă prin (*ca*) *să*. Operând această transformare, sensul gramatical rămâne același:

*Duce oile **la păscut**. – Duce oile **ca să pască**.*

*Trimite bainele **la vopsit**. – Trimite bainele (**ca**) **să fie vopsite**.*

(b) posibilitatea inserării unui complement circumstanțial de loc, între verbul regent și supinul cu *la*, excluzându-se vreo relație de dublare, explicare sau determinare:

*S-a dus în câmp la arat.*

*A dus televizorul la un atelier la reparat.*

(c) inexistența unei subordonate circumstanțiale de loc introduse prin conjuncție (*să, ca să*).

Așadar, după verbele de mișcare, supinul cu *la* îndeplinește funcția sintactică de complement circumstanțial de scop, iar supinul cu prepoziția *de la* este complement circumstanțial de loc.

În condițiile în care supinul cu *la* nu permite transformarea în subordonată circumstanțială de scop, el este complement circumstanțial de loc. În acest sens avem exemplele următoare:

*Când eram la scaldat mi s-au furat bainele.*

*Nu-mi place la săpat.*

(3) Există și alte situații în care verbul *la* supin este pasibil de două interpretări. Aspecte mai dificile prezintă construcțiile la care este necesară opțiunea între subiect (= contragere a unei subiective) și nume predicativ.

Compară: *Este ușor de rezolvat exercițiul.*

*Exercițiul este ușor de rezolvat.*

sau între complement și atribut:

Compară: *lucru bun de mâncă*

*lucru ușor de procurat*

sunt acordul verbului copulativ (în situația în care îl introducem) sau / și al cuvântului susceptibil de a fi adjectiv sau adverb (prin trecerea la plural a exemplelor precedente):

*E ușor de rezolvat exercițiile.* (subiect)

*Exercițiile sunt ușor de rezolvat.* (nume predicativ)

*lucruri bune de mâncat* (complement indirect)

*lucruri ușor de procurat* (atribut)

**1.2.3.** Supinul poate dezvolta construcții sintactice specifice verbului<sup>4</sup>. Astfel, el poate apărea pe poziția regentului unui complement direct:

„*Scoase vornicul din sat pe oameni de la o clacă de dres drumul.*” (Ion Creangă)

„*Avea Pisicuța un așa talent la ronțăit iarba...*” (Calistrat Hogaș)

Supinul poate primi ca determinanți și componente circumstanțiale:

de timp: *E bine de lucrat acum.*

de loc: „*D-apoi vara...după cules dumbravnice și sulcină de pus între straițe, cine umbla?*”

(Ion Creangă)

de mod: *Are de scris repede un mesaj.*

de scop: *Are de alergat pentru actele acestea.*

sociativ: *S-a săturat de umblat cu frate-său.*

instrumental: *Nu e bine de mâncat cu mâna.*

sau mai rar, un complement de agent: *Acesta nu e un roman de citit de către oricine.*

OBSERVAȚIE: Mioara Avram constată că supinul are de obicei sens activ, dar poate avea și sens pasiv în unele construcții (cum ar fi cea de mai sus). De remarcat că, de regulă, complementul de agent are sens nedeterminat.

În *Gramatica limbii române*, II, în exemple precum:

*un granit greu de înlăturat un exemplu ușor de găsit*

adverbele *greu* și *ușor* sunt considerate regente pentru complementele *de înlăturat* și *de găsit*, exprimate prin verbe la supin. Considerăm discutabil acest fapt, întrucât adverbul de mod nu își poate justifica formal dependența de un substantiv (vezi *bolovani greu de ridicat*) fără a se transforma în adjectiv (vezi *Sunt grei bătrânii de pornit*). Interpretăm, prin urmare, adverbul de mod ca subordonat supinului, iar acesta, la rândul lui, subordonat substantivului. Interpretarea se menține aceeași și prin apariția în structură a lui *a fi personal*:

*Asemenea exemple sunt greu de formulat.*

În practica analizei gramaticale vom avea:

*de formulat* = nume predicativ exprimat prin verb la supin

*greu* = complement circumstanțial de mod exprimat prin adverb de mod

Pe poziția unui atribut verbal, supinul poate avea așadar un complement așezat pre-pozițional (*cărți ușor de citit*) sau postpozițional (*cărți de citit ușor*). În prima situație, înțelesul este de „cărți cu calitatea de a fi citite cu ușurință”, în timp ce în a doua, semnificația este mai degrabă de „cărți recomandate a fi tratate, în citire, ușor”. Se remarcă o diferență de înțeles care nu se realizează cu formele verbale personale. Prin nominalizarea acestui atribut, adverbul devine adjectiv, iar numele regent devine genitiv: *cititul ușor al cărții, cititurile ușoare ale cărții*.

Supinul verbelor intransitive care se pot actualiza nonpredicativ copulativ își păstrează calitatea de a avea determinant, deci primește un nume predicativ în nominativ:

*De ajuns profesor, a ajuns, dar carte nu știe.*

În practica analizei gramaticale: contragere la supin a unei subordonate circumstanțiale de relație (propredicat nominal).

2. Asemănarea sau identificarea supinului cu substantivul se bazează mai mult pe caracteristici de ordin sintactic decât morfologic. Nominalizarea supinului se face prin eliminarea mărcii prepoziționale și articularea cu articol hotărât sau nehotărât: *fumatul, un scaldat, scrisul*. Aceste forme nu mai au contingentă cu paradigma verbului (ele au aceeași flexiune nominală, aceleași categorii gramaticale de gen, număr și caz, aceleași funcții sintactice și determinări ca și substantivele).

Substantivarea supinului, deși teoretic este generală (cu excepția unor verbe defective și neregulate), în practică este limitată la un număr de verbe uzuale, deoarece formațiile cu *-ul* sunt concurate de formațiile cu *-are, -ere, -ire, -îre*: *atrasul – atragerea, contrasul – contragerea, amânatul – amânarea* etc.

Sunt însă situații în care cele două forme nu sunt ocurrente, deoarece între ele sunt deosebiri de sens. Avem astfel: *sculatul* de dimineața (nu *scularea*), *culesul* fructelor (nu *culegerea*), *apucatul* cu mâna (nu *apucarea*), *apusul* soarelui (nu *apunerea*), *pescuitul* cu undița (nu *pescuirea*) ș.a.m.d. Dar avem: *alegerea* guvernului, *trecerea* oprită etc.

Diferențierea semantică provine din aspectul durativ al procesului semnat de infinitivul substantivat prin sufixare – *aducere, adăugare, afirmare, aflare* etc., în opoziție cu aspectul finit al supinului substantivat prin *-ul*: *adusul, aflatul* etc. Din această cauză, marea majoritate a numelor provenite din supin nu se pot folosi decât cu determinantele corespunzătoare referitoare la „pacientul”<sup>5</sup> procesului și numai câteva dintre ele sunt abstracte autonome: *fumatul, mersul, scrisul, apusul, răsăritul, începutul* etc.

Sinonimia dintre *scris – scriere, cules – culegere (un scris – o scriere)* este cu totul relativă; în cazul formelor marcate cu articol nehotărât, sinonimia este total anulată, având semnificații diferite.

**3.** O poziție interesantă adoptă Corneliu Dimitriu, care sesizează prezența unui adverb provenit din supin. E vorba, în fapt, de o perifrază adverbială<sup>6</sup> foarte puțin folosită, a cărei structură morfologică generală este aceeași cu a modului supin (elementul de bază, la origine participiul-verb, este precedat de o prepoziție din categoria celor mai vechi), deosebindu-se însă, de acesta, prin principalele particularități semantico-gramaticale și prin tipurile de contexte unde poate apărea.

Din punct de vedere semantic, adverbul provenit din supin trimite nu la acțiunea ca proces, la numele acțiunii sau la acțiunea ca însușire a numelui, ci la acțiunea ca însușire a altei acțiuni, o dovadă în acest sens constituind-o echivalența aproximativă a unor perifraze adverbiale cu adverbe sintetice:

*Vorbește pe înțeles.* (= clar)

*Ne-am întâlnit pe inserat.* (= seara)

În afara câtorva dintre ele, care extrem de rar pot apărea la unele grade de comparație (*pe înțeles, mai pe înțeles, foarte pe înțeles*), majoritatea adverbilor provenite din supin sunt, la nivel morfologic, omonime cu unele forme ale modului supin, întrucât prepoziția ce precedă participiul invariabil este *pe* (*pe ales, pe ascuns, pe înțeles, pe inserat* etc.), doar uneori putând fi *întru* (*într-ascuns*) sau *în* (*în ascuns*).

La nivel sintactic, adverbul provenit din supin are comportamentul specific adverbului, adică – apărând în contexte în care depinde de un regent verbal – îndeplinește funcția de complement circumstanțial de mod sau de timp:

*N-am vorbit pe înțeles.*

*Ea venea pe ascuns.*

Deosebirea de supinul-verb, cu funcția tot de circumstanțial de mod sau de timp, s-ar face doar cu aproximație, utilizând criteriul semantic.

În acest punct opinia noastră diferă. Dacă ar fi să acceptăm existența unui adverb provenit din supin, atunci ar trebui să acceptăm și existența unui adjectiv și a unui substantiv în aceeași situație. Or, așa stând lucrurile, supinul-verb s-ar reduce doar la situațiile în care ar apărea în structura unui predicat verbal compus. Nu optăm pentru existența în limba română a unui astfel de predicat, întrucât considerăm că așa-numitele „verbe (semi)auxiliare” de modalitate și aspect sunt mai apropiate de verbe decât de auxiliare, printr-o serie de trăsături lexico-semantică și gramaticale. În acest sens, considerăm că supinul îndeplinește o funcție sintactică separată de cea a acestor verbe, el nu intră în componența predicatului verbal. Dacă ar intra în structura acestui predicat, s-ar pune și problema delicată a grupului format dintr-un (semi)auxiliar la mod nepersonal și un verb la conjunctiv, care, cu siguranță, nu ar putea fi interpretat tot ca un predicat verbal. Problema aceasta comportă mult mai multe aspecte de analizat, care nu constituie obiectul studiului de față<sup>7</sup>.

#### **NOTE:**

1. Schema a fost preluată din lucrarea lui G.G. Neamțu, *Predicatul în limba română*, București, 1986
2. D.D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, 1997
3. G.G. Neamțu, *op.cit.*, p. 396
4. Valoarea verbală a supinului este evidentă în funcția expansiunilor lui.
5. Iordan, Vl. Robu, *Limba română contemporană*, București, 1978
6. Prin „perifrază”, Dimitriu înțelege orice grup stabil de cuvinte neaglutinate, care reprezintă echivalentul unui singur cuvânt atât din punct de vedere lexical, cât și din punct de vedere gramatical (morfologic și sintactic).
7. Pentru detalii vezi G.G. Neamțu, *op. cit.*

#### **BIBLIOGRAFIE:**

- AVRAM, MIOARA, *Gramatica pentru toți*, Editura Humanitas, București, 1997
- DIMITRIU, CORNELIU, *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, Institutul European, Iași, 1999
- Gramatica limbii române*, ed. a II-a, Editura Academiei R.S.R., București, 1963
- IORDAN, IORGU, ROBU, VL., *Limba română contemporană*, Editura didactică și pedagogică, București, 1978
- IORDAN, I., GUȚU-ROMALO, VALERIA, NICULESCU, AL., *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Editura științifică, București, 1967
- IRIMIA, DUMITRU, *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iași, 1997

NEAMȚU, G.G., *Predicatul în limba română*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1986

NEAMȚU, G.G., *Teoria și practica analizei gramaticale*, Editura Excelsior, Cluj-Napoca, 1999



# UN LIMBAJ AL IMAGINARULUI

Dumitru-Mircea BUDA

## *Abstract*

In his paper, "A Language of the Imaginary", Dumitru-Mircea Buda deals with the problems of language hybridization in Mircea Cartarescu's famous postmodernist epic "*Levantul*" ("*The Levant*"), written in the aftermath of communism and published immediately after the revolution of 1989. Initially conceived as a subtextual political protest against Ceausescu's dictatorial regime, the epic developed into a spectacular parade of languages, styles and themes from the history of Romanian poetry, masterly performed with irony and humor but undermined by a somehow tragic feeling of the relativity and futility in human existence. A fragment from a book entitled "*The Virtual Reality in Poetry*", Dumitru-Mircea Buda's approach follows and attempts to interpret the distorted dynamics of the epic's language, while at the same time setting it in connection with the astonishing imagery of the text. Language hybridization, textual centres of power, invented dialects, register-shifting, fractalic principles of imaginary pulsation, frame-rating techniques are all elements of a complex project of virtualizing the literary language. A project carried out with total transparency but nevertheless seductive for the reader.

*Levantul* lui Mircea Cărtărescu e o paradă a limbajului *înainte* de a fi o paradă a stilurilor și *înainte* de a ajunge să fie o paradă a scriiturilor. Istoria din *Levantul*, ce ar putea fi citită calambureste ca *his-story*, povestea, e deci una a limbii înainte de orice altceva, iar limpezimea ei e fracturată programatic de incoerențe bine regizate. Limbajul nu mai poate avea o coerență istorică, în diacronie, și de aceea sincronia îl parazitează. Nu vom putea citi nici măcar o singură pagină întreagă din *Levantul* fără ca măcar un termen să nu sune fals în partitura migălos compusă până în acel moment, nu vor trece mai mult de 10-20 de versuri fără ca o sintagmă ținând de tehnologie (chiar de aceea literară) ori un nume propriu să nu rezoneze discordant cu ansamblul în care e introdus. De pildă, pe măsură ce, în cântul al șaptelea, în jurul lui Manoil se hașurează cromatică și anatomia unui peisaj feeric și antropomorfic, tensiunea limbajului crește și ea, urmând pulsiunile imaginarului, până când, la un moment dat, se descarcă într-un termen științific ce, evident, e în dezacord cu lexicul dominant al construcției:

„Toate curg, se schimbă toate pe măsură ce  
se-ncheagă  
Peștele devine soare, soarele devine fragă,  
Umbra, iată, să desprinde de pământ și prinde sânge  
Iar ce aruncasă umbră-n cioburi licurind să strânge  
Fiecare ciob crescându-i aripe dă libeluli...  
Manoil înainteașă pîntre moi glomeruli  
Ai copacilor ce-ndată ei să schimbă în fămei  
Toate îl îmbie lînțezi, da-ntre pulpele de stei  
Ele n-au nimic, doar peatră lustruită ca de ape”

Ceea ce produce aici cuvântul *glomeruli* nu e accidental, ci bine calculat și intuit de poet. De altfel, putem trata acest caz sub un aspect principial, astfel de „întâmplări” ale limbajului fiind cât se poate de firești în economia textului levantin. Ce se întâmplă, de

fapt? Termenul neologic, științific, intră în edificiul clasicizant, arhaic, cu toată încărcătura lui dinamică, cu aroma lui tehnologistă, și creează ceea ce am putea numi un salt de nivel lingvistic, un *shift*, în terminologie engleză. Discursul arhaic e forțat să urce pe scara diacroniei, acel unic cuvânt se amestecă, contrar principiului lui Heisenberg, în lumea lui străveche, iar efectul e exact acela pe care un călător în timp l-ar putea crea asupra istoriei dacă ar face evidentă prezența lui, ca participant la o dimensiune diferită a timpului, în timpul pe care îl vizitează. Cuvântul *glomeruli* e revolverul uitat cu intenție de un călător în timp în fața intrării unei grote în care doarme nestingherit și fără să știe, încă, nimic, omul din Neanderthal. El anulează, în primul rând, toată consistența arhaicului, o ridiculează, o absurdizează, prin însuși prezența sa de produs al unei evoluții care *deja* s-a produs. Prima care se pierde e premisa de seriozitate a discursului arhaic, a doua, șansa lui de a mai fi creativ de unul singur. Limbajul prezentului, cu inflexiunile lui tehnologice, cu prețiozitățile lui, provoacă la dialog, cu franchețe și grație, limba arhaică, nu o lasă să stea locului, ba, uneori, se scâlâmbăie și se strâmbă spre ea, o sfidează și îi dă bobârname batjocoritoare, fără a înceta, vreo clipă, să o prețuiască, știindu-se, la rându-i, în inter-determinare cu ea.

Am putea nota că acesta e un prim nivel al hibridizării limbajului. Înainte de a merge mai departe însă, e bine să observăm că există o oarecare labilitate a limbajului levantin, cu o certă rădăcină profundă, constând tocmai în natura sa virtuală. *Levantul* e un text virtual (și) în măsura în care el este vorbit într-o limbă inventată, o limbă-simulacru, o îmbinare de artefacte lingvistice în care nimic nu e „adevărat” în sensul de autentic, verificabil sau coerent. Româna epopeii lui Mircea Cărtărescu n-a existat, per ansamblu, niciodată. La fel, s-ar putea adăuga, cum nici povestea în sine nu e decât pură ficțiune. Gradul de plauzibilitate, și al uneia și al celeilalte, e absolut nul și, evident, rămâne, de altfel, nesemnificativ. În limba *Levantului* se întâlnesc și se ciocnesc, uneori chiar cu scânteii, alteori doar în același spirit simulator, mai toate tendințele vechi ale lexicului românesc, de la monoftongări la *u* final semivocalic petru substantivele nearticulate, de la latinisme la pașoptiștilor la americanisme ori neoașisme.

Invenția din *Levantul* tinde să fie o limbă română orientalizată, în nouăzeci din procente, și de aici luxurianța neobișnuită a lexicului turcizat, aplicat cu obstinație în vers și bătut cu umor în sintaxă. Marele avantaj de pe urma căruia spectacolul profită e acela al maleabilității limbii române ne-normate, pre-moderne, unde toate artificiile sunt îngăduite și găzduite cu bună-credință iar alterările sunt simple tatonări, în joacă, ale limitelor. Ion Bogdan Lefter, care se îndoia, la momentul apariției *Levantului*, de șansele acestuia de a marca poezia românească, îngrijorat de dificultatea limbajului acestuia hibrid, ca și de o posibilă soartă similară cu a „*Divinei Comedii*” (ale cărei ediții trebuiesc azi înțesate cu note de subsol pentru a mai fi inteligibile), remarcă tocmai acest aspect de inventivitate extremă a textului, notând că: „O sensibilitate rafinată, erudită, postmodernă, răsuțește în epopeea lui Cărtărescu vorbele în fel și chip, abuzând cu voluptate de posibilitățile extraordinare pe care le oferă o limbă încă nefixată în tipare moderne, flexibilă, dispusă să suporte inovații mici, comprimări de cuvinte și derivări santeziste, forme gramaticale paralele și dezacorduri hazlii, eufonii ingenui și calcuri trăznite, idilisme arhaizante și exprimări strident-cosmopolite, jocuri etimologice și amestecuri multilingvistice (în spiritul lui... Pound, nu-i așa?!), etc., etc., etc. Ceea ce fusese pentru ai vechi, spune Lefter în continuare, efort îndârjit de limpezire lexicală și sintactică, devine acum devine acum exercițiu dexter și sursă de expresivitate, practic inepuizabilă.”

Să citim un fragment în care impleziile de imaginar sunt susținute de termeni orientali, adunați și animați cu o evlavie evidentă de Auctore:

„Braga bun! Susan! Șerbeturi! Ia rahatul cu fistic!  
Sarailia dă dîn care mierea curge pic cu pic!  
Zahăr candel și smochine, la un ban o mână plină!  
Hai, efendi, vreo o bure cu fund greu, vrei o cadină?  
Au îți face trebuință un barcaz cu pânze late”  
Să îți poarte cheresteaua peste-a apelor palate,  
Unde este dulful pașe și morunii sunt cadii?”

Adevărul este că imaginarul fulminant, baroc, al lui Cărtărescu, cu răgazurile lui voluptuoase în detaliile cele mai infinitezimale ale lumii ficționale, lărgit la nesfârșit pe orizontala și pe verticala viziunii, tăvălindu-se, practic, printre obiecte, pentru a le asimila pe toate, dintr-o dată, nici nu-și putea găsi un mediu mai propice pentru a se exprima decât o astfel de limbă virtuală, în care orice este posibil, de dragul amuzamentului nostalgic. Incoerențele și erorile sunt nu îngăduite ci firești, fiindcă limbajul se produce aici într-un principiu al halucinației, de altfel explicitat de epopeea însăși. Cadrele viziunii trec, astfel, la o rată de dezvoltare ce e reglată mai degrabă pe frecvența R.E.M.-ului, a centrului de vise, decât pe aceea a raționalității, deși, paradoxal, conștiința din spatele procesului e de o luciditate tăioasă și strălucitoare. Spațiile vor fi, deci, aproape întotdeauna compuse după un canon de permisivitate a plauzibilității, ce argumentează însuși lexicul și gramatica, așa cum se întâmplă, la un moment dat, în *Cântul al Nouălea*:

„Pă la ceasul dimineții lapte acru, bulzi de unt  
Duc olteni în cobilițe, iar armeni dîn Trapezunt  
Au adus în piață vase dă aramă ciocănite,  
Icre moi în blide unse pă tarabe sunt lățite.  
Clopotele dă biserici ortodoxe bat în dungă,  
Să deschide, să închide băierele dă la punga  
La zaraful în dugbeană, und-pă taleri dă balanțe  
Lei, pistoli, țechini, carboave odihnesc printre fitanțe.  
Întreita ceată cari eu cu ea vă plictisii  
În tot cântul dinainte: palicarii fisticii,  
Hoții strâmbi ai lui Iaurta, faraonii lui Zotalis,  
Să-ndesa pîn ulicioare, trecea greu, căci matabali-s  
Pîntre murii dă paiantă zugrăvită roz, azur.  
Nori suciți ca acadele să-nșurub pă ceriul pur...”

E dată aici pe față, într-un sistem de complicități cu Cetitorul care e manifest în *Levantul*, o contrafacere a limbajului și a imaginarului, ambele *înșurubate* pe un cer „pur”. Poemul devine exhibiție de tehnologii lingvistice, făcută cu simț de spectacol și talent regizoral, dar și cu umor hâtru, sec, întors adesea într-un tragic neașteptat.

Hibridizarea limbajului levantin s-ar mai putea urmări, apoi, pe două sau, la nevoie, chiar pe trei nivele succesive. Am vorbit până acum despre o hibridizare ce ține de natura termenilor lexicali, de identitatea lor istorică și de uzanța lor discordante. Există, însă, și o hibridizare a topicii, pe același principiu al inter-parazitărilor pe care l-am remarcat anterior, în virtutea căreia tipuri de construcție sintactică pe care vechea poezie le-a epuizat și hiper-epuizat sunt readuse în drepturi, firește în contexte deseori ridicole. Limba *Levantului* e plină până la refuz de inversiuni retorice, cu viitorul format după modelul arhaic, de exclamații patetice amintind de lamentațiile preromanticilor. Gramatica e

răsucită după bunul plac al „eroilor de papir”, contrazisă, în retorica ei oficială, de registre colocviale ce vin la bruiaj. Contrastul dintre formă și mesaj e unul din cele mai evidente pe care mizează Cărtărescu. Aproape întotdeauna personajele declamă cu gravitate discursuri ce, în definitiv, nu afirmă mai nimic. Limbajul se goleşte ritualic de sensuri, își trăiește, astfel, virtualitatea deplină. Fiecare Cetitor pune, în discurs, ceea ce vrea și poate lua de asemenea orice pofteste. Important e *cum* anume se spune și nu *ce* se comunică, la fel cum fabula în sine e absolut neinteresantă, ci cadrul ei de cvasi-metafizică a lumilor poate avea singura dimensiune cu adevărat problematică. Iată un exemplu cât se poate de grăitor, în momentul când Iaurta, în *Cântul al Unsprezecelea* și ultimul, sare cu gura la Zoe:

„-Nu știu ce frecați mărgheana,  
Au crezi, Zoe, că e vodă vreun prunc dîn cei dă fîță  
Și că are arvaniții ce-l păzește,-n cap tărăță?  
Zilnic fac instrucțiune cu-alebarde și cu pale  
Iar când dau cu pușca bagă glonții pîn inel dă zăle.  
N-apuca-vei nice-a scoate vun pistol, și te-i trezi  
În adânce hrube unde niciodată nu e zî  
Și dă unde oase goale să mai scot într-un târziu...  
Este planul meu dîn toate al mai bun și cilibiu.  
Ascultați.”

Babiloniada limbilor e consecventă, pe de altă parte, discursurilor și exprimă tocmai autonomia și identitatea acestora. Dacă există, în linii aproximative, o limbă totalizantă a *Levantului*, care se întinde de la un capăt la altul al epopeii într-o tonalitate orientalizată pe care o zădărnicesc, fragmentând-o, ici și colo, infuziuni de terminologie modernă și postmodernă, la fel de bine există și ceea ce am putea numi jargoane locale în text, limbi virtuale construite pentru a servi un anumit tip de discurs. Textul se hibridizează astfel și pe aceste texte subsumate, de mare rafinament al pastişei, în care limbajul cunoaște invariante imprezibile. Astfel de exemple sunt chiar cele două scrisori ale trădătorului Iancu Aricescu, ce reînnoadă și încurcă o întreagă istorie epistolară a scrisului pre românește, cu imprecății și idiomuri interminabile, ce pot oricând face deliciul publicului avizat. Dar și pastişele după întregul canon al poeziei românești, de la Heliade cel latinizant și până la Barbu, Nichita, Arghezi și, desigur, Mircea Cărtărescu însuși, sunt parade de limbaje poetice specifice. Dintre cele mai copioase ca reușită de stil și atitudine, pastişa după Ion Barbu e o capodoperă de limbaj virtual, absolut nul semantic și, tocmai prin aceasta, inestimabil prin potențialul pe care îl oferă scrierii postmoderne. Exclamația retorică e, pe lângă bombasticismul eclatant al lexicului, singura care se reține și care induce un gust aparte al textului:

„Numit ținut, grup simplu, falsă landă  
La soarele pontifical întors.  
Plug străveziu în recea Helgolandă  
Văditului, tras cu compasul, tors” etc.

Hibridizarea lingvistică de acest tip e una determinată tocmai de caracterul hibrid al surselor și al centrelor de putere ale textului. Încetând să mai existe în armonie, ci doar ca expresie a unor conflicte interne pentru întâietate între discursuri disparate, aleatorii și contradictorii, hrănit și crescut tocmai din esența lor, textul *Levantului* e glosarul și tratatul de oficializare a unui limbaj simulat și disimulat deopotrivă, în care orice alianțe sunt

posibile, împotriva oricărei încercări logice de ordonare. Shakin Stevens și Ana Blandiana, Byron și Alexandru Mușina, Borges și trupa Phoenix, vorbesc pe rând, dar mai ales deodată și nu la unison, ci în registrele fiecăruia în parte, cu deplina conștiință a diferenței și a inegalității, în *Levantul*.

Modul de relaționare internă al limbajelor este intertextualitatea. Limbajele se cheamă și se provoacă reciproc, se anunță și se substituie, hipertextual, unul pe celălalt. O sintagmă poate aduce într-un text întreaga configurație semantică a unui limbaj opus, întocmai cum principiul proustian al madelein-ei făcea posibilă anamneza.

Limbajele locale includ în varietatea lor manifestă coduri, jocuri de cuvinte magice, ba chiar o retorică a parolelor – acea celebră *Taruki și Paluki!* căreia Florin Manolescu i-a găsit sursa într-o scrisoare a lui Ion Ghica pentru Alecsandri, în care se povestește despre înființarea unei societăți secrete, zisă *Eterie*, absolut similară alianței neobișnuite ce pornește în aventura de eliberare a Valahiei din *Levantul*.

Există, cu siguranță, o tendință antinomică în ceea ce privește limbajul *Levantului*, între demistificarea unui mit al limbajului originar și impunerea unei cvasimetafizici a textului. Cu o ostentație suspectă, Cărtărescu reafirmă identitatea dintre ficțiune și realitate și diferența, unica diferență, de nivel ontologic dintre scriitură și lume. Lumea ficțiunii nu e cu nimic inferioară realității, fiind creată prin și de către limbaj, de un Auctore cu prerogative demiurgice. E, aici, o cheie fractalică în care această încercare de metafizică poate fi rezolvată, în sensul că polimorfia și incoerența lumii scrise e echivalentă celei proprii lumii în care există Autorul și Cetitorul, la fel cum lumea lor, cu propriile pulsații, reține geometria tuturor lumilor superioare și inferioare pe scara dimensională. Limbajul, atunci, e, la rândul său, unul fractalic, iar explorarea limitelor lui, deprinderea labirintelor lui și a căilor lui de acces înlăuntru și în afară sunt aplicabile limbajului unic al universului, limbajului total.

Hibrid și multi-iradiant, limbajul *Levantului* e o reconciliere tipică a crizei comunicării în postmodernitate, dar și un aproape didactic exemplu de virtualizare a cuvântului, de activare a lui în contexte din cele mai imprevizibile, cu un patos al jocului egalat doar de conștiința ineluctabilă a zădărniceii. Limba *Levantului* vorbește, pe lângă plăcerea pură a vorbirii, și despre eșec, într-o dialectică ce nu poate fi doar comică, ci levitează printre marile efigii demolate, visând utopii irealizabile:

„Ce-aș fi de n-aș scri *Levantul*, dacă n-aș râvni la tron  
Unde preste ilusorii lumii vegheașă *Metatron*,  
Să mă scriu pe mine însumi dacă nu aș cuteza  
Lasă-mă să sap o lume, fie și în acadea, *Orbitoare* *fantasie*... *Altfel nu știu*  
*De ce viv*”

### **Bibliografie:**

- Mircea Cărtărescu, *Levantul*, București, Editura Humanitas, 2003  
Al. Cistelean, în Ghe. Crăciun, *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, 1999  
Ion Bogdan Lefter, *În Levant, citind Levantul*, în *Contrapunct*, Nr. 44-45/1990  
Nicolae Manolescu, *Faruri, vitrine, Fotografii*, în *România Literară*, Nr. 3/1981  
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Volumul I – Poezia Brașov, Ed. Aula, 2001, p. 392  
Radu G. Țeposu, *Un romantism întors*, în *Caiete critice*, Nr. 1-2/1986, p. 7

## A LEXICAL ODYSSEY FROM THE MALAY WORLD

Paulette DELLIOS

### *Abstract*

The Malay etymological legacy of the past five hundred years is an Austronesian elaboration of Lao Tzu's (1963: 77) dictum: 'Words have an ancestor'. Of equal interest is the issue of whether words will have 'descendants'. Dayton (2004: 13) indicates that, according to one linguistic study, by the year 2050 Malay will become one of the top ten spoken languages in the world. With this prognosis for the future, it seems that the lexical odyssey from the Malay World is an unfinished enterprise.

### **Introduction: Collecting Words**

During the past five hundred years the English language has been enriched etymologically by words originating in the Malay World. Lexical absorption of Malay words commenced in the 15th century and intensified during the era of European exploration of the region, particularly by the Portuguese, Spanish, Dutch, Italian, French and the British. Subsequently, borrowings accumulated with the imposition of colonial rule by the Portuguese, Dutch and, lastly, the British, who remained in Southeast Asia until the mid-20th century. Beginning in the 19th century, tourism and travel writing also contributed to the growing repertoire of Malay loan-words.

Notably, by the early 17th century, familiarity with Malay words had progressed to the stage of publication. Augustine Spalding's *Dialogues in the English and Malaiiane Languages* (London) appeared in 1614. The first dictionary was published in 1701: Thomas Bowrey's *A Dictionary of English and Malayo, Malayo and English* (London). Lexicographers collated and catalogued, but the real word work was conducted in the field by amateur word-collectors traversing the Malay World.

### **The Malay World of Words**

The historical and contemporary boundaries of the 'Malay World' are sources of academic dispute (see Benjamin 2003; Scholte 1997). In its narrowest scope, the Malay World is restricted to a central core of the modern nation-states of Malaysia, southern Thailand, Singapore, Indonesia and Brunei (Benjamin 2003: 54; McDaniel 1994: 1). Others employ a more elastic definition (e.g. Jabatan Muzium & Antikuiti 2001: 4). As such, the Malay World comprises the aforementioned core plus the Philippines, parts of Vietnam and Cambodia, but it radiates beyond Southeast Asia: north to Taiwan, south to New Zealand, east to the Polynesian Islands and west to Madagascar and South Africa.

This second, 'fully-stretched' definition is founded on a shared linguistic inheritance — Austronesian. The Austronesian languages probably originated in Formosa (Taiwan) approximately five to seven thousand years ago and reached the core of the Malay World around two to three thousand years ago (Bellwood 1991: 71-72; Benjamin 2003: 26). The Malay language is one of the primary descendants of the Austronesian language family. The vast voyages undertaken by Austronesian-speakers made theirs the

most far-flung language of the pre-modern world, that is, pre-1500 CE (Bellwood 1991: 72).

Words continued to voyage as Malay developed into the principal language of trade and commerce in Southeast Asia. Significantly, an early Malay loan-word is the sailing ship known as **junk**, which derives from the Javanese *djong*. The word was adopted in most European languages in the 14th and 15th centuries. English was a latecomer: 'junk' was assimilated in the mid-16th century.

### Experiencing the 'Exotic'

The borrowed words have been derived from a variety of experiential fields: the seafaring skills of the region's inhabitants (**junk** 1555, **prahu** 1582); material culture (represented in words such as **kris** c. 1577, **gong** 1600, **sarong** 1817); flora (e.g. **bamboo** 1563, **rattan** 1660, **gutta-percha** 1845); fauna (e.g. **cockatoo** 1616, **orang-utan** 1631, **dugong** 1751); and foodstuffs (e.g. **sago** 1555, **paddy** c.1598, **satay** 1900).

An early entry in the English language was the fruit **durian** (1588 in English, though it entered European languages c. 1440). 'Durian' derives from *duri* 'thorn' which describes the hard spiky rind of the edible fruit, with a heavenly taste and a hellish smell. A. Hamilton observed: 'The Durean is ... offensive to some People's Noses, for it smells very like human Excrements' (1727, *New Acc. E. Ind.* II). C. Whitney's description is no less vivid: 'If ... a banana were squashed and mixed with ... chocolate, and enough garlic to stamp strongly the whole, the result would be ... the nearest approach to the consistency and combination of tastes afforded by the durian' (1905, *Jungle Trails*).

However, some Europeans found its attractions so alluring that it was suggested the durian, not the apple, caused the fall of Adam and Eve: 'There is one that is called in the Malacca tongue durion ... it seemeth to be that wherewith Adam did transgresse, being carried away by the singular savour' (1588, *Parke's Mendoza*). A.R. Wallace enthused: 'In fact, to eat Durians is a new sensation, worth a voyage to the East to experience' (1869, *Malay Archip.*). The durian has not lost any of its potency in contemporary times — an entire website is devoted to it ([www.ecst.csuchico.edu/~durian](http://www.ecst.csuchico.edu/~durian)).

**Dugong** (1751) is borrowed from *duyong*, a large aquatic mammal, which perpetuated the myth of the mermaid. W. Marsden noted: '... the *dugong* (from the Malayan word) ... has given occasion to the stories of mermaids in tropical seas' (1812, *Dict. Mal. Lang.*). The locals attributed magical properties to this sea creature. In Malay folklore the tears of the dugong were an infallible love charm and its canine teeth were made into amulets.

**Sarong** (1817) derives from *sarung*, a garment worn by both men and women, particularly in the Malay-Indonesian archipelago and some Pacific islands. The British laboured to assimilate this alien apparel into their familiar world view. It was variously described as a bottomless 'wide sack', 'kilt', 'petticoat', 'round towel', 'skirt' and 'short gown'. It was simpler to adopt the word. The garment was popularised by the 'sarong girl', Dorothy Lamour, in the film *The Jungle Princess* (1936). In contemporary usage, the word is also applied to fashionable Western beachwear.

### Creative Word Play

Some etymologies highlight the more inventive aspects of language borrowing. In this category is **amok** (also spelt amuk, amuck, amock) which is from the Malay *amuk*, meaning furious assault. The word entered English in the early 16th century via

Portuguese renderings. The earliest citation is in 1515: 'The amocos are knights among men, men who resolve to die, and who go ahead with this resolution and die.' (Pires, *Suma Orient.*). In its original sense in the 16th century 'amok' referred to a combat mode. Early writers also mention that these fearless, suicidal fighters were fortified by opium.

The British had a special fondness for the word 'amok'. A. Hamilton revealed: 'I answered that I could no longer bear their Insults, and if I had not Permission in three Days, I would run a Muck ...' (1727, *New Acc. E. Ind.* II). The English poet, Alexander Pope, declared: 'Satire's my weapon, but I'm too discreet / To run amuck and tilt at all I meet (1735, *Hor. Sat.* II). The British statesman, Benjamin Disraeli, proffered: 'Ready to run a muck with any one who crossed him' (1870, *Lothair*).

As these previous citations divulge, 'amok' had gradually drifted from its original signification as a specialist fighting force of warriors. The term 'run amok' came to predominate, with the meaning of mindless killing by a frenzied individual. This meaning was a common theme in travel writing in the Malay World. Isabella Bird, the intrepid Victorian traveller, boasted: 'I have heard much of *amok* running lately, and have even seen the two-pronged fork ... used for pinning a desperate *amok* runner to the wall ...' (1883, *Golden Chersonese*).

Another word with a colourful history is **bamboo** (1563), probably derived from *bambu*, a trade corruption of *semambu*. W. Phillips described it as a 'thicke Reed, as big as a mans legge' (1598, *Linschoten's Trav. Ind.*). In the 18th century the word became a colour descriptor when Wedgwood invented a cane-coloured porcelain called 'bamboo'. In the 1940s 'bamboo' became British military slang meaning 'inside information' or a 'rumour'. This usage was derived from makeshift bamboo airdrop containers. In 1998 a group of Australian performance artists, who erect bamboo structures, launched themselves as 'Bambuco' (*The Weekend Australian*, 30-31 Aug. 2003, p. 7).

The process of semantic adaptation is ongoing. The word **gong** (1600) is taken from the metallic, spherical musical instrument of Java. European and British households were summoned by gongs at meal-times: 'Let the breakfast-gong sound' (Wilson 1847, *Chr. North*). In the late 19th century, the British started to use 'gong' as slang for a military medal. M. Dickens provides a more recent instance: 'Other people came out of the war with Mentions and worthwhile gongs that tacked letters after their names' (1958, *Man Overboard*). In Australian usage, 'gong' is applied to any type of civil award, as in the headline: 'Gong for Aussie vigneron' (*The Australian*, 29 Oct. 2003, p. 5).

**Mata Hari** (1936) is one of the more recent loan-words. This synonym for an archetypal spy-seductress, is derived from the Malay, *mata* (eye) plus *hari* (day), meaning 'sun' or 'dawn'. Mata Hari was the exotic alias of Dutch dancer, Margaretha Gertruida Zelle (1876-1917). She was acclaimed throughout Europe for her erotic interpretations of Javanese dances. Mata Hari was charged with spying for Germany and she was executed in 1917. 'Mata Hari' maintains her figurative fascination, as exemplified in a headline of 2003: 'The new Mata Hari' (*Time*, 8 Sept. 2003, p. 55).

### **Borrowed Places**

Over seventy Malay loan-words have been compiled to date. These also include a scattering of toponymic words. Bantam (now known as Banten) in Java was said to be the original home of the **bantam** (1749), a small but aggressive cockerel. In the late 19th century the word 'bantam' became a weight division in boxing. During World War I small-sized soldiers formed 'bantam battalions'. 'Bantam' is also used as a nickname to



describe a small but spirited person. This sense first appeared in Charles Dickens' *Pickwick Papers* (1837).

**Macassar oil** (1809) and **antimacassar** (1852) are lexical relatives from the Victorian era. Both are now largely limited to historical usage. The first refers to a popular men's hair oil, so called because its ingredients were claimed to have come from Macassar (now called Ujung Pandang). Not wishing to offend the vanity of gentlemen callers, nor spend hours removing hair oil from their upholstered furniture, Victorian women made attractive coverlets — antimacassars — to protect their chairs. The word later became adjectival, as in D.H. Lawrence's phrase: 'A horse-hair antimacassar-ed sofa' (1920, *Lost Girl*).

The **Penang** lawyer (1828) and the **Malacca** cane (1844) refer to walking sticks: 'Penang lawyers, Malacca canes, and walking sticks of all kinds are incessantly pushed into your hands' (*Illustr. Lond. News*, 7 Dec. 1872) In the case of 'Penang lawyer', the term apparently has jocular reference to the use of this stick as a weapon to settle disputes in Penang. The literary character Sherlock Holmes was known to carry a Penang lawyer.

Formerly, Java was known for the commercial cultivation of coffee. **Java** became a synonym for coffee in America in the mid-19th century. In the late 20th century the word acquired an additional meaning as the JAVA trademark, a programming language for the World Wide Web. It was so named because its creators consumed large quantities of Java coffee. The JAVA™ develops this theme with titles such as *Java Beans* and *Instant Java*.

### Absent Words

Etymological inquiries also reveal certain paradoxes. Some words which were absorbed into English from the Malay World are not used in the Malay language. For instance, the Malay term **mata-mata**, entered the English language in the 20th century during British colonial rule in Malaysia. The term literally means 'eyes' and it signified the police force. Subsequently, the poetic term 'mata-mata' was abandoned during post-independence modernisation and replaced with a prosaic loan-word from English — *polis*.

Perhaps the most intriguing word of the cluster of borrowed words that are absent in the original language is **orang-utan** (also spelt orang-utang, orang-outang.) It is a compound of *orang* (man) and *butan* (forest). This 'man of the forest', the large anthropoid ape, inhabits Borneo and Sumatra but is now extinct in Java. The word comes from Bontius (1631, *Hist. Nat. et Med. Ind. Orient.*) who claimed that the Javanese had informed him that orang-utans could talk, 'but do not wish to, lest they should be compelled to labour'.

In the Malay World the orang-utan has always been known as *mawas*. However, 'orang-utan' persisted in the imagination of lexicographers. It was a usage reinforced by zoologists and natural historians, such as A.R. Wallace who entitled his book *The Malay Archipelago: The Land of the Orang-Utan and the Bird of Paradise* (1869). The orang-utan was the official tourism mascot for 'Visit Malaysia Year 1990' and this word — not *mawas*— is used prominently in tourism promotion campaigns in Borneo and Sumatra.

# HAWTHORNE'S VIEWS ON ART AND THE ARTIST AS EXPRESSED IN HIS SHORT STORIES

Smaranda ȘTEFANOVICI

## *Abstract*

In addition to his obvious and often emphasized technical relationship, nowhere is Nathaniel Hawthorne more like the modern Symbolists than in his views on art and the artist. This paper will focus on some of these views as expressed in his short stories.

Even more than Poe, Nathaniel Hawthorne is the forerunner of symbolism, that art that, according to Arthur Symons defines as “*That spiritualizing of the word, that perfecting of form in its capacity for allusion and suggestion, that confidence in the eternal correspondences between the visible and the invisible universe.*” (“Stephane Mallarme”: 50). It is that aesthetic movement that encourages writers to express their ideas, feelings and values by means of symbols and suggestions rather than by direct statements. Nineteenth-century American symbolist writers such as A. E. Poe and N. Hawthorne proclaimed that imagination was the true interpreter of reality. Hawthorne’s means of achieving this concept of art is to employ reality in the way George Moore recommends: “*Not the thing itself, but the idea of the thing evokes the idea ... You want the idea drawn out of the obscuring matter; this can best be done by the symbol. The symbol or the thing itself, that is the great artistic question.*” (Ibid: 299) Hawthorne’s intense concern with the role and the nature of the artist recalls Henry James’s similar preoccupation and is, according to Thelma J. Shinn, a precursor of the growing concept of art as a life-role, which is evident in the Symbolists from Baudelaire through Wallace Stevens.

Hawthorne differs from the later Symbolists, however, in his definition of the artist. In the individualistic and existential atmosphere of modern literature, the artist is more free to define himself and his art separate from his already fragmented society. This allows him to assume a god-like attitude, as in the poetry of Wallace Stevens where the poet is the maker, the creator in an almost religious sense. This is the case of Hawthorne as well. His power to synthesize past, present, and future gives to the artist’s vision an eternal validity and to the artist an omniscience which is normally attributed only to the mind of God. Hence, it is logical to assume in the artist, as Mary E. Dichmann states in “Hawthorne’s Prophetic Pictures” (*American Literature*: 192), the ability to use his knowledge in a Godlike fashion – in other words, to create, and to comprehend the past, the present, and the future in his creation. But Hawthorne was operating, Dichmann goes on, in an atmosphere much less congenial to such a high view of the artist. His more stable society denigrated the “*useless*” creations of the idealistic artist, and his Puritan heritage made him often painfully aware that he was not God and was forced to work with the imperfections of earthly materials. At best he could be, as James K. Folsom convincingly argues, a “*prophet*” who “*merely interprets what he, a more sensitive observer, has been*

revealed in the characters of his subjects.” (*Man’s Accidents and God’s Purposes*: 43). At worst, his art may be evil magic, as Rudolph VanAbele says:

*First, artistic activity is often associated in Hawthorne with supernatural goings-on of various sorts, mesmerism, witchcraft and the like, as if art were a species of witchcraft; this might be all very well except that witchcraft is in turn often linked with sexuality conceived as a form of depravity, and with a kind of anti-democratic impulse-in the sense that the possession of occult power over others is, in Hawthorne’s most notorious phrase, a violation of “the sanctity of the human heart.” Artistic activity is therefore brought by this association under grave suspicion as to both its motivations and effects. (The Death of the Artist: 5)*

These views of art and artist receive their fullest expression in his prefaces, tales, and sketches. They illustrate Hawthorne’s complex and often ambiguous and ambivalent attitudes toward his art, his means of achieving it, and his role as an artist.

Hawthorne achieves his art by utilizing history, creating mood through symbol and illusion, perfecting the form, and thinking, as Hyatt H. Waggoner points out, “*in terms of image and situation, character and action.*” (*Hawthorne: A Critical Study*: 73) Set in his middle world, these ingredients produce his art: “*the idea of the thing evokes the idea.*” A particularly thorough presentation of the process appears in “Main-Street.”

“Main-Street” more than any other tale reveals his creative process. In the comments of the showman-narrator are represented the intentions and opinions of the artist; in the criticisms by the two men from the audience are represented two reactions to the art; and in the entire presentation of the story within a story, Hawthorne’s own views may be said to take form. The showman uses the past in presenting the history of Main-Street. In the beginning of the story he announces to be “*an exceedingly effective method of illustrating the march of time*” (Vol. II: 49). The story presented by the showman is a “*processional*”. In the processional in “Main-Street” artistic unity is achieved through concentration on the location of Main-Street and on the life span of John Massey.

The form of “Main-Street” as a story within a story (indicative of Hawthorne’s interest and experimentation with form in order to find the best means of achieving his art) is reminiscent of “Fancy’s Show Box.” Fancy, “*who had assumed the garb and aspect of an itinerant showman*” (Vol. IX: 221), is the counterpart of the “Main-Street” showman. Mr. Smith, her audience, is satisfied with his surface moral excellence. Unlike the harsh critic of “Main-Street” however, Mr. Smith is allowed to do more than merely to “*see things precisely as they are*”. (Vol. II: 52) The showman has acknowledged that “*Human art has its limits, and we must now and then ask a little aid from the spectator’s imagination.*” (Vol. II: 52) Since Mr. Smith is being confronted by his own fancy (by the artist in himself as the perceptive consciousness), Fancy finds support from Memory (the audience’s own recollection of the past which Fancy presents symbolically), and from Conscience comes the result of the confrontation of artist and audience. The conclusion might best explain why the form of processional was attractive to Hawthorne in “Main-Street”: “*Man must not disclaim his brotherhood, even with the guiltiest, since, though his hand be clean, his heart has surely been polluted by the flitting phantoms of iniquity.*” (Vol. IX: 226)

Interestingly, as we move back in time from “Main-Street” (first published in 1849) to “Fancy’s Show Box” (first published in 1837), the inner story moves from the revelation of a communal past to that of a personal past, and from communal responsibility for ancestral guilt to personal responsibility for guilty thoughts. Another step backward (to 1835) brings us to a third story within a story, “Alice’s Doane’s

Appeal". The inner story may well be one of Hawthorne's earliest tales, as Thelma J. Shinn states, combining the interests of the two other stories and presenting ancestral guilt on a level of personal responsibility. The frame story has the narrator speaking to an audience of two young women. As the showman revealed the past of Main-Street, this narrator reveals the past of Gallows Hill. He concentrates on the personal past of Alice and Leonard Doane, including the taint of witchcraft, the outward evil of murder, and the inward evil of a suspected incestuous love. The processional is echoed by "*a procession of the accused and the guilty proceeding toward Gallows Hills,*" and Mr. Smith's recognition of the brotherhood of man is here presented by the murderer's realization of his kinship with the victim:

*...my soul had been conscious of the germ of all the fierce and deep passions, and of all the many varieties of wickedness, which accident had brought to their full maturity in him. Nor will I deny, that in the accursed one, I could see the withered blossom of every virtue, which by a happier culture, had been made to bring forth fruit in me.* (Vol. II: 271-272)

Most significant in terms of the artist is the kinship finally recognized by his audience when "*sweeter victory still, I had reached the seldom trodden places of their hearts, and found the wellspring of their tears.*" (Vol. II: 280) With the help of his "*eloquence*" and "*fancy*", the artist can communicate the essence of the past to his audience and reveal an underlying truth of the human condition – not of the actual or ideal worlds, but of the middle world of his art and human life: "*And here in dark, funereal stone, should rise another monument, sadly commemorative of the errors of an earlier race, and not to be cast down, while the human heart has no infirmity that may result in crime.*" (Vol. II: 280) Telling a story within a story enables Hawthorne to present his means and an example of their utilization simultaneously. Even further, it shows the relationship between the artist and the audience and between both of these and the art itself.

"Main-Street" also illustrates the processional. Hawthorne's concern with form is evidenced here and in his efforts to define the genre of *Romance* in which he classes his writing. The form of the sketch is important to Hawthorne especially when he wants to define the nature of his art and its relationships to the worlds of nature and of the ideal. His greatest sketch is "The Custom-House", which introduces *The Scarlet Letter*. It utilizes the past as its own material (both the immediate past of Hawthorne's employment in the custom house and the historical-hypothetical past he supposedly discovers in old documents), allows Hawthorne to discuss his art, and provides a historical context for *The Scarlet Letter*. But it does not stop there: in its presentation of the symbol of the scarlet letter, as Charles Feidelson points out, his sketch "*throws light on a theme in The Scarlet Letter*": "*Every character, in effect, re-enacts the 'Custom-House' scene in which Hawthorne himself contemplated the letter, so that the entire 'romance' becomes a kind of exposition of the nature of symbolic perception. Hawthorne's subject is not only the meaning of adultery but also meaning in general; not only what the focal symbol means but also how it gains significance.*" (*Symbolism and American Literature*: 10)

Hawthorne also defined his relationship to the actual world in this sketch. That relationship, as in "Foot-Prints on the Sea-Shore", is distant at best. Hawthorne turns from the actual to create in isolation; his inspiration is from the contact with the ideal world through nature. In the actual world of the custom house, "*Nature, except it were human nature, the nature that is developed in earth and sky, was, in one sense, hidden from me; and all the imaginative delight, wherewith it had been spiritualized, passed away out of my mind.*" (Vol. I: I6)

He reasserts the province of his art as a middle world, “*a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other.*” (Vol. I.: 36) The actual world he admits would be fine for another artist, but not for him.

Thus, in this combination of the forms of preface and sketch, Hawthorne explicitly states his aesthetic intentions, which he elaborates on and criticizes in other prefaces. He does not embody his symbols on the actual reality that Joyce uses in Mr. Bloom. His aim is different from Joyce’s. He must be considered, as he asserts in the preface to *The House of the Seven Gables*, as a writer of romances, not of novels. In “The Custom-House” he comments that perhaps

*The wiser effort would have been, to diffuse thought and imagination through the opaque substance of to-day, and thus to make it a bright transparency; to spiritualize the burden that began to weigh so heavily; to seek, resolutely, the true and indestructible value that lay hidden in the petty and wearisome incidents, and ordinary characters, with which I was now conversant.* (Vol. I: 37)

This would be the role of a novelist; it was not Hawthorne’s role. The romance he defines in the preface to *The House of the Seven Gables*:

*... while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably, so far as it may swerve aside from the truth of the human heart-[it] has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer’s own choosing or creation.* (Vol. II: 1)

The common people, even those with pretensions to culture perceive only the surface reality. Here comes the role of the artist as prophet, as interpreter, and as creator. “The Prophetic Pictures” reveals Hawthorne’s view of the artist. The painter paints “*not merely a man’s features, but his mind and heart.*” Owen Warland, a young watchmaker is about to achieve his lifelong vision—the endowment of a machine with spiritual beauty and life. The embodiment of Warland’s pursuit is in the form of a delicate mechanical butterfly. But the road to creative fulfillment is not an easy one. Hovenden, a retired watchmaker and Owen’s former master, is constantly making fun of his former apprentice. Hovenden’s daughter, Annie, at first seems sympathetic to Owen, but, much to his disillusionment, she too fails to see the meaning of his quest. Finally, after many cycles of success and failure the “*artist of the beautiful*” achieves his goal through the invention of a wonderful mechanical butterfly imbued with life force. Although the butterfly is accidentally crushed by a child, Owen calmly realizes that the true value of his work lies in the accomplishment of his goal. In Hawthorne’s words, “*when the artist rose high enough to achieve the beautiful, the symbol by which he made it perceptible to mortal senses became of little value in his eyes while his spirit possessed itself in the enjoyment of the reality.*” The story is a perfect example of form fitting content. The ancient language, the timeless atmosphere and setting all are in harmony with the theme. Indeed, you feel as if Hawthorne’s celebration of the creative spirit becomes our own. Warland can be understood as, perhaps, Hawthorne’s most successful artist/intellectual. He neither sinks back into spiritual stagnation as does Drowne nor does he live in constant battle with the world as does Ethan Brand, or even poor Hester Prynne of *The Scarlet Letter*. Here Hawthorne presents the ultimate triumph of the artist. Owen has achieved the pure spiritual vision of the ideal and has recreated it as much as possible in earthly materials. But his own reward is in the perfect vision and in the artistic achievement; the product that he offers his audience is the earthly

manifestation which they can appreciate, accept, reject or destroy, depending upon their own level of perception.

As Owen Warland embodies Hawthorne's views on the artist in his spiritual achievement and his earthly limitations, so too does his creation embody Hawthorne's views on art. This delicate butterfly obviously belongs to the "middle world" of human existence because of its imperfections; equally obvious is nature as the source of inspiration for its creation. The butterfly itself, we might say, is the symbol of the delicate balance between the real and the ideal; in its exquisite beauty, in its ability to fly a little higher than man, and in its very frailty, it once more achieves for Hawthorne the symbolist aim of embodying "*the eternal correspondences between the visible and the invisible universe.*"

### References:

- [1] Dichmann, Mary E. "Hawthorne's Prophetic Pictures" in *American Literature* 23 (May), 1951.
- [2] Feidelson, Charles. *Symbolism and American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- [3] Folsom, James K. *Man's Accidents and God's Purposes*. New Haven: Yale University Press, 1963.
- [4] Hawthorne, Nathaniel. *The Snow-Image and Uncollected Tales*, in *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, edited by William Charvat et al, Columbus: Ohio State University Press, 1974.
- [5] Symons, Arthur. "Stephane Mallarme" in *The Symbolist Poem*, edited by Edward Engelberg. New York: Dutton, 1967.
- [6] VonAbele, Rudolph. *The Death of the Artist*. Folcroft, Pa.: Folcroft, 1955.
- [7] Waggoner, Hyatt H. *Hawthorne: A Critical Study*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1963.

## SOME DIFFERENCES IN AMERICAN AND BRITISH PHRASAL VERBS

Tatiana IAȚCU

### *Abstract*

This paper presents a short description of English phrasal verb and the reasons why it is more used in recent years. There is also a parallel between phrasal verbs met both in the British and American dialects, emphasizing some similarities and differences.

The combinations verb + adverb, verb + preposition, verb + adverb + preposition are also known as verb phrases, compound verbs, verb-adverb combinations, verb-particle constructions (VPC), American English two-part words/verbs and three-part words/verbs, depending on the number of particles that follow the verb. The moment these combinations lose their literal meanings, they become phrasal verbs, or idiomatic phrasal verbs. According to Dwight Bolinger, the term 'phrasal verb' appeared first in Smith's *Words and Idioms: Studies in the English Language*, published by London, Constable and Co., Ltd., 1933, p.172, (Bolinger 1971: 3) According to *The Concise Oxford Companion to the English Language*, Oxford University Press, 1996, the same Logan Pearsall Smith printed the name of 'phrasal verb' for the first time in 1925, who stated that the *Oxford English Dictionary* editor Henry Bradley suggested the term to him.

Although present in the language for many centuries, it hasn't been described until before recently. "Citations in the *Oxford English Dictionary* date from Middle English: for example, *turne about* 1300; *gon down* 1388. They are common in Shakespeare: 'So long, that nineteene Zodiacks haue gone round' (*Measure for Measure*, 1603). Such verbs have often been used to translate Latin verbs (*to putte downe...calare, deponere: Catholicum Anglicum*, 1483) and to define verbs of Latin origin in English (*abrogate...take away: Candrey, Table Alphabeticall*, 1604). The 18<sup>th</sup> century lexicographer Samuel Johnson was among the first to consider such formations seriously: <There is another kind of composition more frequent in our language than perhaps in any other, from which arises to foreigners the greatest difficulty. We modify the signification of many words by particle subjoined; as to *come off*, to escape by a fetch; to *fall on*, to attack; to *fall off*, to apostatize; to *break off*, to stop abruptly...these I have noted with great care> (Preface, *Dictionary of the English Language*, 1755). (McArthur 1996: 629)

Kennedy says in *Modern English Verb-Adverb Combinations* that compounding is linguistic laziness as "it is so much easier to combine a dozen or fifteen well-known prepositional adverbs with the singular and more familiar verbs than it is to keep in mind a special polysyllabic verb for each different concept." (1972: 32)

New compounds are continually made making use of old morphemes. *Output* and *feedback* are two examples, one representing a British way of placing a prefix to a verb, the other an American method of compounding, with a consequent American flavour. The

order of morphemes in a word is not supposed to vary. *Upset* and *set up* are entirely different items.

Furthermore, the distinction between 'legitimate' or 'correct' usage and 'unacceptable' usage has become harder to verify, especially with the development of metalanguages, idiolects and major dialects and variants of English, especially American English. The invasion of American fashion-words, idioms and syntax has been perhaps the most important modern influence on English. When talking about Modern English we cannot ignore technical and progress terms, as well as a whole stock of vivid demotic idioms, among which we found phrasal verbs as well (for instance, *cool*, *neat*, *smart*, *mean*, *with it*, *dumb*, *uptight*, *rip off*, *wild*, *weird*, and *out of sight*).

As Tom Fahey noticed in the 1990 edition of *The New Oxford English Dictionary*, in addition to the half million entries carried from the first edition (1927) and the supplements (1933, 1972, 1986), that this one contains 5000 words coined since 1970, mostly from medicine, science and technology, and mostly American. Many new formations can be made with just the word 'down': *down-and-out*; *down turn*, *down-load*, *downscale*, *down-link*, *downside*, *down-size*, *down quark*, *down*, *downer*.

One of the most important trends in contemporary language use is the move towards developing 'plain' English in official speech and writing. It was the effort to simplify the language in legal, government, business, technical, and academic documents. Plain English means writing in a simple and direct way, using as many words as possible from the spoken language, without those pompous and archaic terms, multi-syllabic words and difficult turns of phrases that even educated readers cannot understand. Plain English is clear, direct, and simple. The plain English movement has some history, though. Stuart Chase in *The Power of Words* (1953) complained about the "gobbledygook" that flourished then in the bureaucracy in the law and in university. Even earlier, in 1946, George Orwell stated the six principles of good writing in *Politics and the English Language*.

The main aim of the Plain English campaigns in Britain and the USA is to attack the complicated language used by government departments, businesses, and any other group who are often in linguistic contact with the general public. Application forms, safety instructions, official letters, licences, contracts, insurance policies, hire-purchase documents, guarantees and other documents, the campaigners argue, should be presented clearly, using language that people are likely to understand. One linguistic item that a native of English uses in everyday speech is the phrasal verb. Thus, it is no coincidence that phrasal verbs have been "officially" studied in grammar books since that period, mainly the 1970s. Since 1970, plain English has been obligatory in a few federal laws and regulations governing consumer documents. Since the mid-1970s, several government documents and many insurance and banking documents have been rewritten into plain English. There has been done increasing research on language and design. New fields enrich with new words that are accepted by lawyers and consumers, and so it becomes easier for other writers in the same field to follow the examples. It is also easier to persuade other users of accepting simply written documents. "In the United Kingdom the campaign was launched in 1979 by a ritual shredding of government forms in Parliament Square. By 1985, over 21,000 forms had been revised, and a further 15,000 withdrawn. In the USA, President Carter issued an order in 1978 requiring that regulations be written in plain English; the order was revoked by President Reagan in 1981, but it none the less promoted a great deal of local legislation throughout the



country, and an increase in plain English usage among corporation and consumers.” (Crystal, 1997: 266)

Several authors disagree as to what counts as ‘plain’ and what does not. Certain recommendations are widely accepted, such as the preference for short words and paragraphs, the use of concrete rather than abstract words, and the avoidance of the passive voice. The increasing usage of prepositional phrases, subordinate clauses, and verb-adverb (or verb-preposition) combinations (*I ran into an old friend*), and a tendency to use almost any word as more than one part of speech are some of the Modern English developments in plain language.

Words with an emotive component of meaning are subject to more rapid and unpredictable change than those with the denotation and linguistic connotation. Thus, what was in fashion some time ago today may sound obsolete. Even the emotive connotation of a certain term may vary a lot in meaning and intensity from one group of speakers to another, or among the same group in different circumstances. What is commonly used in addressing a college class will sound ridiculous in addressing the same college students on a football pitch; some are permitted in books and on the stage but not in radio and television programmes or in “family” magazines. For example, *stick around* is not accepted in a respectable middle class English family, but is often used by the medium American. Perhaps this various shiftiness becomes most noticeable when you try to acquire a real working knowledge of a foreign language, that is, a mastery of the nuances that make one phrase polite and another, perhaps only slightly different, offensive.

What is tricky about the ‘underground’ American dialects is that the main vocabulary is apparently familiar to a speaker of Standard English, but meanings are often entirely different. Examples include *square, weird, pad, soul, high, acid, grass, horse, camp, trip, bird, cool, sweet, heat, fruit, bread, cat, sick and gross, jerk off*. These dialects are sometimes false sub-codes, alternative argots which deliberately avoid traditional language, as well as its conventions of public explication. (see Hughes 1988) Mathews sees an English wildness and an American passion for freedom as the two major causes of “[...] barbarisms, solecisms, and improprieties. The chief cause must be found in the character of the English-speaking race. There is in our very blood a certain lawlessness, which makes us into learners of syntactical rules, and restless under pedagogical restraints... In America this scorn of obedience, whether to political authority or philological, is fostered and intensified by the very genius of our institutions. We seem to doubt whether we are entirely free, unless we apply the Declaration of Independence to our language, and carry the Monroe doctrine even into our grammar.” (in Baron 1982: 327-28)

The English language is influenced little by little by the verbal centers of American culture: these are embodied in the speech writers of Washington, the advertising copywriters of Madison Avenue, and the script-writers of Hollywood. The principal TV export of America is soap-opera and ‘one-liner’ comedy. Since the discourse in those forms is exclusively banal dialogue and not (as in a novel) description and psychological analysis, the popular idiom of American speech tends to become a model of conversation. Hence the increasingly popular acceptance of *pants* for *trousers*, *truck* for *lorry*, *call* for *telephone*, *mail* for *post*, *can* for *tin*, *elevator* for *lift*, *rookie* for *beginner*, *vacation* for *holiday*, *executive* for *businessman*, *relocate* for *move*, *medication* for *medicine*, *automobile* for *car* and *fill out* for *fill in*. There is also increasing acceptance of the American use of unnecessary

prepositions: *refer back*, *forward planning*, *win out* or *through*, and *listen up*. British usage has started to adopt the verbal use of *into*, as in American ‘*He’s into yoghurt/Buddhism/skiing*’. As J. S. Bernstein (1974) confirms, “In one particular area, we can see the semantics of phrasal verbs very clearly: current American slang. A notable feature of ‘counterculture’ slang in recent years is its borrowing a technical or technological vocabulary for use in referring to human relations and humanistic concerns (e.g. *to space out*).” (in Stephens & Waterhouse 1990: 113) In a machine age, the technical vocabulary spreads into non-technical areas, creating a curious situation: areas traditionally thought of as remote from modern technological intrusion (e.g., human love) borrow lexical terms from technology (e.g., *screw up*).

In USA journalism, there are two striking features. The first is the ‘democratization’ of the language, as the ideology of the ‘melting pot’ goes for its linguistic equivalent too, and rich slang can be found in all categories. The second appears to be the result of competition, that is “the whole verbal texture resembles a conglomerate of registers made up of the *recherché*, the literary and the common slang terms. Boorstin said that the ‘American language became the apotheosis of *slang*.’” (Hughes 1988: 143) On the whole it would appear that spoken, and therefore informal usage, is more likely to become a source of acceptable written usage than an artificially selected, though flexible, vocabulary invented by journalists for their own use, but not heard outside their offices. The contrast in usage is also apparent in the way that compounds made up of slang terms and metaphors, such as *road-hog*, *litterbug*, *dropout*, *rip-off* and *up-tight* have gained normal use, whereas common compounds like *holiday-maker*, *rescue-worker*, *pace-setter* and *flat-dweller* have not caught on so quickly and widely. Compounding is a fundamental method of word formation in English, and is a general feature of the Germanic languages. Formations which have evolved over time, like *handbook*, *homesick*, and *sea-horse* have a natural, assimilated quality, which is different from the typically artificial creations of copy-writers, such as *fresh-tasting*, *hand-crafted*, *oven-fresh*, *king-size*, *see-through*, *all-round*, *space-saving*, *take-away*, *up-to-the-minute*, and *do-it-yourself*. Everyone senses the difference between a compound, which can have conventional meaning of its own, like any other word, and a phrase, whose meaning is determined by the meanings of its parts and the rules that put them together. Pinker says that “One of the delights of English is its colourful cast of characters denoted by headless compounds, compounds that describe a person by what he does or has than by what he is: *bird-brain*, *blockhead*, *boot-black*, *butterfingers*, *cut-throat*, *dead-eye*, *egghead*, *fat-head*, *flatfoot*, *four-eyes*, *goof-off*, *hard-hat*, *heart-throb*, *heavyweight*, *highbrow*, *hunchback*, *lazy-bones*, *loudmouth*, *low-life*, *ne’er-do-well*, *pip-squeak*, *redneck*, *scarecrow*, *killjoy*, *know-nothing*, *scofflaw*, *wetback*. This list shows that virtually everything in the language falls into systematic patterns, even the seemingly exceptions.” (1994: 393)

What makes a phrase idiomatic is that not all the syntactic constituents correspond to conceptual constituents, not being linked to the logical conceptual structure. Thus, these constituents have no independent interpretation, although most of them inflect normally. “Irregular inflectional morphology involves a single lexical form expressing multiple lemmas; an idiom involves a single lemma expressed by multiple lexical forms.” (Jackendoff 1997:163) Idioms fall into the third class of compounds (out of three that he classifies) where “some part may be a phonological word of the right syntactic category but the wrong meaning. An example is ‘strawberry’ –particular kind of *berry*- which has nothing to do with ‘straw’”. The fact that many idioms are rigid in syntactic structure, and that some of them have rigid changed structures, comes from the fact that lexical

processing takes place at Surface Structure rather than Deep Structure. A constructional idiomatic phrasal verb is sometimes a syntactic and conceptual structure that is not determined by the head verb. Although the verb is the syntactic head of the verbal phrase, it is not the semantic head; rather its meaning is embedded in a manner constituent. As a result, the argument structure of the verbal phrase is determined by the meaning of the constructional idiom, essentially a causative inchoative of the sort expressed overtly by verbs such as *put* and *make*.

*What an awkward position I'm now (put) into – if I say yes, I'm too demanding; if I say no, I'm too proud – either way I lose!*

*Aunt Mary is (making) over the new baby again.*

The verb loses its literal meaning and the semantic head becomes the particle, such as:

*When I drew back the curtains, there outside the window stood a crowd of people looking in.* (Here the stress is on the meaning of 'look'.)

*I don't intend to look in tonight, there is nothing worth watching.* (Here the meaning is given by the two items, 'watch television'.)

*I'm glad to see you so much better; I'll look in again tomorrow.* (In this example the meaning is focused on the particle *in*, which could be preceded by any verb with the sense of 'visit')

The verb can also combine with a preposition, an adverb and preposition, an adjective, an infinitive, to form an idiom. Sometimes this construction must be considered as a unit, for its meaning can rarely be inferred from knowing the verb and the particle separately.

*He ran the flag up.* Here the particle is an adverbial adjunct, which is given end position.

*Let the prisoners loose.* The second component is an adjective, whose change of semantic content is more evident with semantically empty causative verbs. Cf. *He made ready the draft. He readied the draft.* Here the adjective behaves like adverbial particles.

Subtle variations in meaning are frequently expressed by the use of different prepositions with the same word.

*You might clear the jump if you take a run at it.* ('To aim in the direction of'.)

*The director intends to take your suggestion before the rest of the Board at their next meeting.* ('To send for approval by'.)

*The old lady was taken for all her money.* ('To rob or cheat')

*It's easy for you to find a job when you know that your uncle will take you into the family firm.* ('To admit somebody into a business as a worker'.)

*The policeman has been taken off this case.* ('To cause someone to leave an activity'.)

*Will you take me over my lines?* ('To help someone to learn, repeat'.)

*The director likes to take visitors round the factory personally.* ('To show somebody round a place as on a visit or examination'.) They say that English is easy to learn because its grammar and vocabulary are not so complicated. However, the reverse of this is also true; because the use of auxiliaries or combinations of words, it constitutes the most perplexing branch of grammar; "it being much easier to learn to change the termination of the verb, than to combine two, three or four words for the same purpose." (Webster, 1951: 223)

From a short study of more than 300 phrasal verbs included in two dictionaries, *Longman Dictionary of Phrasal Verbs* (more than 12,000 entries) by Rosemary Courtney

published in a sixth impression by Longman Group UK Ltd. 1994, and *NTC's Dictionary of Phrasal Verbs and Other Idiomatic Verbal Phrases* (12,276 entries) by Richard A. Spears published by NTC Publishing Group, Chicago, Illinois in 1993, I could discern some differences in the meaning, structure and use of phrasal verbs, as follows:

1. In the British dictionary there are phrasal verbs with old use such as *abide in*, *advise with* which are not included in the American one;
2. In the British dictionary there are phrasal verbs whose use is mostly formal such as *allow of/out/through/to*, *approximate to*, *arbitrate on*, *assort with*, *attain to*, and others that are not to be found in the American one;
3. Some slang phrasal verbs (*arse about*) do not appear in the American dictionary;
4. Some phrasal verbs are said to be especially American but they do not appear in the American dictionary: *ante up* ('to pay') or *jerk off* ('to masturbate');
5. American phrasal verbs are followed by more prepositions meaning the same thing than the British ones: *abut against/up* – BrE *abut against*, AmE *agree with/in* – BrE *agree with*, AmE *aim at/for/to* – BrE *aim at/for*, and so on;
6. There are other prepositions for the same meaning, and their use is considered incorrect by the other dialect, e.g., *fills in*, *takes out* in BrE and *fill out* and *takes away* in AmE.
7. Although they say that the tendency to use phrasal verbs is American, there are more British phrasal verbs than American. For example, phrasal verbs beginning with 'a' are 231 in BrE and 221 in AmE. From these 17 do not appear in the British dictionary and 21 do not appear in the American dictionary;
8. Sometimes the same preposition gives different meanings, as in *ask about/around* which in AmE means 'inquire about someone or something' while in BrE *ask round* means 'invite someone to one's home'; *ask up* in AmE means 'invite for a visit' while in BrE means 'invite upstairs'.

Studying the verb *be*, I have noticed that in BrE it has more idiomatic meanings than in AmE, at least according to the dictionaries at hand. Thus, for example *be in* is used with only one idiomatic meaning in AmE and in 35 more or less idiomatic expressions while in BrE, when *in* is an adverb, it has 3 literal meanings, 7 idiomatic meanings and is used in two expressions. When *in* is a preposition it has 3 literal meanings and is used in 31 expressions:

AmE 1. *Be in* = 'to be in attendance/available/in one's office': *Is the doctor in?*  
 2. *Be done in* = 'be exhausted': *I'm really done in!*

BrE 1. *In* as adverb, literal: 'to be in place': *Is the nail in?*

2. Idiomatic: 'to burn': *I hope the fire is still in when we get home.*

3. Expressions: *one's luck be in*: 'to have a period of good luck' – *I think I'll put some money on the next race, while my luck is in.*

1. *In* as a preposition, literal: 'to work or be concerned in (a business)': *Two of his brothers are in printing, the other in law.*

2. Expressions: *be in caboots/league (with)*: *Don't trust him with the workers' plans, he's in caboots with the directors.*

From the 70 entries that *be* has in the dictionary of phrasal verbs 3 are not to be found in the BrE dictionary and 17 do not appear in the American one.

From what has been said so far, we could conclude that the British vocabulary of phrasal verbs is more exhaustive and abundant in more subtle meanings.

Spoken language contains many incomplete sentences. This may explain why phrasal verbs are used so much in spoken language. Many phrasal verbs can be considered

as incomplete sentences, as the adverb that follows the verb was, in many cases, initially a preposition that linked the verb to the phrasal noun.

*She can't get by (normal life) on such a small income.*

*You get the biggest man down (the earth), and I'll fight the other two.*

Spoken language typically uses less clause-subordination and constructions are joined not so much by conjunctions or relative pronouns as by pause. Reference, presupposition, implicature, and inference are often used as key terms in discourse analysis, a part of pragmatics. The context of an utterance is a small subpart of the universe of discourse shared by speaker and hearer, and includes facts about the topic of the conversation in which the utterance occurs, and also facts about the situation in which the conversation itself takes place. The exact context of any utterance can never be specified with complete certainty. (Hurford & Heasley 1983: 210)

The destiny of the English language was foreseen to grow “more august” and undergo “universal expansion” by Russell Green in 1915, and he urged linguists to discover a little of the secret of its triumph because a word cannot always be ideally “the operative” symbol of a relation between two minds. “Indeed the English language is now at an uneasy stage of its development and expansion: the sheer voluminousness and complexity of the network of the language throughout the English-speaking world place almost insuperable obstacles in the path of those whose job it is to set down an accurate record of all of its variety.” (in Burchfield 1989 :61)

Abbreviations:

AmE = American English

BrE = British English

## References:

- Baron, D. E. (1982) *Grammar and Good Taste*. New Haven and London: Yale University Press
- Bolinger, D. (1971) *The Phrasal Verb in English*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Burchfield, R. (1989) *Unlocking the English Language*. United States of America: Hill and Wang
- Crystal, D. (1997) *English as a Global Language*. Cambridge: Cambridge University Press
- Fahey, T. (1990) *The Joys of Jargon*. New York: Barron's Educational Series, Inc.
- Hurford, J. R. & Heasley, B. (1983) *Semantics. A Coursebook*. Cambridge: Cambridge University Press
- Hughes, G. (1988) *Words in Time*. New York: Basil Blackwell, Inc.
- Jackendoff, R. 1997 *The Architecture of the Language Faculty*, The MIT Press, Cambridge Mass., London
- Kennedy, A. (1972) *Modern English Verb-Adverb Combinations*. New Haven and London: Yale University Press
- McArthur, T. (1996) *The English Language*. Cambridge: Cambridge University Press
- Pinker, S. (1994) *The Language Instinct*. London: Penguin Books
- Stephens, John and Waterhouse, Ruth (1990) *Literature, Language and Change. From Chaucer to the Present*. London and New York: Routledge

Webster, Noah (1951) *Dissertations on the English Language*. Gainesville, Florida: Scholars, Facsimiles and Reprints

## **LIVING TOGETHER –ETHIC NORMS OF MINORITIES LIVING IN HUNGARY**

**Ana HOȚOPAN**

### *Abstract*

We may say that the peaceful life in a village with a mixt population was preserved due to the respect towards one's fellow citizens, first of all, even if these had a language, a culture and a civilisation that differed from their own. Reciprocity in the moral conduct, the ethic rules and those of social behaviour preserved these values.

The great majority of the Romanians in Hungary have lived to a greater or smaller extent together with other ethnic minorities along their history. The fact has resulted in interethnic cultural influences and has imposed a certain behavioral conduct among individuals. Thus an unwritten ethic code of behavior was born which was rigorously observed by all members of the different ethnic entities which lived together. The cohabitation of the people of a different mother tongue has influenced their way of thinking, making them sensitive and curious to another culture, strengthening thus their linguistic, traditional and cultural tolerance. At the same time the critical spirit has become more acid, through comparison to the others' way of living, finding similarities and differences ceaselessly.

Even if the cohabitation of several nationalities has resulted in a change in the specific national costume, losing its most important ethic signs, several small elements have been preserved for a long time. Thus, one could tell on the basis of a person's looks what nationality they belonged to for a long time. For example, the Romanian women wore their hair plaited in two plaits set around their heads, while the Hungarian women would wear only one plait. The Romanian women wore a flat bun, while the Hungarian ones a pointed bun. Up to the 60s and 70s, the Romanian women did not cut their hair and would not walk around bare-headed. The Hungarian men would wear a hat, the Romanians a cap, the Serbs, a rounded cap. The Hungarians and Germans would wear trousers, while the Romanians wore men's white linen culottes (*izmene*) or wide white linen culottes (*gaci*). For a long time the Romanian women used to wear "a scarf around their head" (*cârpă după cap*) instead of a winter coat. These exterior signs of the clothing would oblige people that once in a community place, at the fair, wedding, shop a.s.o. they should behave according to the circumstances. For example, the Romanians of Micherechi, upon going to the fair in the neighboring village of Sercad, during the week, would dress into their Sunday best, would avoid speaking loud and initiate conversations at a distance, so specific to country folk, as well as they strived to communicate with people in their own language. The same respect was paid to the shopkeeper, the mayor,

the railway man and all the clerical staff of the locality who were Hungarians by nationality, being employed in their positions, by the state with a specific political aim. Since they were not good speakers of Hungarian, their strive occasioned many ridiculous situations. Thus in most of the communes where there live minorities, a series of happenings are circulated up to the present day. In Chitighaz, for example, the following story is told:

“Long ago, the rich people would employ hands to work for them. Well, among them there were Romanians as well as Hungarians, mixed together. And they would get food daily.

Once they were given meat soup at noon. Immediately, the Hungarian served himself to all the meat, so the Romanian was left only with the stock to eat. After a while, when the Hungarian helped himself again to meat, the Romanian bare no more and hit him on his arm. And since he could not speak Hungarian well, told the other one who, naturally could not speak Romanian well either: “Ne băncsa clonț! Mai horpotyi a zama!” (Keep your beak off! Slurp some broth!”

Another happening from Micherechi:

“Auntie Ană, wife of Buricoiu (Big Navel), went to the shop to buy “golund” (string) for her husband’s underwear. Well, the shopkeeper, uncle Gyszi, could not speak Romanian well. She kept thinking what the word for golund was in Hungarian and she finally asked for: “Kérek olyan hosszú, ami mozog a gatyába!” (Please give me that long thing which moves in the underwear.”

In each Romanian community in Hungary, for the local people, the newcomers were vagrants. In Bedeu, such a vagrant is the Jew. He has other customs, he would dress differently and would comb his hair in a different style. The most impressive element was his long and curly hair. The Romanians would crop their hair short in order not to be mistaken for him. In Micherechi, the vagrants used to be the Hungarian Gypsies who came from other regions. Their careless, vivid clothing would make the Romanians consider their external appearance very important. Otherwise they were told “you look like Regina”, a little Gipsy girl named Regina.

In order to fade away the distance between the two ethnic characteristics, and to surmount the language barrier, in order to express the belonging to the same community, the desire to live together, the Hungarians who had recently come to live in the village, especially those who came by way of marriage, would try to integrate into the new community as soon as possible, continuing to speak Hungarian, but intermingling Romanian words as well, during the first stage, especially the swear words: “May ill health enter his stomach! To hell with you!” (A betyesig álljon bele a gyomrába! A draku vigyen el!”)

A not very becoming thing happened in Chitighaz, leaving traces in the Romanians’ spoken language. The children of the believers would spy on the Jews living in the village, through the window, during their devine service. These, although they could speak both Romanian and Hungarian, would pray still in their mothertongue. „The strange sonority of Hebrew was perceived by them as a continuos <bruma-bruma-bruma> (the same as frost, in Romanian). Thus in Chitighaz the belief that the Jews are praying to frost, since their Jewish Easter falls when the first frost comes, was spread around. This explains the local appearance of the saying „He is muttering as the Jew when asking for frost.(He is mumbling, speaking to himself, unintelligibly)” (Mondrănește ca jidovii când cer brumă.). Although the proverb was used quite frequently, the people would be reluctant to use it in the presence of a Jew.

The ethic conduct and the respect towards the ethnic differences, can be seen best in the practice of several customs. A brief selection will follow:

In Apateu, on the last Tuesday before Lent starts, the following tradition of Romanian origin was practiced. The main protagonists of this local tradition were the maids in waiting. “On that evening the lads would walk about the streets, in turn and would scatter feathers, chaff and would stamp these into the snow or mud, on the sidewalk, in front of the gates of the unmarried girls, so that they would have to clean up. They usually would make use of hen feathers, and would write on paper the following verses:

“Three baskets of feathers to your bed  
And you stayed unmarried yet.”

Since the Romanians in Apateu lived together with the Hungarians, the custom was also extended to the Hungarian girls, with the difference that they would write on their paper in Hungarian:

“Three baskets of feathers under your bed  
In your mother’s yard, you’re still unmarried!”

In Săcal, where the Romanian and Hungarian children would play together, they would watch the storks at spring time, and when it flew above them, they would shout out in a chorus, sometimes in Romanian, sometimes in Hungarian:

“Stork, stork,  
Bring us a new baby! (in Hungarian)  
or  
“There comes the stork bringing a newborn!”

or  
“Stork, stork, little stork,  
Bring a baby – that’s your work!”

In Hungarian Cenad, where Hungarians, Serbs and Romanians would live together, the dance used to be organized separately: the Hungarian dance, The Serbian dance, the Romanian dance. Each ethnic group had a rich repertoire. Provided young people belonging to different ethnic groups visited one another, the musicians would first play the Romanian tunes, for example, at a Romanian dance, and then the Hungarians would follow: the czardas and the uncuras. In Cenad, quite often, the Romanians would organize the dance together with the Serbs. In this case, first a series of Romanian dances would be played, and then a series of Serbian dances would follow. The verses were shouted by all the participants, sometimes in Romanian, sometimes in Serbian as all Serbs spoke Romanian, but even if not all Romanians could speak Serbian, they knew the verses well. The youth of the village, irrespective of their nationality would know all the dances, be they Hungarians, Romanians or Serbs. In Micherechi, the young people coming to the dance from a different village could join the party free of charge.

Being very religious, the Romanians would make the sign of cross when passing any place they considered sacred. In Săcal, “the p[people would make the sign of cross when the bells tolled, when passing by a church, near the cross at the end of the village, at the cross placed on the farm of Martonffy and the one near the cemetery, but also before sitting down at table.” Although the Romanians in Săcal were Orthodox, they would cross themselves in front of the cross on Martonffy’s farm, who was a Hungarian by origin. The explanation is that the Martonffy brothers had played an important role in the life of the villagers. They had travelled to America and upon their return home, they have put into practice their experience gained over there. They had taught the villagers how to



cultivate the land in a modern way and that brought about wealth for the Romanian peasants in the village. The respect for the brothers was shown in that way as well.

Due to the different religions, the Orthodox and Catholic holidays would not fall at the same time of the year. Easter, for example, in mixed communities were celebrated once for the Hungarians, and once for the Romanians, at an interval established by the church. Although Easter would not always be celebrated with the same amplitude by the two ethnic groups, great care was taken that the sacredness of the event should not be disturbed through the daily routine of the other group. In other words, they would not work the fields, or wash, or drive their carts along the road in the village a.s.o.

By rapport a cultural hierarchy was established among the ethnic groups. Thus in Aletea, where there were five times more Germans than Romanians, where the German population consisted mainly of land owning farmers, while the Romanians had no possessions, the Germans considered themselves superior to the Romanians considered servants whom they would employ to work on their lands. Otherwise their opinion of the Romanians was they these were industrious people and trustworthy. In most of the cases, the relationship between the landlord and the servant was humane and satisfactory, but not one of equality. „In the house of the landlord, the servants would eat at a separate table, but received the same food as the lord's family.” There were occasions when the landlord would behave as a dictator saying: „At noon, if you hear that my penknife is closing, meaning that I have finished my meal, you are to finish eating as well!” These words were not uttered frequently, as the people knew the rule and would act accordingly. The same thing would happen in the case of the Romanians in the commune of Micherechi and of the Gypsies. The hired hands, although would work together with the rest, were fed separately at table: Gypsies on one hand, Romanians on the other. The Gypsies had separate cups for drinking water, cutlery and plates reserved only for them. The villagers showed more indulgence only towards the Romanian Gypsies from their commune. In an interview given to Izvorul magazine. Aunt Anuta of Deli, a Gypsy from the village, confessed that the people of Micherechi, would not refrain from her; she would be invited to sit at table with them: „Come here, Aunt Annie! God forbid, we are treating you as ourselves! Because we know what kind of people you are. You do not steal and do not walk around begging. You work just like ourselves, decently! (...) There were times when they would pick at us, but we also washed and washed our clothes properly!...”

Among Romanians it was considered unpolite to invite someone to your house and not treat one's guest to some food. The Gypsy, whether Romanian or Hungarian would never enter people's houses. If he had any problem with the master, he would call out at the gate until he came out of the house.. The Romanian would not be invited into a Gypsy's house either. Thus an embarrassing situation was avoided, that of refusal. It was not becoming to eat or drink from a Gypsy. The Gypsies were invited into the house and served with cakes and brandy only as part of the carol singer's group., at weddings or other traditional feasts when they were the musicians.

On any occasion the plural, polite form was used when addressing the elderly people by the youth, or parents by children, strangers by the villagers. The Gypsy was always addressed in the singular, with the exception of the local Gypsies, who live in the same community. The Gypsies who were begging along the village, it was becoming to be offered some food, even if just a piece of bread. They were never sworn at or mocked at.

The Romanian citizens coming from Romania were approached with marked curiosity by the local Romanians. Between the two World Wars, the peasants living in the

Western carpathians would come to the plains in carts which seemed strange to our villagers. They were welcomed in a friendly manner, and goods were exchanged. Their presence was at the same time a pretext for merriment as they also brought a dancing bear along. Their way of living, their way of talking seemed interesting. They were considered as belonging to their own kin. Their poverty brought about sympathy and compassion.

After the totalitarian regime in the two countries, Hungary and Romania, was overthrown, more and more Romanians came from farther away territories of the motherland in order to work as hired hands in the hothouses in Micherechi. The contact of the villagers with these people was benefic. If so far the tendency of the villagers was to speak exclusively the local dialect, mingling Hungarian words, or passing easily from Romanian to Hungarian, now they had to make efforts to speak literary Romanian in order to be understood by the newcomers. These young people have been integrated into the community quite soon as they married young girls in the village. Their presence in the commune influences not only the language, through revitalisation, but has a positive effect on the traditions, customs and religious life as well (most of them belonging to the Pentecost denomination).

## **Bibliography**

- Bencsik J. Date etnografice, în *Izvorul*, 1983, Gyula  
Bencsik J. Date privitoare la viața populară a românilor alăteni, în *Izvorul*, 1996, Gyula  
Bucin, M. Imagine și stereotipie etnică, în *Annales*, 2000, Gyula  
Colta, E.R. Români din Bedeu – istorie oficială și tradiție orală, în *Izvorul*, Nr. 20, 1999, Gyula  
Garami, I. Din istoricul și obiceiurile săcălenilor, în *Izvorul*, Nr. 22, 2002, Gyula  
Garami, I. Mâncăruri și pregătirea lor la Săcal, în *Izvorul*, 2003, Gyula  
Garami, I. Obiceiuri legate de naștere la săcal, în *Izvorul*, 2001, Gyula  
Hoțopan, A. Sărbători calendaristice la românii din Cenadul-Unguresc, în *Izvorul*, 1995, Gyula  
Martin, E. Norme etice în societatea tradițională, în *Simpozion*, 2000, Gyula

# LE SYMBOLISME AU THÉÂTRE

**Eugenia ENACHE**

## *Abstract*

The paper attempts to present the situation of theatre at the end of the 19<sup>th</sup> century, a moment when two tendencies are felt: that of the naturalists, in the vision of which theatre should present “slices of life” and that of the symbolists for which the exaltation of the dream and emotion prevail in dramatic plays. In their opinion, theatre must be essentially poetical, released from the everyday existence and action, an motionless theatre having its sources in mysticism and the supernatural.

Le théâtre du XIX-e siècle a changé les conceptions artistiques anciennes pour en inaugurer de nouvelles. Dans le contexte d’une époque où les écrivains hésitent entre la fascination pour le réel et la passion du spirituel et de l’essentiel qui allait se manifester dans tous les genres littéraires, les symbolistes belges –Charles Van Lerberghe, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach- ont abordé le théâtre dont les situations, les caractères et le langage échappent à la trivialité du quotidien. Leur but était d’associer les modalités d’expression de tous les arts – la poésie, la musique, la peinture, la danse – pour créer un monde ineffable, au-delà du monde réel.

Si l’on considérait le nombre de ses pièces, l’audience et l’appréciation de la critique de l’époque et des années qui ont suivi, on ne pourrait pas ranger Georges Rodenbach parmi les dramaturges proprement-dits. Et pourtant l’écrivain a apporté sa pierre au développement de la dramaturgie symboliste, d’autant plus qu’il a été très difficile pour lui de se faire remarquer à l’ombre de celui qui a été considéré le créateur du drame symboliste, Maurice Maeterlinck.

Notre recherche se propose de passer en revue la situation du théâtre au XIX-e siècle, pour faire le point sur les tendances qui existaient à l’époque –présenter des «tranches de vie», dans la vision des naturalistes, ou exalter le rêve et l’émotion, si chères aux symbolistes.

À la fin du XIXe siècle le théâtre se constitue en un enjeu pour les symbolistes qui ont tenté d’aborder tous les genres : lyrique, épique, dramatique. En accord avec les goûts artistiques et le climat spirituel de leur temps, Van Lerberghe, Maeterlinck, et, dans leur sillage, Rodenbach ont essayé d’imposer au théâtre un modèle d’irréalité et d’impressions. Les écrivains concevaient un théâtre essentiellement poétique, délivré de l’anecdote et de la réalité quotidienne, restaurant les droits du rêve et de la suggestion, un théâtre immobile et silencieux. Ils ont créé un drame idéaliste et spiritualiste, puisant aux sources du mysticisme et du surnaturel.

Né d’une réaction naturelle contre le théâtre réaliste et naturaliste, le théâtre symboliste(1) se définira par son écriture floue, par l’atmosphère de l’imprécis et de

l'anonymat, par l'ambiance mystérieuse. Le symbolisme au théâtre continuait les aspirations des âmes éprises de poésie et de mystique, en utilisant une langue élaborée, imagée, lyrique et parfois hermétique. La théorie du théâtre symboliste voulait que le poème fût multiple, qu'il offrît au public, sous une fable superficielle, des zones obscures où chacun s'avancerait selon ses forces, où les regards les plus pénétrants découvriraient l'autre monde dont les phénomènes concrets ne sont que les apparences sensibles.

Albert Mockel, le théoricien du symbolisme belge, ne pouvait pas rester loin des préoccupations pour le théâtre. Il résume les tendances dramatiques des symbolistes dans des articles sur Van Lerberghe, Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck, publiés dans *La Wallonie* entre 1889-1890 et réunis plus tard dans *Propos de littérature. Vers un théâtre symboliste*(2). Mockel parle d'un théâtre comme fusion entre poésie et action dramatique, réalisée sur le plan du cosmique et du métaphorique. Il envisageait un théâtre qui fût « un miroir » de la vie, mais le miroir d'un monde éloigné du concret, «[une] recreation artificielle de nous hors de nous, mais en notre immédiate et quasi semblable présence.»(3), un monde d'idées pures. Dans sa conception, il s'agit d'un monde distinct qui a son atmosphère, sa lumière et sa vie. Mais il est tout à fait conscient qu'un tel théâtre sera plus difficile à la représentation qu'à la lecture.

Mais la grande contribution au développement du théâtre symboliste revient à Maurice Maeterlinck, le fondateur de la dramaturgie symboliste, pour lequel le théâtre devient un exercice intellectuel, une modalité d'explorer les mystères troublants de l'inconscient. Sous la plume de l'écrivain, un espace nouveau est ouvert à la littérature : l'homme intérieur et sa complexité :

Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes et plus intéressantes que celle de la raison ou de l'intelligence[...] (4)

Son ambition était de monter sur la scène l'existence elle-même, de représenter ce qui ne se voit pas et qui n'a pas de nom : la destinée humaine mystérieuse et incomprise :

Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée.(5)

Ce que Maeterlinck attend de la scène c'est de voir les jours « rattachés à leurs sources et à leurs mystères [...] entrevoir un instant la beauté, la grandeur et la gravité de [son] humble existence»(6), de voir ce qu'il y a de tragique et d'exaltant, aussi, dans la vie quotidienne. Maeterlinck ne s'est pas contenté de théoriser sur le théâtre, il a essayé d'illustrer ses idées théoriques par des pièces dont *L'Intruse*, *La Princesse Maleine*, *Pelléas et Mélisande*. Elles révèlent un théâtre de l'angoisse et apportent une conception nouvelle par l'utilisation du symbole et du mystère.

Les tentatives de renouveler l'art dramatique à l'époque symboliste visaient à la fois le texte, le personnage et son interprétation, le décor et l'atmosphère irréaliste et

vaporeuse des pièces. Et tout cela dans le but de retenir et suggérer la «quintessence des caractères et des événements»(7), le drame de l'âme qui franchit le temps et l'espace.

Pour les dramaturges symbolistes le dialogue ou le non-dialogue théâtral est important, car le centre de gravité de l'action théâtrale se déplace de la scène et du dialogue pour se stabiliser «dans un espace de l'entre-deux où se rejoignent le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, le en scène et le hors scène»(8). Le dialogue extérieur est présent, non seulement pour faire progresser l'action, pour expliquer les actes, mais aussi, pour suggérer l'indéfinissable, l'ambiguïté et l'indétermination sémantique. Il y a aussi un dialogue intérieur, qui montre ce que le spectateur doit surprendre, mais tout en l'incitant à faire travailler son imagination, car, par elle, seulement, on peut accéder à la révélation de l'invisible :

Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se cache son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle.(9)

Le langage s'efforce de suggérer les angoisses et les joies de l'humain dans sa rencontre avec les forces surnaturelles, le mystère caché derrière les mots ; ainsi, la parole des personnages rompt avec le verbe quotidien et devient incantation.

Le silence qu'on «entend» au théâtre donne naissance à un autre théâtre, un théâtre du silence et de ses «incarnations» : la peur, l'inquiétude, l'angoisse, la mort. Le texte de théâtre symboliste a de sens par le non-dit et par le sous-entendu dans une harmonie de mouvements, gestes, sons, couleurs.

Antonin Artaud(10) appréciait que le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage d'où cette suprématie de la parole ; le théâtre apparaîtra, ainsi, comme le simple reflet acoustique du texte, mais l'on voit bien que, pour les symbolistes, la parole ne se trouve plus au premier plan, mais plutôt le silence, le silence qui laisse beaucoup entendre et qui rend le temps sensible.

Quant au personnage du théâtre symboliste, il est formé d'une partie discursive plus réduite et d'une autre scénique ; il incarne un rêve inaccessible et irréel et dont le discours est infiniment simple et répétitif ; il évolue sans individualité, parfois éloigné de la réalité, comme un fantôme, presque. Figure passive de la fatalité, le personnage est un être fragile et silencieux, énigmatique, «un personnage sublime», selon Maeterlinck. Le personnage est un être qui pourrait manquer, ou devenir une marionnette, (c'est ce que préfère Maeterlinck) car, dans la conception des auteurs symbolistes, l'acteur est un intrus qui rompt le charme dans l'âme du spectateur.

Ce que le théâtre symboliste apporte de nouveau est l'atmosphère qui remplace l'absence d'action, d'individualité, et d'épaisseur des personnages. L'ambiance créée devient dans le théâtre symboliste un autre personnage, car, en effet, c'est le climat d'angoisse et d'inquiétude qui oriente la vie et la mort des êtres. Le décor, imprécis autant que possible, est un accord de nuances et de dessin avec le poème. Et c'est justement à la poésie de suggérer, à la parole de susciter un décor imaginaire. Pour répondre aux besoins de suggestion et d'imagination, les auteurs ont fait appel à des peintres –les Nabis (Bonnard, Vuillard), Gauguin-, pour construire, par leurs toiles peintes, l'atmosphère favorable à l'élévation spirituelle.

Tous les auteurs et théoriciens symbolistes se sont préoccupés de réaliser l'union des arts dans le but d'attirer sur la scène une réalité qui se définit par son éloignement et son mystère. Ils demandent aux lecteurs-spectateurs de rêver sur des phrases insignifiantes, sur les personnages en action, sur le décor en leur proposant une jouissance intellectuelle et esthétique.

Le propre de l'écriture symboliste est qu'elle implique une complicité lecteur-auditeur qui doit compléter les sens qui manquent. Le théâtre symboliste se veut un théâtre du mental, épuré des artifices grossiers du décor naturaliste, de l'intrigue ; il se veut une dramaturgie de la suggestion. Il privilégie le texte poétique, les mots évocateurs ou baignés de silence qui ouvrent au mystère ou au rêve.

La question qui se pose est si le théâtre a réussi pour le symbolisme. Une réponse serait difficile car la poétique symboliste, cette poétique de l'imprécis, de la nuance et de la suggestion soulève des difficultés au moment de la représentation quand, sur la scène, il faut faire voir et sentir le mystère de l'être. Le drame ne se fonde plus sur l'événement, mais sur le sentiment et l'état d'âme, le théâtre symboliste devient, ainsi, un «théâtre de l'âme», selon Edouard Schuré(11).

Deux théâtres entendront faire triompher la nouvelle esthétique dramatique. D'abord le Théâtre d'Art de Paul Fort(1890), qui associe tous les procédés d'expression des autres arts. Dans sa conception le théâtre devait être un endroit susceptible d'engendrer le rêve et, en même temps, une réaction contre les cruautés naturalistes portées sur la scène au Théâtre Libre d'Antoine qui voyait dans le théâtre «une tranche de vie». Ensuite, le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe(1893) qui le crée pour y faire «œuvre d'art», y remuer les idées et, en tant que metteur en scène, valoriser au maximum le texte dramatique. Il a été le serviteur le plus efficace de la cause symboliste, mais il a considéré qu'à l'époque, on ne pouvait pas parler d'un théâtre symboliste ; à ses yeux, à l'exception de Maeterlinck, le théâtre symboliste n'avait produit aucune œuvre de valeur.

Célèbre par son roman *Bruges-la-Morte*, Georges Rodenbach est dramaturge aussi, dans la mesure où il a coulé ses propres œuvres narratives dans des œuvres spécifiques au genre dramatique.

La tentative de Rodenbach d'adapter ses écrits n'est pas une simple démarche pour appliquer les principes du symbolisme dans tous les genres littéraires qu'ils avait abordés. Avec ses pièces l'auteur ne veut que continuer ses réussites littéraires. Il aborde le genre dramatique et offre au lecteur une scène en vers, inspirée des *Nuits* de Musset, qui a pour titre *Le Pour et le Contre*(12) et puis une saynète en prose, *La Petite Veuve*(13), écrite en collaboration avec Max Waller.

Mais les pièces qui vont lui assurer un certain succès auprès du public seront *Le Voile*, d'après *Amour en nuances*,(14) pièce jouée à la Comédie Française, en 1894 et *Le Mirage*, d'après *Bruges-la-Morte*,(15) qui paraîtra en 1901, après la mort de l'auteur, et ne sera jouée qu'en 1903 à Berlin.

Dans le cas de Rodenbach le théâtre, fondé moins sur l'action et plus sur le sentiment, n'est pas seulement une illustration des tendances symbolistes ; il est aussi un miroir déformant des textes narratifs. Mais cette déformation n'est nullement nuisible, puisque l'on parle d'une autre valorisation des textes non seulement du point de vue de la langue. Il s'agit d'une valorisation qui met en jeu la spécificité théâtrale et les techniques artistiques où le visuel et le textuel se complètent, le choix esthétique et la mise en scène étant définitoires. Dans le théâtre tout est langage, les mots, les gestes, les objets, car tout sert à l'expression, à la signification.

Pour Rodenbach la virtualité théâtrale est marquée dans son imaginaire. L'acte théâtral est mimétique et répétitif ; l'affirmation est recevable pour le roman *Bruges-la-Morte* où l'âme de Hugues copie la tristesse de la ville, les promenades, ses dévotions se répètent chaque jour, deviennent presque des rituels. Une autre liaison avec le théâtre est cette similitude entre la modalité de voir, d'envisager l'intrigue : dans le roman l'intrigue se passe devant les yeux des habitants de Bruges et dans la pièce, elle est représentée devant les spectateurs, en raison du caractère de l'œuvre dramatique.

Mais, il n'est pas facile de se prononcer sur la valeur de ces pièces étant donné le fait qu'elles proviennent de deux textes narratifs dont le succès a été plus ou moins grand et qui ont subi des transformations formelles et/ou thématiques, des changements qui sont intervenus au niveau des textes mis «en miroir» et qui ont rendu possible leur transformation d'un texte narratif en un texte dramatique en prose et en vers et, aussi, sur les différences engendrées par l'écriture théâtrale.

Si le théâtre symboliste n'a pas laissé d'œuvres majeures, dans le sens de leur perdurance à travers les siècles, il a essayé pourtant d'apporter quelque chose de nouveau dans l'évolution du genre dramatique, en se réclamant d'une pensée qui procède par suggestion, images et analogies. Il tente de traduire sur scène la fluidité de la réalité, la relativité du temps, les affres de l'inconscient, les couches sombres de la conscience. La logique du théâtre symboliste est de supprimer la scène, le corps de l'acteur, la matérialité du décor, au profit de l'esprit, des passions universelles et immémoriales. L'univers dramatique est imaginaire et obéit aux seules lois de la fantaisie créatrice d'une dramaturgie tournée vers les conflits essentiels de la vie humaine, qui illustre un destin où l'amour et la mort sont privilégiés.

Le théâtre symboliste a ses sources dans nos inquiétudes éternelles. C'est un théâtre où l'invisible devient visible. Dans l'ensemble le théâtre symboliste n'arrive pas à renouveler tout à fait l'art dramatique car il fait, trop exclusivement, appel à la poésie. On fait de la réalité extérieure pour la réalité intérieure, le monde quotidien pour l'imaginaire, l'expression directe pour la suggestion et le symbole. Le théâtre symboliste libère l'œuvre de ses liens avec le temps et l'espace réel. Il n'y a pas de traces biographiques, historiques, géographiques, mais seulement l'évocation des passions universelles. L'importance de l'intrigue et de la psychologie des personnages diminue au profit de l'intérêt porté au message métaphysique.

Les écrivains de théâtre ont essayé de réaliser le grand rêve des symbolistes : une création qui soit, à la fois, drame, peinture, musique et où la parole, le rythme, la couleur, l'image se fondent en un tout et s'orientent vers l'union symbolique qui existe entre l'âme et l'univers.

## NOTES :

1. Cf. Jacques Robichez, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, coll. «Références», 1957.
2. Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.
3. *Ibid.*, p. 235.
4. Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, MCMXXXI, p. 180.
5. *Ibid.*, p. 162.

6. *Ibid.*, p. 167.
7. Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 177.
8. Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Librairie José Corti, 1996, p. 256.
9. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 173.
10. Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio.Essais», 1964.
11. Michel Lioure, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 133.
12. Cité d'après Pierre Maes, *Georges Rodenbach, 1855-1898*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, 1952, p. 215.
13. *Ibid.*
14. Georges Rodenbach, *Le Voile et Le Mirage*, édition préparée par Richard Bales, University of Exeter Press, 1999.
15. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 1998, présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, p. 342.



## LITERATURE, CULTURE AND POLITICS – THE 20<sup>s</sup> and 30<sup>s</sup> IN AMERICA

Ramona HOSU

### *Abstract*

This paper explores the social, political, economic and cultural context during the 1920s and 1930s in the United States, focusing on the literary aspect. The „New-Historicism” perspective on the literary area throws another light on the relationship between the social and the literary. The stress is put mainly on the modern literary text, especially on poetry, which is often classified as a simple exploitation of the significant and form, placing social and political hopes in the background. The poem is shaped like a discourse which articulates the ideologies of the time, of the cultural aims and practice, of the social and the political.

The beginning of the 20<sup>th</sup> century in America meant the “overthrowing of the sterile genteel tradition” (George Santayana’s terms) and a new order in art and society. The uniquely American inflection of a revolutionary moment, from its radical readings of the meaning of democracy to its adaptations of the modernist style, but also a literature engaged with issues like the dangers of the workplace, the dynamics of race relations, and the experience of war and poverty are all no less relevant now than they were a century ago. As Sara Blair stated in “Modernism and the Politics of Culture”, instead of relying on traditional political and social makers (the war of 1914 – 1918, the inauguration of Prohibition and the Jazz Age in 1919, the Great Depression in 1929), the focus is on the engagement of American modernists with explicitly social-political activity, having in view the interest for art, culture, and the literary. Culture, by what constitutes it, whose property it is, and by how it identifies or informs national or racial bodies, is a deeply political issue. Being a debate upon the relations between the literary and the social, the theses will try to reconsider the social-political aspirations of modernist texts often viewed as formal literary innovations that are indifferent to contemporary experience (Blair in Levenson, 157-158).

The literary work offers an answer to those oppositions and polarities that are at the very basis of a historical situation. “The literary response represents a solution for the dilemma of certain historical periods; it is faithful to the anxieties and uncertainties of people, it purifies and balances them, transforming them into the Greek urn”, as Virgin Nemoianu stated in *A Theory of the Secondary* (Nemoianu: 17). Harmony and order are reactionary, producing historical disorder and social movements. Instead of denying, as historical progress does, art combines.

Literature contains certain elements of the “old” in its trying to rebalance the most opposite ideologies of the time. Ideology, in Nemoianu’s words, is the “theoretical justification of a social, political trend, an intellectual discourse that, unlike philosophy, remains connected to the concrete orientations of history, without being able to stray from them” (Nemoianu: 17). If literature is both compromise and synthesis, than it is, because of its nature, a balance of oppositions. By the time literature appears, it will have already been “old” because historical movement will have surpassed ideological contradictions that have already been given solutions. The synthesis between the old regime and the modern epoch represents a reservoir of both conservative and progressive

ideologies. However, from the perspective of its own epoch, it is profoundly conservative because of being dominated by aesthetic impulses.

What would be the effect of aesthetics on political, historical and scientific attitudes and discourses? Does such an influence exist? Is it more than an intercession with reality by means of language? Society patterns, in the view of the same aesthete (Nemoianu: 73) are literary constructs that filter and mould reality in literary texts, and indirectly in language.

In *Contemporary Literary Theory and the Reading of Poetry* (114-116), David Buchbinder speaks of poetry and history explaining that the poem, as well as the literary text, addresses historical, political and social issues through their very material saturated with ideological signification. Texts are more than simple personal statements of writers. They make a type of discourse that transforms from a private utterance into the articulation of the concerns and practices of culture. The literary text is part of a much wider cultural, political, social and economic dispensation. Instead of transcending its own time and place, the literary text is a time- and place-bound verbal construction that is always in one way or another political. The literary reflects relations of power and participates in the construction of discourses and ideologies. Thus, it functions as an instrument in the construction of identities at individual, group or even national level. The ideological dimension of the literary makes its politics. On Marxist base, the politics of the text addresses the politics of the world outside the text, interrogating “societies” in terms of certain specific social – political issues: class, race, attitudes shared within a given culture.

In his *American Politics: The Promise of Disharmony*, Samuel P. Huntington explains that in order to define the American identity, one needs something measurable and identifiable: the political and national values and beliefs (Huntington: 26-27). Thus, beginning with the second half of the 18<sup>th</sup> century and the first half of the 19<sup>th</sup> century, some fundamental political ideas formulating the “American Credo” started to exist: liberty, equality, individualism, democracy and the supremacy of justice – all of these materialized in the Declaration of Independence and The Constitution of the USA. These inaugural acts are a means of a group needing to represent itself, which is, according to Paul Ricoeur, the first step in formulating an ideology (Ricoeur: 208). The perpetuating of this initial energy enabled this American credo to strengthen itself with constructed images and interpretations of certain social, economical and cultural metamorphoses of the American idiom. The values of the credo needed to be re-considered in the 20s and the 30s when people woke up and started to get involved in politics.

In the 1<sup>st</sup> decades of the 20<sup>th</sup> century, the ‘impartial’ state was replaced by the ‘providential’ state. Some social groups that were displeased with the inequities they had to face asked for the intervention of the state. The dichotomy liberty-equality was and still is the dilemma of any modern society. The welfare state required social reformist legislators that refused any kind of inequities; it required the recognition of unions and the introduction of gradual taxes. It took the Great Depression to test the limits of dual federalism. No other had had a greater effect on the thinking and the institutions of government in the 20<sup>th</sup> century. This was the moment when ideological values were questioned (Bragdon, McCutchen: 744). Some call the New Deal era “revolutionary” or “reactionary”. But perhaps the most significant change was in the way Americans thought about their problems and the role of the national government in solving them. Difficulties that at one time had been seen as personal then became national problems, requiring national solutions. The general welfare, broadly defined, had become a legitimate concern of the national government.

Culture is seen by Virgin Nemoianu as secondary, whereas economics and politics are primary. Yet, these intermingle and make the very basis of an ideology of the time. Since social protest implies discontent, the great conflict is in the way in which the experiencing of reform denies the primacy of individualism, self-reliance and the pursuit of material success. This tradition substitutes altruism, a concern for the 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 obligation 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 mobility 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." (Luedtke: 378).

To take into account the significance of culture in understanding the social problems doesn't mean to consider that the political and economic problems were less important; just that culture offered a certain point of view in order to estimate the narrow commercialism in society. For the critics of the 20<sup>th</sup> century, culture was a system made up of some middling values that could not follow the economic progress. Suspicion became an intellectual position, a very alluring one defining itself as a reaction to a previous epoch within which many convictions and conventions had been considered valid. Most of the signs of subversion were evident even before World War I.

Literary experimentation was part of the matrix of modern social and political life. It responded to modernist ideals that were also a social act, in and through which cultural value was constructed. In the 20s and 30s in America, literature did extremely political work promulgating fascist, liberal and/or communist ideology, the promotion of collective activity and it increased access to cultural and civic heterogeneous institutions (Blair in Levenson: 170). Sara Blair explained in "Modernism and the Politics of Culture" that Modernism had experienced certain inclinations towards the right and left (Blair in Levenson: 158, 167). The energy of formal and narrative experimentation is understood as political force directed against Victorian humanist social ideals, the contemporary versions of populism, individualism and liberalism. Ezra Pound is known for his fascists interest and his imagist principles (brevity, precision, anti-sentimentality) bear a family resemblance to discourses of militant nationalism emerging in Anglo-American politics (Blair in Levenson: 160). T.S. Eliot had no ties to fascist groups but his poetry and poetics during the 20s turn on some of the most virulently anti-Semitic images (idem). America turned to be the very milieu of anxieties about the social, psychic, spiritual effects of modernity and modernization, the symbol of the new, culturally 'other'. During the 10s, 20s and 30s, literary and social experimentation were explicitly linked with political activism and magazines as "*Masses*", "*Broom*", "*Smart Set*", "*Little Review*", "*New Masses*" – all engaged radicals for whom aesthetics and politics were inseparable. Some formed the 'red intelligentsia': Edmund Wilson, Malcolm Cowley, E.E. Cummings, Archibald MacLeish, Carl Sandburg;

If the twenties are to be seen as an epoch marked by intellectual alienation, and political dryness, creating suspicion about real political, social and cultural values, the thirties meant the contrary. Intellectual influences, popular radicalism and political

leadership contributed to a new perception of culture from the perspective of modernist experiments: social, political, economic and aesthetic experimental practice.

**References:**

Bragdon, Henry W. and Samuel P. McCutchen, *History of a Free People*, MacMillan, New York, 1964;

Buchbinder, David, *Contemporary Literary Theory and the Reading of Poetry*, Melbourne, MacMillan, 1991;

Huntington, Samuel P., *Viața politică americană*, Editura Humanitas, București, 1994;

Levenson, M., ed. by, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, 1999;

Luedtke, Luther S., *Making America*, United States Information Agency, Washington, 1992;

Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului*, Editura Univers, București, 1997;

Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995.

# HORSES FOR COURSES

ZOLTÁN Ildikó Gy.

## *Abstract*

The horse has been man's companion for a long period of time. It has been used for work, for sport, for pleasure and leisure, and on the battlefield. British people are well-known for their respect for horses and the pleasure they take in riding them. It is no wonder that idioms referring to horses are so numerous in the English language.

“It was in America that horses first roamed. A million years before the birth of man, they grazed the vast plains of wiry grass and crossed to other continents over bridges of rock soon severed by retreating ice. They first knew man as the hunted knows the hunter, for long before he saw them as a means to killing other beasts, man killed them for their meat.

Paintings on the walls of caves showed how. Lions and bears would turn and fight and that was the moment men speared them. But the horse was a creature of flight not fight and, with a simple deadly logic, the hunter used flight to destroy it. Whole herds were driven hurtling headlong to their deaths from the tops of cliffs. Deposits of their broken bones bore testimony. And though later he came pretending friendship, the alliance with man would ever be but fragile, for the fear he'd struck into their hearts was too deep to be dislodged.” (Nicholas Evans: *The Horse Whisperer*)

After the horse had wearily accepted the alliance, it became a constant companion of man. Horses were put to work, their physical force was used to help man in his various activities from farming to mining. When he discovered that they could also be mounted, man started using horses as a means of transport, for hunting, and in battle. Racing, games practised on horseback, and riding for exercise and pleasure are fairly recent ‘developments’ and also the only ones left, since the horse has slowly been replaced by machines and cars in other fields.

## **Horses of myth and legend**

The White Horse – the standard of the ancient Saxons; hence the emblem of Kent. The name is also given to the hillside figures formed by removing the turf, thus revealing the chalk beneath. The most famous of these is at Uffington, Berkshire, traditionally said to commemorate Alfred the Great's victory over the Danes in 871. It measures some 350 feet from nose to tail and gives the name to the Vale of White Horse, west of Abingdon. The scouring of this was once a local ceremony. There are other white horses, that at Westbury, Wiltshire, being the best known. A galloping white horse is the device of the House of Hanover and, during the reign of the first two Georges, it replaced the Royal Oak of Stuart fame on many public-house signs.

O'Donohue's white horses – waves which come on a windy day, crested with foam. The hero reappears every seventh year on May-day, and is seen gliding, to sweet but unearthly music, over the lakes of Killarney, on his favourite white horse. He is preceded by fairies who strew spring flowers in his path. (Moore: Irish Melodies)

Horses draw the chariot of the sun in several European mythologies, the Greek Helios has eight horses (Aurora has four) with names like 'fiery red', 'the burning one', 'thunderer' or 'the shining one'; in Norse mythology his name is Early-waker. The horse of day is Shining-mane and that of the night is Hrimfaxi, or 'frost-mane'. The chariot of the moon here is drawn by All-swift; and Odin's grey horse, Sleipnir, can traverse both land and sea on its eight feet.

According to classical mythology, Poseidon (Neptune) created the first horse, brought it out of the earth by striking it with his trident; its right feet were those of a man, it spoke with a human voice, and ran with incredible swiftness. Another of his horses was Hippocampus, who had only two legs, the hind quarters being that of a dragon or fish.

Flesh-eating horses – of Diomedes, tyrant of Thrace, who fed his horses on the strangers who visited his kingdom. Hercules vanquished the tyrant and gave the carcass to the horses to eat.

Pegasus – the winged horse on which Bellerophon (the Joseph of Greek mythology) rode against the Chimaera. When the Muses contended with the daughters of Pieros, Helicon rose heavenward with delight; but Pegasus gave it a kick, stopped its ascent, and brought out of the mountain the soul-inspiring waters of Hippocrene; hence, the name is used for the inspiration of poetry.

In Christian art, the horse is held to represent courage and generosity. It is an attribute of St. Martin, St. Maurice, St George, and St. Victor, all of whom are represented on horseback. It is a not uncommon emblem on the catacombs and probably typifies the swiftness of life.

The Pale Horse – Death. "I looked and behold a pale horse; and his name that sat on him was Death". (The Revelation of St. John the Divine, vi, 8)

The Four Horsemen of the Apocalypse: four agents of destruction, two being agents of war and two of famine and pestilence. The first appeared on a white horse, the second on a red horse, the third on a black horse and the fourth on a pale horse.

### **The character and behaviour of horses**

*to take/have/get the **bit** between one's teeth* = to be so eager or determined to do something, esp. work, that one cannot be held back or restrained, to pursue one's own course relentlessly – the bit is the metal mouthpiece on a bridle that fits across the horse's mouth (lying on the fleshy part of its gums) and is attached to the reins, which the rider pulls in order to control and direct the horse. When the bit falls between the horse's teeth, or the animal deliberately takes it between his teeth, it can no longer feel the pull of the reins and the rider has lost control of him. The expression dates back in Greek culture to Aeschylus in 470 BC and it can be found in the Hebrew Wisdom literature of the Old Testament. The meaning through millennia has been of obstinate self-will. Comparatively recently, it has developed the sense of determinedly setting out on a task, without necessarily negative overtones.

(*to be*) *at the end of one's tether* = at the point of frustration, emotionally exhausted because of worry, anger, etc., at the end of one's inner resources, patience, powers of endurance, and of being able to bear nothing more – a tether is a rope tied to a peg, by which the freedom of grazing animals to wander was restricted. It would allow the animal to feed in a limited area but not to go beyond that limit. The expression describes the frustration of the animal which strains to browse further afield and run where it will.

*full of beans* = very lively and cheerful, full of energy and vigour, in high spirits – originally stable slang, referring to a horse that has been well fed and is healthy and lively. Beans are an effective energy-producing food.

### The world of the turf

*a dark horse* = an unknown quantity, a person or thing whose true character, abilities or worth is unknown but may be better than thought – referring to a horse in a race, whose ability to win races is unknown. Benjamin Disraeli is credited with bringing this racing term to attention. His novel *The Young Duke* (1831) contains a description of a horse race in which the two favourites cannot make the running while 'a dark horse which never had been thought of, and which the careless St James had never even observed on the list, rushed past the grandstand in a sweeping triumph.' In the competitive world of horseracing, owners sometimes like to conceal the potential of a promising young horse until it has been tried on the racecourse. A dark horse is one whose form has been withheld from public scrutiny in this way. By extension, the phrase might simply be used to describe somebody who has not yet had the opportunity to show what he can do. It is also applied to candidates for an election or for a job who are not well known but who might well be appointed. This particular use owes a lot to the election of James Knox Polk to the presidency in the USA in 1844. More likely candidates for the Democratic nomination could not muster the required number of votes, so the compromise candidate, the relatively unknown dark horse Polk, came through. A few years later, in 1860, Abraham Lincoln was a similar dark horse compromise candidate for the Republican Party.

(*there are*) *horses for courses* = each person or thing being employed for the purpose for which he or it is most suited (used e.g. to emphasise the fact that certain jobs can only be done by people with the right skills) – in horseracing some horses run well on one type of ground while others are more accustomed to a different type, and this factor should influence the races they are entered for, the odds offered by bookmakers, etc.

*to put sy through his paces* = to test the abilities of a person by making him perform actions that reveal his range and worth – from the standard method of assessing the quality of a horse by watching it move in all four gaits or paces.

*pipped at the post* = defeated in some activity or an attempt to do or obtain something just when one felt certain of winning or succeeding – from horse racing: towards the end of a race a horse is 'pipped' if another one suddenly passes it just as it is about to complete the race. 'Pipped' became a slang term for 'defeated' by extension from the meaning 'blackballed', i.e. denied access to a club etc. by vote cast by placing a white (for) or black (against) ball in a box. The black ball was likened to a pip.

(to win) **bands down** = without difficulty, very easily – referring to a rider who sees he is winning easily. When a jockey feels assured of certain victory, he can relax his hold on the rein, he does not have to use his hands to encourage or whip and force the horse on to make a special effort. He drops his hands and allows his mount to run past the winning post.

to **jockey for position** = to try to gain a better position in any kind of competition, esp. by pushing one's way into it or by some skilful action – referring to the riders of horses on a race who are trying to find a good position on the track. A 'jockey' was originally a horse-trader, a profession generally regarded as characterised by deviousness, if not outright dishonesty.

(to give sy) a (good) **run for his money** = to treat or serve somebody in a completely satisfactory manner, esp. to provide with a worthy opponent in a challenging competition

(to have/ get) a good **run for one's money** = a good show or performance; something worth having in return for the effort, money, etc. one has spent – a racing term indicating that the horse one has bet on has actually raced, although it has not won, as opposed to being withdrawn and not running at all

### Idioms with horses in them

to **drive a coach and horses through something** = to destroy an argument, case, proposal, etc. completely, esp. by showing the weak points, revealing the inadequacies of the reasoning; to rebut, to breach, render (most often a law or regulation) ineffective – referring to an argument that is badly put together and has such large faults or defects (imagined as holes) in it that even a coach (carriage) and horses can be driven through it. Sir Stephen Rice, Chief Baron of the Irish Exchequer, is credited with coining this phrase around 1670 in his vigorous opposition to the Act of Settlement. Early versions also refer to a space big enough 'to turn a coach and six in'. The more familiar generalisation, 'I can drive a coach-and-six through any Act of Parliament', arising from Rice's words is, however, attributed to Daniel O'Connell, another Irishman who defended the Catholic cause in the following century.

to **flog/ beat a dead horse** = to keep trying to get satisfaction from something that cannot or can no longer give it; to waste one's time pursuing a matter that has already been fully discussed and settled; waste energy on a lost cause or unalterable situation – a horseman occasionally applies some form of forceful persuasion to a live horse to get it moving (faster), he might try doing the same to a dead one, if nothing else, in frustration. Anyway, it would be completely useless and futile.

**horse sense** = common sense, plain practical wisdom – probably originating from someone who depended on his horse and took note of the horse's tendency to do the sensible thing, for example to avoid situations that might cause a fall

a **stalking horse** = a less acceptable purpose hidden behind a more attractive façade; a means of causing an opponent to reveal his strategy – the problem of any huntsman is how to get close enough to the game to take a good shot. In the Middle Ages, the stalking horse answered this need. Horses were trained to provide cover for fowlers who hid behind them whilst stealthily creeping up on their quarry. Later real



horses were no longer used but were replaced by movable screens made in the shape of a horse. In modern times there has been an extension of the meaning, esp. in politics.

*the wooden horse of **Troy** – a Trojan horse* = something that is intended to subvert or defeat from within: a disguised way of introducing something dangerous or harmful – the story of the Trojan horse is from Virgil's Aeneid. In the last year of the decade they had spent besieging Troy, after the death of Hector, the Greeks were advised by the shrewd Odysseus (Ulysses) to indicate that they had had enough and would withdraw. He also had a monster wooden horse made by Epios, allegedly an offering to the gods to secure a prosperous voyage back to Greece. It was offered the people of Troy as a (parting) gift. Some of the wiser Trojans (among them Laocoön, their priest) urged the people to reject it, saying, "Beware the Greeks, even when they bear gifts." However, the horse was accepted and the Trojans dragged it within their city. The Greek soldiers hidden in it, including Menelaus, emerged unexpectedly during the night, killed the guards, opened the city gates and set fire to Troy, thus victoriously completing their prolonged assault on it.

*you can take/lead a horse to **water**, but you can't make him drink* = you can make it easy for a (usually stubborn or independent) person to do what you want, you can encourage them, but you cannot actually force them to do it – time was when practically everybody had occasion to water a horse and would sometimes find, after going to that trouble, that the horse was not interested. One cannot bring up this old saw without recalling a modern variant by the witty Dorothy Parker, who was asked to use the word "horticulture" in a sentence. She said: 'You can lead a whore to culture but you can't make her think.'

***wild** horses would/could not - get/drag it from/ out of somebody or drag somebody to do something* = nothing would make a person give or divulge particular information or do something – referring to the punishment of tying a person to one or more wild horses to be dragged to death or pulled apart (usually in order to make him reveal secret information)

*a **nod** is as good as a wink (to a blind horse)* = a sign, indirect suggestion, etc., is all that is necessary (used to suggest that the speaker needs no direct statement or further elaboration to understand a situation)

*a mare's **nest*** = something that does not exist; something, e.g. a discovery, which is found to be either imaginary, illusory or worthless, or else very different from what one had expected – from the fact that female horses do not build nests

### Conjuring the image of a horse

*to **curry** favour (with sy)* = to try to gain the approval through (insincere) flattery, to ingratiate oneself with sy – the phrase is a corruption of ME 'to curry favel' or 'fauvel', itself from the Old French 'estiller fauvel'. Here 'to curry' means to rub, stroke, or smooth down with a coarse brush or comb, to groom a horse. Fauvel, 'chestnut horse' derives from the French 'fauve', meaning fallow coloured. Fauvel appears in an early 14<sup>th</sup> century French allegory (satirical poem/ romance), Le Roman de Fauvel. It is a centaur, representing cunning and duplicity/ hypocrisy, which is carefully carried by other characters in order to win his favour. The popularity of the work led people to accuse those intent upon furthering their own ends by flattery of 'currying favel'. Through the

closeness in pronunciation between 'favel' and 'favour' and the link in meaning, it is not surprising that the phrase became what it is today. It is unclear whether the bad reputation of chestnut horses antedated the Fr. romance, but the idea also existed in 15<sup>th</sup> century German in the phrase 'den fahlen Hengst reiten' = ride the chestnut horse, meaning 'behave deceitfully'.

*(to be getting) long in the **tooth*** = getting rather old, ageing – the expression is closely related to the saying 'Don't look a gift horse in the mouth,' – this time from the point of view of the horse (= take what is given to you (as a present/ for free) without examining it too critically). The Latin version of the latter appears in a work by St Jerome as early as 420 AD. The horse's pairs of permanent teeth appear in succession at definite ages and as a horse gets older, its gums retract, making the teeth look longer. Since there is no possible way of concealing this, the handiest method to establish the approximate age of a horse is to take a look at its teeth: the longer the teeth, the older the horse.

***straight/ right from the horse's mouth*** = from an original or reputable source; from the person most closely concerned with the subject being discussed – before the 1930s when it came to refer to any kind of evidence given on the best authority, this expression was a piece of racing slang meaning a 'hot', i.e. infallible tip. It is a humorous reference to a horse race in which information on the winning horse is imagined as coming from the horse itself. Other sources say it alludes to the fact that the evidence in 'the horse's mouth' is absolutely reliable as regards its age - see above 'long in the tooth'.

*Hobson's choice* = no choice at all, esp. because one has to choose between what one is offered or nothing at all – Thomas (Tobias?) Hobson (1544-1631) ran a livery stable in Cambridge with a large number of horses for hire. Customers were never permitted to choose their own mount but were obliged to take Hobson's choice, which was always the horse nearest the stable door. As Hobson moved his horses around in rotation, he was thus able to ensure that every horse was worked fairly and that no animal was ridden too often – also Br. rhyming slang for 'voice'.

## Riding

*to come a **cropper*** = to meet sudden misfortune or suffer failure – a hunting phrase for 'fall badly or heavily', e.g. from a horse, probably from 'neck and crop' = bodily, completely – originally a description of the route the rider usually took in being tossed off a horse: over the head

*to **ride/ head for a fall*** = to be on a course of action or behaving in a reckless or arrogant manner that is likely to lead to failure, defeat or some other unpleasant results to oneself, etc. – a horse-riding expression, meaning to ride a horse, esp. in the hunting field, in such a way as to make an accident likely

*to go/ ride **hell for leather*** = to move at great speed, perhaps recklessly – the 'leather' might have referred to the saddle, bridle and stirrups, which could be expected to take a beating in a hard ride; or it might come from 'all of a lather' (=froth of sweat caused by excitement, anger, etc.) and certainly applied originally only to riding on horseback

*to give somebody his **head*** = to allow somebody to do what he wants – referring to a horse that is allowed to go fast or slow without control by the rider who has slackened his hold on the rein

*to give full/ free rein to* = to allow (a person, one's feelings, etc.) complete freedom, esp. to allow free and unlimited expression – referring to (riding or driving) a horse that is allowed to choose its own course and pace

*to keep a tight rein on somebody/ something* = to keep strict control over somebody or something, allow little freedom to – referring to a horse that is strictly controlled by the rider

*get/ be on one's high horse* = to be overbearing and arrogant, to give oneself airs; to be in an indignant mood because one has not been shown enough respect – people of superior rank used to ride on tall horses or chargers

*to ride roughshod over somebody/ something* = to treat somebody or something without respect or regard for his feelings; treat roughly, harshly or insensitively; carry out one's own plans or wishes with arrogant disregard for others – referring to riding a roughshod horse, i.e. one whose shoes have nails sticking out of them to prevent the animal from slipping on loose ground, or slippery (muddy/ wet/ icy) surfaces. However, to be trampled upon or kicked by such a horse was no laughing matter. It has been claimed that the cavalry of a number of different countries tried to use their horses as weapons by fitting them with shoes fashioned with sharp projecting edges. It was calculated that the war-horses would damage the steeds in the enemy ranks. Instead the idea proved impractical since the horses cut into not only the adversaries' mounts but those of their own company.

*to win/ gain one's spurs* = to gain honour and recognition by showing one's true ability or courage for the first time, gain admission to a group by achieving something difficult – in medieval times it was often the custom for a knight to be awarded gilt (gilded) spurs by his lord or the king himself, as a result of some heroic feat, and the aim of winning such a prize was a motivation for many knights.

*on/ by shank's pony/ mare* = travelling on foot; walking – (18<sup>th</sup> century) 'shank' is an old-fashioned word for the part of the leg between the knee and the ankle (Old E. sceanca = leg bone). The phrase is humorously used to describe one's legs as if they were the owners of a horse used for riding

## References

- Courtney, Rosemary 1994, *Longman Dictionary of Phrasal Verbs*, Essex England: Longman Group UK Limited
- Flavell, Linda and Roger 2002, *Dictionary of Idioms and their Origins*, Kyle Cathie LTD, London
- Manser, Martin 1990, *Dictionary of Word and Phrase Origins*, London: Sphere Books Ltd.
- Rogers, James 1994, *The Dictionary of Clichés*, New Jersey: Wings Books
- Seidl, Jennifer 1988, *English Idioms*, Oxford: Oxford University Press
- Warren, Helen 1994, *Oxford Learner's Dictionary 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.

## TRADITIONAL VS. MODERN METHODS OF ASSESSING ENGLISH

Bianca-Oana HAN

### *Abstract*

The paper *Traditional Vs. Modern Methods of Assessing English* deals with the two types of assessment of a foreign language (English respectively), and tries to answer the question: which of the two assessing methods would be most efficient?

The learning process is a self-adjustment (self-regulation) process, as the informational flow operates in both ways: from the teacher towards the students and the other way around. The last connection is represented by the feedback that, therefore, makes the learning process be not only an adjustment (regulation) process, led by the social factors and conditions and driven through the teacher's personality filter, but also a self-adjusting process, a process of correction, interdependence and conscious direction of the individual flow.

Assessing refers precisely to this stratagem of the learning process which is the reverse connection. A series of information can be obtained by means of assessing, information concerning the results of the learning process, which are received by the teacher through feedback. Due to these results, the teachers are able to adjust or provide the self-adjustment of the learning process, until the final objectives are achieved.

Generally, assessment is concerned with the efficiency of the learning system, considered to be a sub-system of the social one. Therefore, *assessment is the process which decides upon whether the educational system fulfils its functions, i. E. the system's objectives are achieved.*

When it comes to assessing a foreign language, well known methodologists of the last decades of the 20<sup>th</sup> century, Hubbard, Jones, Thornton and Weeler (1983) consider the following as reasons:

- identification of problem areas for remedial attention;
- giving each student a course grade;
- checking on general progress and obtaining feedback;
- course or syllabus evaluation;
- preparation for public examinations;
- institutional requirement for student promotion;
- measuring what a student knows;
- identification of levels for later group-work;
- reinforcement of learning and student motivation;

On his turn, Penny Ur (1996) considers that assessment may be used as a means to:

- give the teacher information about where the students are at that moment, to help decide what to teach next;
- give the students information about what they know, so that they also have an awareness of what they need to learn or review;

- assess for some purpose external to current teaching (a final grade for the course, selection);
  - motivate students to learn or review specific material;
  - get a noisy class to keep quiet and concentrate;
  - provide a clear indication that the class has reached a station in 'learning', such as the end of a unit, thus contributing to a sense of structure in the course as a whole;
  - get students to make an effort (in doing the test itself), which is likely to lead to better results and a feeling of satisfaction;
  - give students tasks which themselves may actually provide useful review or practice, as well as testing;
  - provide students with a sense of achievement and progress in their language;
- ...and the list of reasons could actually continue in the same manner.

The problem of assessment has always been an important one in the process of teaching-learning a foreign language. The 1980s were marked by investigations into the structure of general language proficiency. They witnessed the declining importance of conservative, linguistic models and a developing interest in, and description of, the different competencies that might be involved in using language. (see Bachman 1990, Skenan 1991) In the wake of developments in English language teaching, the last decades of the 20<sup>th</sup> century have seen a general decline in the prestige of psychometric, statistically driven, approaches to testing. There is far greater concern in the 1990s with validity as opposed to an earlier overriding concern with test reliability. Most noticeable has been the importance given to the wash-back effect of a test on the teaching that precedes that test. There has been in this period a growing interest in the importance of context, in defining performance: in short, a growth of interest in the real-life school of testing. (see Canale 1983, Canale and Swain 1980, Hughes 1989, Morrow 1987, Weir 1993)

But the beginning of the 21<sup>st</sup> century brought along a new approach in assessing a foreign language. 'In recent years, there has been a growing interest in the application of assessment procedures that are radically different from traditional forms of assessment. More authentic forms of assessment, such as portfolios, interviews, journals, project work and self or peer-assessment have become increasingly common in the ESL classroom. These forms of assessment are more student-centered in that, in addition to being an assessment tool, they provide students with a tool to be more involved in their learning and give them a better sense of control for their own learning. Also, authentic assessment procedures (more popularly known as alternative assessment in some quarters) provide teachers with useful information that can form the basis for improving their instructional plans and practices.

Interest in the use of non-traditional forms of assessment in the classroom reflects the changing paradigm in education in general and in second language teaching in particular. The old paradigm is slowly giving way to the new one:' (Richard, J.C., Renandya, W.A., 335)

Old Paradigm	New Paradigm
1. focus on language	1. focus on communication
2. teacher-centered	2. learner-centered
3. isolated skills	3. integrated skills
4. emphasis on product	4. emphasis on process
5. one answer, one-way correctness	5. open-ended, multiple solutions
6. tests that test	6. tests that also teach

According to this table, there are notable and obvious differences between the two paradigms; one might even argue that one is everything the other is not. The focus in the case of traditional assessment is on the language and its accuracy, while the nontraditional assessment focuses on the important issue of communication between the members of teaching-learning-assessing process, i.e. the students and the teacher. Yet, if we were to consider who of the two members of this process is actually in the ‘spotlight’, it is definitely not the teacher, but the student, whose needs have been placed first. The skills are no longer assessed separately, since the new approach involves assessing more than one, isolated skill at a time. On the other hand, it is no longer the process in achieving a product, but the product itself the one the nontraditional assessment is interested in. The traditional assessment dealt with single solutions to certain problems, while the new approach is into multiple, open solutions. Last, but not least, the old paradigm talks about tests that do exactly what they were designed to: i.e. test. But the new, modern paradigm is proud with the tests that do more than just test: they also teach, both the students, to learn from their mistakes and do better at the following tests and the teachers, to improve their abilities and, why not, design better ways of teaching and assessing.

*Alternative assessing* (a.k.a. performance assessment, situated-or contextualised-assessment, assessment by exhibition) has been referred to as an alternative to standardised, traditional assessment. Alternative assessment differs from the traditional one in that it has students show what they can do. ‘Students are evaluated on what they integrate and produce rather than on what they are able to recall and reproduce.’ (idem, 339).

It is important to underline that alternative assessment is, indeed, an alternative to traditional one, since

- it does not need a different amount of time to be applied
- it reflects the curriculum since it is based on daily classroom activities
- it provides information on the strengths and weaknesses of the students since the information gathered is based on real-life situations
- it provides a menu of possibilities rather than any one single method of assessment, therefore information is more valuable since it comes from various sources
- it is more multicultural sensitive and free of norm, linguistic and cultural biases

In order for these alternative assessment methods to be applicable, the teachers, who are, most of the times the ‘assessment officers’ as well, have to be opened to change. This is not an easy thought to cope with, since change is commonly associated with chaos, lack of security. The teachers might find traditional assessment more secure, since it consists in methods and approaches which have been proven to work in time, whereas the modern and alternative ones are still in the process of ‘proving themselves’. Yet, the latter

ones gain field due to the new fashion in teaching, the communicative language teaching approach.

The *communicative language teaching* principles apply to assessing a foreign language just as much as they do in any other fields belonging to the teaching-learning process. This approach in assessment might be said to be characterised by the following features (in no particular order): focus on meaning, contextualisation, realistic discourse processing, use of genuine stimulus material, authentic operations on texts, unpredictable outcomes, interaction based, performance under real psychological conditions, e.g. time pressure and in assessment of performance on a task, judgements made on achievement of communicative purposes.

Most teachers are teaching language for eventual use in real life, for real-life purposes under real-life conditions. The ability to use 'real-life language' will need to be tested. Teachers cannot build into the test *all* the features of real life *all* the time, but they should maximise the involvement of these features.

Therefore, the traditional methods of assessing a foreign language mingle with the modern methods in order to maintain an appropriate equilibrium between the old and the new.

#### Traditional forms of assessment

According to the traditional assessment, students can be examined through: *off-hand paper, written test paper, independent class-work, homework, oral assessing, tests, quiz.*

#### **Off-hand paper**

It is universally known the fact that the off-hand paper (i. E. the unannounced written paper, from the current lesson) is one of the most used form of assessing in classroom. Teachers believe that the off-hand paper is a good way to evaluate the entire class from the current lesson and it has a double target: on one hand, it is intended to check whether all the students study with regularity, and on the other hand, to cover the necessary amount of marks needed. Off-hand papers are also used in order to discover the level of the students' preparedness, the students' power of concentration, the way in which students are able to handle without the help of the teacher as well as some other aims. This is why the number of teachers who use this form of assessing is quite big.

#### **Written test paper**

Although used less frequently than the off-hand paper, the written test paper is still another important form of assessing. It is usually used in order to evaluate those objects that are not provided with term papers. The written test paper is different from the off-hand paper, as it is announced in time for the students to be able to prepare themselves for it. Teachers choose to use this kind of assessing in order to discover the way in which students have assimilated the study material, to have students prepared for the entrance exams, to verify the maximum efficiency of the students, as well as other reasons.



## **Independent class work**

In some of the cases teachers have students work in class independently. Therefore, students are invited to solve some exercises and problems, to draw some tables, pictures, charts, to draw out the main ideas of a story, to summarise a story, to answer to questions.

The problem that arises here is the fact that the teachers usually correct, discuss and record only the best papers, the ones that constitute models for the less good papers. Only a few teachers actually take the students' papers at home in order to correct them.

## **Homework**

The homework is also an independent type of student work, though different from the independent class work, as it has larger objectives and different time, place and information conditions. The intrinsic value of the homework consists in the training of the students' different intellectual capacities in the process of solving the instructive tasks contained by the homework. Homework is considered to be, by some teachers, one form of assessing, even if most of them just check the homework and only a few actually mark it. There are many procedures of checking the students' homework: some of teachers would choose to check all the notebooks once or twice; some teachers prefer checking six to ten copybooks on a homework; some use the direct checking and then read one to three homeworks in the classroom. No matter what checking procedure they choose, no matter whether they choose to mark the homework or not, teachers are aware of the importance of the homework in the teaching system, therefore they have to make sure that the students have a proper attitude towards it.

## **Oral assessing**

Conceived as a form of a dialogue between teacher-student(s), teacher-class, student(s)-student(s), the oral assessing has, besides its intrinsic value, an instructive function. In the process of examining and evaluating what the students have learned, students go through an instruction and auto-instruction operation, i. E. the teachers clarify and correct students' possible wrong assimilated answers, give certain indications towards the using of different memory operations, analyse students' synthesis, systematisation and other abilities, and so on. This is the reason why the oral assessing must not be a mechanical checking and marking operation but a animated activity in which students demonstrate what they have learned, ask for explanations, therefore take part directly to the instruction process.

There are, though, some less positive aspects to this oral assessing technique: the fact that some of the students find themselves in the situation to answer to difficult question, while others answer to less difficult ones; some students simply reproduce the lesson while others have to use information given at different stages in the teaching process in order to elaborate a correct answer, and the examples could continue. In spite of all these and taking into consideration that the number of its positive aspects is greater than the number of its less positive ones, teachers still use this form of assessing the students' knowledge.

## **Tests**

The test is announced in advance and covers a specific unit of instruction, be it part of a lesson or several lessons. In reviewing for a test, students pull together the work of

several class periods. Classroom tests may be given every two or three week -in some cases, every week. Such tests may be constructed to last the entire class period; in this case optimum learning efficiency requires the teachers to return and discuss the correct test as soon as the class meets again. Some teachers prefer preparing a shorter test so that items may be reviewed rapidly at the end of the same class period.

## **Quiz**

The essence of the quiz is brevity. In contrast to the test, it may be given unannounced. Frequent quizzes encourage students to devote time regularly to their (language) study moreover, the quiz enables the teacher to acquaint students with types of items that can subsequently be used in tests. Students may be told to expect a quiz every period, although on some days the quiz may be omitted. A written or oral quiz may be given at the end of the period (to highlight work done in class).

## ***Alternative forms of assessment***

- Portfolio
- Journal entries
- Dialogue journals
- Project work
- Conferencing

### *Portfolio assessment*

Applebee and Langer (Applebee, Langer, 30) define the portfolio as ‘the cumulative collection of the work students have done.’ The portfolio is the traditional ‘writing folder’ in which students keep their work, which is to be presented to the teacher at a time fixed in advance. The portfolio is most commonly used when assessing the skill of writing, since it contains papers written by the student on different subjects, or reviews, or research papers, a.o. If necessary, the skill of reading and listening could be assessed by means of portfolio if the students are asked to deliver papers on reading and listening comprehension, but this, involves mostly writing.

### *Journal entries*

They may be used as an informal means of assessment, again, especially in the writing classes. Richards and Renandya (Richards, Renandya, 349) consider that it has some advantages: ‘it can be enjoyable, since it gives students free rein to write on any topic at the spur of the moment and it offers students the privacy, freedom and the safety to experiment and develop as a writer.’ This is a good means to self assess one’s activity, since the student feels secure enough to express his opinions honestly.

### *Dialogue journals*

They are, again, alternative forms of assessment and consist of written conversations between the student and the teacher over a period of time (usually, the duration of the course) having as a goal communicating in writing. It has the advantage that it leads to trust between the teacher and the student and it could be applied as an assessment form to other skills rather than writing: the skills of speaking, listening and reading.

### *Project work*

Such activities have students working on some projects, involving them in doing research on certain subjects. Since it is a project, it takes a larger amount of time and it sends

students to the library to search for information. This type of assessment could assess the student's ability in writing and reading, and has been used quite commonly lately.

### *Conferencing*

This is one-to-one conversation between the teacher and the student and it could assess all four types of language skills speaking, writing, listening and reading. Since this form of assessment implies face to face interaction, more care should be taken by the teacher as to the choice of words. Murray (in idem, 352) states some samples of responses to be avoided:

- This is not good!
- Wow! You can write!
- Didn't you learn anything about writing?
- This is great, just great!
- This is a mess, just a mess!
- I've never seen such a bad paper!
- I don't know what I can teach someone who writes like you! (can be used to overprize or overcriticise)

and also some comments which might stimulate and encourage work:

- What do you plan to work on next?
- Where do you think you get off the track?
- And you said you had no voice. Tell me how you made this draft so different.

Needless to say how important it is for the students to feel confident and pleased with the work done and also to feel encouraged by the teacher's approval. It helps the student to become aware of his abilities and, more importantly, of the self-assessment delicate issue.

### *Self-assessment*

Self-assessment is the type of assessment that should never cease to be performed by the student. The student ought to permanently focus on the information he receives, on the way he receives it, on his ability to prove his knowledge. The student should consider himself to be his own 'first judge' and treat this now position as objectively as possible. In the recent years, portfolios of student performance and products have gained support from teachers, who view them as a way to collect evidence of a student's learning. For many teachers, portfolios are an attractive alternative to more traditional assessment methods. They engage the student in the investigation of a real-world problem by gathering and sharing information, communicating ideas and findings, refining perceptions and creating artifacts.

### *Laws of assessment (be it traditional or alternative)*

The three most important characteristics of a good assessment *are validity, reliability and objectivity*. These abstract nouns may seem rather daunting, but just as it is impossible to play chess without knowing how a knight moves across the board, so it is pointless to try to write tests without the basic understandings of the principles behind them.

#### *The validity of a test*

Briefly, the *validity of a test is the extent to which it measures what it is supposed to measure and nothing else*. Every test, whether it be a short, informal classroom test or a public examination, should be as valid as the constructor can make it. The test must aim to

provide a true measure of the particular skill intended to measure: if a test measures external knowledge and other skills at the same time, it will not be considered a valid test. (Heaton, 159)

#### *The reliability of a test*

Another fundamental criterion against which any test has to be judged is its reliability. The reliability of a test is its consistency. In his study Andrew Harrison (Harrison, 10) uses a very interesting plastic comparison: 'there would be little point in trying to measure people's waists with a piece of elastic. What is needed is a piece of measure which stays the same length all the time, so that one's person's waist is known to be eighty-one centimetres and another's ninety-one centimetres.'

Therefore, tests should not be elastic in their measurements: if a student takes a test at the beginning of a test and again at the end, any improvement in his score should be the result of differences in his skills and not inaccuracies in the test. In the same way, it is important that the student's score should be the same (or as nearly as possible the same) whether he takes one version of a test or another (for waist measurements, the same should be obtained whichever tape measure is used), and whether one person marks the test or another (whoever uses the tape measure). Reliability also means the consistency with which a test measures the same thing all the time (the tape measure should be placed so that it goes round people's waists, not round their hips or the waistband of the trousers they are wearing).

#### *How to make tests more reliable (Hughes, 36-42)*

##### *Take enough samples of behaviour*

Other things being equal, the more items that the tester has on a test, the more reliable that test will be. This seems intuitively right. Using again a plastic comparison. Arthur Hughes writes: 'If we wanted to know how good an archer someone was, we wouldn't rely on the evidence of a single shot at the target. That one shot could be quite unrepresentative of their ability. To be satisfied that we had a really reliable measure of the ability we would want to see a large number of shots at the target.'

The same is true for language testing. It has been demonstrated empirically that the addition of further items will make a test more reliable. Still, though important to make a test long enough to achieve satisfactory reliability, it should not be made so long that the candidates become so bored or tired that the behaviour that they exhibit becomes unrepresentative of their ability. At the same time, it may often be necessary to resist the pressure to make a test shorter than is appropriate. The usual argument for shortening a test is that it is not practical. The answer to this is that accurate information does not come cheaply: if such information is needed, then the price has to be paid. Generally, the more important the decisions based on a test, the longer the test should be.

##### *Do not allow candidates too much freedom*

In some kinds of (language) tests there is a tendency to offer candidates a choice of questions and then to allow them a great deal of freedom in the way that they answer the ones that they have chosen. An example would be a test of writing where the candidates are simply given a selection of titles from which to choose. Such a procedure is likely to have a depressing effect on the reliability of the test. The more freedom is given, the greater is likely to be the difference between the performance actually elicited and the performance that would have been elicited if the test had been taken, for instance, a day

later. Generally, therefore, candidates should not be given a choice and the range over possible answers might vary, should be restricted.

*Write unambiguous items*

It is essential that candidates should not be presented with items whose meaning is not clear or to which there is an acceptable answer, which the test writer has not anticipated. A. Hughes considers that the best way to arrive to unambiguous items is 'having drafted them, to subject them to the critical scrutiny of colleagues, who should try as hard as they can to find alternative interpretations to the ones intended. If this task is entered into in the right spirit, one of good-natured perversity most of the problems can be identified before the test is administered. Pretesting of the items on a group of people comparable to those for whom the test is intended should reveal the remainder. Where pretesting is not practicable, scores must be on the lookout for patterns of response that indicate that there are problem items.'

*Provide clear and explicit instructions*

This applies both to written and oral instructions. If it is possible for candidates to misinterpret what they are asked to do, then on some occasions some of them certainly will. It is by no means always the weakest candidates who are misled by ambiguous instructions; indeed, it is often the better candidate who is able to provide the alternative interpretation. A common fault of tests written for the students of a particular teaching institution is the supposition that the students all know what is intended by carelessly worded instructions. Test writers should not rely on the students' power of telepathy to elicit the desired behaviour. Again, the use of colleagues to criticise drafts of instructions (including those which will be spoken) is the best means of avoiding problems. Spoken instructions should always be read from a papered text in order to avoid introducing confusion.

*Ensure that tests are well laid out and perfectly legible*

Too often, institutional tests are badly typed (or hand-written), have too much text in too small a place and are poorly reproduced. As a result, students are faced with additional tasks which are not the ones meant to measure their language ability. Their variable performance on the unwanted tasks will lower the reliability of a test.

*Candidates should be familiar with format and testing techniques*

If any aspect of a test is unfamiliar to candidates, they are likely to perform less well than they would do otherwise. For this reason, every effort must be made to ensure that all candidates have the opportunity to learn just what will be required of them. This may mean the distribution of samples (or of past test papers) or at least the provision of practice materials in the case of tests set within teaching instructions.

*Provide uniform and non-distracting conditions of administration*

The greater the differences between one administration of a test and another, the greater the differences one can expect between a candidate's performance on the two occasions. Great care should be taken to ensure uniformity. For instance, timing should be specified and strictly adhered to; the acoustic conditions should be similar for all administrations of a listening test. Every precaution should be taken to maintain a quiet setting with no distracting sounds or movements.

*Make comparison between candidates as direct as possible*

This reinforces the suggestion already made that candidates should not be given a choice of items and that they should be limited in the way that they are allowed to respond.

Scoring the compositions all on one topic will be more reliable than if the candidates are allowed to choose from five topics, as has been the case in some tests.

*Provide a detailed scoring key*

This should specify acceptable answers and assign points for partially correct responses. For high scorer reliability the key should be as detailed as possible in its assignment of points. It should be the outcome of efforts to anticipate all possible responses and have been subjected to group criticism. (this advice applies only where responses can be classed as partially or totally 'correct', not in the case of composition, for instance)

*Train scorers*

This is especially important where scoring is most subjective. The scoring of compositions, for example, should not be assigned to anyone who has not learned to score accurately compositions from past administrations. After each administration, patterns of scoring should be analysed. Individuals whose scoring deviates markedly and inconsistently from the norm should not be used again.

*Identify candidates by number, not name*

Scorers inevitably have expectations of candidates that they know. Except in purely objective testing, this will affect the way that they score. Studies have shown that even where the candidates are unknown to the scorers, the name on a script (or a photograph) will make a significant difference to the scores given. For example, a scorer may be influenced by the gender or nationality of a name into making predictions which can affect the score given. The identification of candidates only by number will reduce such effects.

*Employ multiple, independent scoring*

As a general rule, all scripts should be scored by at least two independent scorers. Neither scorer should know how the other has scored a test paper. Scores should be recorded on separate score sheets and passed to a third, senior, colleague, who compares the two sets of scores and investigates discrepancies.

*The objectivity of a test*

It consists in whether the test is biased or not (as it should be). Even though standardised tests are described as objective the notion of objectivity has been challenged. As humans, we all have biases, whether we are aware of them or not. A standardised test merely represents agreement among a number of people on scoring procedures, format, and/or content for that specific test. In other words, these individuals are not really objective; they just collectively share the same biases. Therefore, in this sense, a standardised test is no more objective than an alternative assessing instrument. (...) there is no reason to consider alternative assessment as being any less objective than traditional testing. (Richards, Renendya, 342)

Test anxiety

Anxiety is generally defined as the mental, emotional, and physical responses people experience when they anticipate that something bad or dangerous is about to happen. People taking a test believe they will lose control and that creates very uncomfortable feelings.

Generally, everybody experiences some level of nervousness or tension before tests or other important events in our lives. A little nervousness can actually help motivate

the test taker; however, too much of it can become a problem - especially if it interferes with the testee's ability to prepare for and perform on tests. Therefore, as long as it is not excessive, worry serves a useful purpose. It helps testee's mind focus on a current problem or difficulty so he can find an effective solution. Worrying is a problem only when it becomes a block to clear thinking. Then, worry strengthens and perpetuates the anxiety. After a while, constant worrying can turn into a pattern that tends to repeat itself endlessly. Some students, however, have such a difficult time dealing with test anxiety that they may change their major or withdraw from college altogether. Fortunately, in most cases, the consequences aren't so extreme.

The delicate issue of test anxiety is seen in different light when one considers traditional assessment vs. alternative assessment. In the case of the former, the students are more likely to encounter this problem of anxiety, since they are in the not too pleasant position to prove what they have learned, to show how good a memory they have and if they do not deliver the precise answers the teacher is expecting, they might fail. This is where test anxiety comes from. Thus, some students feel mainly physical distress symptoms, such as headaches, nausea, faintness, feeling too hot or too cold, etc., others express more emotion, wanting to cry or laugh too much, or feeling angry or helpless. The major problem of test anxiety, as stated before, is usually its effect on thinking ability; it can cause students to blank out or have racing thoughts that are difficult to control. Although many, if not the vast majority, of students feel some level of anxiety when writing exams, most can cope with that anxiety and bring it down to a manageable level.

Yet, the issue of test anxiety seems to be different when it comes to alternative assessment: students are aware they are supposed to perform, but not based on what they remember from what they were taught. They know they are expected to act, to perform, to be themselves, to prove what they have been studying and working on. They are supposed to make the most of their knowledge in more than one skills; while being evaluated, they are offered the chance to show what they are capable of.

### ***Instead of a conclusion***

The alternative approach to assessing a foreign language is, indeed, a new fashion in the teaching-learning process, since it involves many coordinates. Being a process, it is only natural to go through the thorny way of evolution, consequently perform changes more or less easy to cope with. Both the members of this process, the teacher and the students, find it rather difficult to deal with the changes 'imposed' by the new methods of assessment, but, still, they approve to it and support it as they find it to be the natural way to go about. Yet, one should bear in mind that no change is produced overnight and that such a process might need time and patience. In the meantime, an interaction, a blending the two methods, the traditional one and the alternative one could be the best solution.

### **Bibliography**

- Applebee A.N, Langer, J.A.,(1992) *Integrating the Language Art*, in 'The Writer's Craft (Teacher's edition)', Evanston, IL:McDougal, Little&co  
Bachman, Palmer, (1981) *Basic concerns in test validation*, in Read, J.A.S. (ed.)  
Bachman, Palmer, (1982) *Language Learning*, London  
Harrison A., (1983) *Language Testing Handbook*, Macmillan Publishers Ltd. London  
Heaton, J. B., (1975) *Writing English Language Tests*, Longman Group Ltd., London,

Hubbard, Jones, Thornton, Weeler, (1983) *A Training Course for TEFL*, Oxford University Press

Hughes, A., (1989) *Testing for Language Teachers*, New edition, Prentice Hall

Morrow, K., (1980) *The Communicative Approach to Language Teaching*, Oxford, OUP

Newman, E., *No More Test Anxiety*, Dr. Newman's Web Site

Nicola, I., (1994) *Pedagogie*, Editura Didactica si Pedagogica, R. A. Bucuresti

Richards, J.C. and Renandya, W.A. (2002) *Methodology in Language Teaching*, Cambridge University Press,

Ur, P., (1996) *A Course In Language Teaching. (practice and theory)*, Cambridge Teacher Training and Development, Cambridge University Press

Weir, C., (1993) *Understanding and Developing Language Tests*, Teacher Education and Development Series, Prentice Hall Europe



## IN WHICH AMERICA DO WE TRUST?

Dana RUS

### *Abstract*

The paper deals with current aspects of the American foreign politics, which recently have led to rising argumentative conflicts between the United States and its traditional allies. We have tried to forward a historical explanation of the American interventionism, shaped by the Mesianic character which the American identity has taken on since its beginning. Within the new political and historical conditions, the American foreign politics needs a flexible adaptation in order to avoid past errors and to achieve future goals.

America is, by excellence, a complexity of approaches. But, beyond all geographical, historical, social or cultural considerations, America is a dream. It is so to such an extent that people all over the world have their own personal Americas which they think of in terms of Life, Liberty and the Pursuit of Happiness. Though the images embraced by these aspects may vary according to people's specific cultural and historical heritage, the essence stays the same, rooted in the first colonizers' attempts to conquer new lands and to push the limits of the Frontier further and further.

Talking about America can never be but topical. And especially in the modern world, when America has assumed the role of world leader in many domains of utmost importance in the public life – to mention nothing but the current fight against international terrorism – it would be difficult to be totally ignorant about the USA.

People's ideas of America are generally clearly shaped: they either completely agree with the American way of thinking, blindly assuming and incorporating it as part of their own convictions, or recoil from it and reject it.

The recent events on the world political stage have contributed to deepening these contradictory standpoints. In the light of the American interventionism in Afghanistan and Irak, one cannot ignore the controversial aspect it embraces nowadays, being one of the most highly debated issues of the modern world. The position assumed by the United States as guardian of the world peace and strong opponent of international terrorism is a problem of the contemporary world which seems to have caused an ideological conflict even between traditional American allies .

One cannot discuss about American interventionism without taking into account their messianic spirit, which has characterized the American nation ever since its birth. Therefore, all debates on modern issues which currently give rise to strong controversy throughout the world – with the increasingly greater number of American opponents – should start from this constant trait of the American character: messianism.

Many politicians argue that the role assumed by the United States in the modern world, that of guardian of the world peace and terrorist opponent, is a direct result of

September 11 when, let aside the tragic loss of so many lives, the very spirit of the American nation itself received a powerful blow. What many people seem to neglect is that American interventionism is by no means new, and it is definitely not an effect of recent events, however dramatic they may have been. Tragedies as September 11 in America could have triggered a set of actions in this respect; however, the American sense of messianism is much older than that, being a constitutive part of the American character as we know it today. Throughout history there have been countless manifestations of this sense of messianism. For the sake of comparison, this is how American president Lyndon B. Johnson explained, in 1965, the reasons for American intervention in Vietnam:

*„Why must this nation hazard its ease, its interest and its power for the sake of a people so far away?*

*We fight because we must fight if we are to live in a world where every country can shape its own destiny, and only in such a world will our freedom be finally secure.*

*This kind of world will never be buildt by bombs or bullets. Yet the infirmities of man are such that force must often precede reason, and the waste of war, the works of peace.*

*We wish that this were not so. But we must deal with the world as it is, if it is ever to be as we wish.*

*The world as it is in Asia is not a serene and peaceful place. (...)*

*We are there because we have a promise to keep. And I intend to keep that promise. (...)*

*We are also there to strengthen world order. Around the globe, from Berlin to Thailand are people whose well being rest in part on the belief that they can count on us if they are attacked. To leave Vietnam to its fate would shake the confidence of all these people in the value of an American commitment and in the value of America's word. The result would be increased unrest and instability, and even wider war. (...)*

*Our generation has a dream. It is a very old dream. But we have the power, and now we have the opportunity to make that dream come true. For centuries, nations have struggled among each other. But we dream of a world where disputes are settled by law and reason. And we will try to make it so.”*

Does this not sound extremely topical? The present speeches from President Bush are based on exactly the same ideology: to make the world a safer place to live, to install democracy, to free the oppressed peoples from tyranny, because it is America's duty to do so, as the greatest nation in the world.

To the knowing one, this ideology characterizing American foreign policy reminds of doctrines which constituted the dogmatic basis for such positions. Among the first phrases summarizing this ideologic approach is the phrase Manifest Destiny, probably coined by President Andrew Jackson, although the essence it contains goes back as early as the eve of the American Revolution. Manifest Destiny meant that the expansion of the United States extended the area of freedom, and that it was America's responsibility to extend its authority over „semi-barbarous people”. According to President Jackson, by taking up the duty of „regeneration and civilization”, America could perform the noble work of teaching inferiors to appreciate the blessings they already enjoyed, but were inclined to overlook. .

Americans never experienced a split of secular and religious matters. In the absence of medieval religious oppressions which Europe experienced just too well,

Americans have never conceived religion and Church as an instrument of oppression. Thus, their sense of political missionaryism, that of bringing the benefits of civilization to the unfortunate who did not have the luck to be born on the American soil, was doubled by religious enthusiasm. The American faith goes back to the Puritan experience, and it is sustained by the strong belief that God is on America's side, as they are the chosen people of God to start a new world.

American missionaries had their clear-cut role in shaping the American messianic trait. They were never completely dogmatic, rejecting the European model of the time. They greatly favoured and encouraged liaisons with secular expansionists, thus making their important contribution to the creation of an increasingly greater need to remake underdeveloped societies. They brought religious arguments to the justification of American expansion, because it created more progressive societies.

All of these aspects contributed to the shaping of American foreign policy as we know it today. In time, three main conceptions stood out as predominant: the first is a warm, generous and humanitarian impulse to help people solve their internal problems. The second is the principle of self-determination which, applied at an international level, means that every country should be entitled to establish its own rules and objectives and to accomplish them by the means they find appropriate. The third, which constitutes the reason of many of today's international disputes and controversies, states that there is no real solution to solving other people's problems unless they follow the American model. This principle was clearly stated by former Secretary of State Dean G. Acheson, in his defense of the American program of foreign aids developed after the Second World War: „*We are willing to help people who believe the way we do, to continue to live the way they want to live*”.

If the first two principles are easily reconciled, complementing each other to an extensive degree, the third one seems to come from a superficial, even ignorant way of thinking, whose implications in the modern world are not only undesirable, but a cause of open conflict.

The American way of doing things may be applied with great success to some countries – it comes as no surprise that the most fervent supporter of the current American foreign policy is Great Britain who, apart from obvious economical and political benefits which are direct and perceivable, is offered the historic chance of recreating, under a new shape, the late British Empire, now under the form of the Anglo-Saxon spirit.

For other countries, this American model of life is simply not applicable, despite obvious values it implies, such as observance of rights and democracy. In other situations, societies may want to do it in a different way that produces equally good results, perhaps even better ones. But, even if the American model were faultless and could be applied to all societies, forcing it would break the principle of self-determination. Therefore, in any case, it would not be very effective to try to help people by insisting that they follow the lead and the example of the United States on all central and vital matters.

American disregard of cultural differences in this respect, despite huge efforts which have been made towards acceptance and integration, is by no means new. Americans have lost wars because of neglecting local specificity, and they are likely to lose more. The solution might be an adjustment to the local cultural heritage, whose disrespect has always led to open conflicts. And probably the American sense of

missionarism and duty to help those in need should change substance and adjust to the new realities of the day, if learning from their own mistakes does not work. After all, modern people do not appreciate masters. And this is a lesson America has taught us. Some of us may just have learnt it too well.

**Bibliography :**

Winkler, Allan: (1996) *Trecutul apropiat. Eseuri si documente despre America de dupa cel de-al doilea razboi mondial*. Cluj Napoca : Dacia

Williams, William Appleman (1959): *The Tragedy of American Diplomacy* Harper&Row Publishers

Garber, Scott (1996): *Individualism and Faith in British and American Studies*, Hestia, Oradea

# SCIENCE FICTION: A HISTORY OF THE FUTURE

Nicoleta MEDREA

## *Abstract*

The excitement of the science fiction writers of the late fifties into the sixties was that of a time when just about anything seemed possible. New routes of human experience were mapped, bypassing people's preconceptions. However, in time, this process was followed by a decline of interest in space and concerns moved from outer to inner space, from technology mad optimism to planet-related pessimism. The Golden Age of galaxy- spanning future histories faded into the more cynical and skeptical New Wave and, later, cyberpunk.

We have always been curious about the unknown times and worlds given our in-built need to explore new places. Science fiction is the genre that offers us the field for this exploration, it gives us the possibility to view the past, present and future like no other type of fiction does.

People's attitude toward this genre was mainly shaped throughout the last century, one of revolutionary changes. To quote Fredrik Pohl: "The foremost reality that SF deals with is change, which could be the reason for the growing interest in the 20<sup>th</sup> century when the world has experienced more change than ever before". Technology and all of human knowledge were growing faster and faster. Man learned how to fly and sixty years later he was on the moon. The earth has survived two grueling wars and an atomic age, which started only a few decades later. Compared to the period before the industrial revolution when great inventions were at such intervals that it was not possible for one man to see much change during his lifetime, as soon as the industrial revolution came, changes could be witnessed in a one man's life. Accordingly, writers began to explore new avenues and everything was probed for the possibility of being a new revelation in human history.

A popular idea of science fiction is that it is, in general, attempting to predict the future. Some went so far as to attempt to judge the success of a work of science fiction on its accuracy as a prediction. However it is not the job of art- even SF- to predict. It just helps us put things into perspective. Even though the forecasts proved wrong, or all of the fancy toys we were promised are imperfections left unsolved, we should continue to consider science fiction as one of the genre that explores the entire range of human experience, the good, the bad, the perverse, the hopeful, the sad...everything that makes us human. SF affords us so many perspectives and nourishes our basic need to explore and discover even now when the distances between the present and future are narrowing and turning almost imperceptible.

Every type of SF has a motif of "What if...", "If only...", or "If this goes on...". It exploits both the future and the results of human acts and inventions. According to F. Hart "science fiction is a type of fiction that is based on either actual or imagined discoveries of science. It is distinguished from other tales of the fantasy or the supernatural because SF is somewhat grounded in science having also philosophical and sociological implications". And indeed the industrial revolution with its abundance of

inventions and influential human acts created the perfect background for the birth of this new genre.

Stories of J. Verne were the first “true” science fiction tales, although that appellation was still nearly a century away. His first science fiction novel “Five Weeks in a Balloon” was published in 1863, soon followed by works such as “A Journey to the Center of the Earth”(1864) and “Twenty Thousand Leagues Under the Sea”(1870). These stories were written with an optimistic tone, with inventions such as the submarine; man was going to the center of the earth or was travelling to the moon - common dreams of the mid 19<sup>th</sup> century writers in this Age of Optimism. Another fascination was with aerial warfare. In his book “Clipper in the Clouds”, J. Verne describes a huge airship armed with cannons and guns, a dangerous menace, capable of silent movement across country borders. Verne brought up the fact that if a city or a military base was attacked by an airship like this then there would be no way for it to defend itself. Some years later such prediction were no longer fiction but fact, bringing respect to the genre, giving impetus to its development.

Other precursors of the genre, such as Mary Shelley’s Gothic novel “Frankenstein, or the Modern Prometheus”(1818) and Robert Louis Stevenson’s “The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” (1886) plainly are SF. These writers created early examples of a standard SF theme: the obsessed scientist whose discoveries worsen a bad circumstance. SF has always been concerned with the great hopes people place in science, but also with their fears concerning the negative side of technological development. However the writer most responsible for creating the narrative approaches upon which modern literary SF is based is H.G. Wells with his groundbreaking novella “The Time Machine” (1895). He pulled together previously elements such as the utopian speculations of Thomas More, the social satire of J. Swift, the cautionary fables of Mary Shelley and the fantastic voyages of J. Verne in a modern narrative entity called SF.

Following the line of history, soon the Industrial Revolution gave rise to social problems and as a result the Age of Optimism faded away into pessimistic views which slipped back into the society’s mind frame.

At the turn of the 20<sup>th</sup> century, tension was increasing up to the First World War, creating a pessimistic world. H.G. Wells was the promoter of this early twenty-century pessimism. His books such as “War of the Worlds” presented Martians invading the Earth, or in “The Island of Dr. Moreau”- insane scientists manipulating life. Another writer Karl Capek wrote in his book- “Rossum’s Universal Robots”- about mass production of robots which finally bring an end to humanity. The previously mentioned subject of aerial attack, dealt by J. Verne, was also addressed by H.G. Wells. His books “The World Set Free” and “The War in the Air” focused on aerial warfare and predicted social collapse and political disorganization caused by the fictitious aircraft. These books drew even the attention of a military lieutenant who invited Wells to a organizational meeting for discussing military tactics. “The World Set Free” written in 1914 foresaw the development of the nuclear bomb: “This (bomb) would destroy city after city without mercy”. Such ideas seemed outrageous and horrific at the time they were written, but within few years (7) man learned to fly tactically and the stories were coming true.

Once the First World War was over, people drifted back into being more optimistic. Speculative fiction and fantasy became very appealing to people and together with its time this type of fiction came to be called “sense of Wonder”. As Norman Spinrad defined the term “Sense of Wonder was a throwback to the basic appeal of speculative fiction that had been dominant before the Age of Reason repressed the

external expression of the internal human landscape, and was an early forerunner of the new style of consciousness that would come into full flower in the 1960s“ (Modern Science Fiction).

This optimistic attitude led to the publication of the first real SF magazine called *Amazing Stories* (publisher- Hugo Gernsback) and it was here that the term “science fiction” grew out. A successful imitation of this magazine was *Astounding Stories* put out by John Campbell. For a long time such American magazines hosted stories which were synonymous to SF. Jack Williamson, Robert Heinlein, Edgar Rice Burroughs, Isaac Asimov, Ray Bradbury, all wrote to fill up the hungry pages of these magazines. Most SF “novels” from this period were published in book form years later and it was in this short fiction that new ideas and voices pushed the genre forward. The new themes exploited were robots, alternate worlds, faster than light travel, seeding galaxies by humans and/or aliens and in the 1940s the whole rage of topics presented by nuclear power. This period between the 1930s and the 1940s is known as the pulp era and the sub-genre describing the literature of that time was the so-called “Space Opera”. The story was an adventure where the hero in a space suit and cruiser would destroy alien worlds to save the universe and rescue the beautiful space maiden. By no means these themes were being modeled on the pattern given by the scientific and social background of that time. As the scientific writer W. Gibson said, “(SF is) a realistic view of the present. I don’t think of myself as a futurist. I think I am someone who inhabits a baffling, and in many cases, terrifying present. SF is about the year in which it is written.” Undeniably science fiction is mostly about current problems and about the way people react to them. Or as the publisher of the *Astounding Stories*, J. Campbell stated “(SF) is a form of literature that creditably shows the effects of technology and scientific advance on individuals”. And the beginnings of the 20<sup>th</sup> century came with great advances in hard sciences, especially physics and astronomy- Einstein’ Relativity (1905) and Hubble’s discovery of other galaxies (1924). This esoteric character of science was counterbalanced in science fiction by an almost exclusively soft social commentary ( “ A Trip To The Moon” by H.G. Wells, 1901) and adventure (“Under The Moons of Mars” by E. R. Burroughs). Writers had less interest in science. SF’s only goal was to entertain. Burroughs and a waning H.G. Wells peppered the pages of SF magazines with fantastic tales.

In the following years science became the servant of the people, producing electric razors, penicillin, and nylon. SF continued to produce soft, cautionary tales, warning about the implications of new technology (“Brave New World” by A. Huxley, 1931). It was the time of the Great depression. Science had to become practical in a world that could no longer afford luxuries. The hunger for cheap entertainment led to a boom in pulp publishing; the poor pay rates for authors made the low quality of the fiction inevitable. A leading literary figure of this period, the editor of *Amazing Stories*, Hugo Gernsback devised the first formula for SF writing: 75% adventure sugar-coating, 25% scientific education. The characters of the early years after a triumphant war were aliens which were seen as pure good or pure evil (E.E. Smith’s “Triplanetary”). This lasted until 1933 when the Nazis came to power in Germany and when one could not talk of inferior or superior beings without being branded a Nazi. Therefore SF came to portray vastly different intelligences and ways of understanding between them as is the case of “A Martian Odyssey” by Stanley Weinbaum (1934). The time was also one of predictions in SF which shortly after became scientific facts. To give an example it is sufficient to refer to the personality of Gernsback and to place ourselves in 1926 and the years following when he dreamt about the possibility of having television by publishing the first TV

magazine ever. On the cover of these magazines he had a picture of a family sitting in the living room, enjoying a TV sport, because Gernsback felt that sports would glue viewers to the screen. In 1929, he had the ideas about sending radio waves to the moon predicting it would take 2.4 seconds and then less than twenty years later the scientists were to discover that the time it took was only one tenth of a second off of Gernsback's prediction. Microfiche, tape recorders, solar power, holograms, fax machines and even tethered space walks were predicted by the editor of the *Amazing Stories*. The concept of radar was actually conceived by Gernsback and the inventor even credits Gernsback for part of the idea. In 1929 he spoke about an orbiting satellite, then in 1957 the first was launched, in the same matter as predicted by him. People's dreams were coming true stirring their imagination and their hunger for going further and further into the future perspective. Inventions such as the atomic and hydrogen bombs, transistors, compact electronic devices, pocket-sized radios, jet planes were predicted in the "pulp novels". Again science fiction was becoming science fact. Many of the SF tales dealt with the energy crunch, overpopulation, mutations and the new technique of organ transplanting. The uranium fission was discovered and this prompted stories about atomic bombs and its effects.

Then came the Second World War with its aftermath. Science and morality were divorced and the incredible destruction of the atomic bomb made the hard sciences—physics and chemistry fade from public view. Their practitioners refused to get into the topic of long-range implications of their research. The softer studies such as psychology and sociology saw a renaissance and gained popularity. In SF the non-human intelligencies were not aliens any more: they were robots. Jack Williamson's classic *Humanoids* ("With Folded Hands") were a direct response to the atomic bomb. They were machines with built-in morality. People began dreaming about the possibility of creating androids and their relationship to humans or they imagined corrupt societies ruled by dictators. Many also wrote about the inevitability of technological holocaust where man would be destroyed by his inventions. I. Asimov with his robot stories – "Liar"- or with his "Foundation Trilogy" came to complete the SF picture of that time.

So far we have mapped what the SF critic John Clute called a flourishing "Agenda SF" from its beginnings to the late 50s. All in all, its future was bright. Although inevitably tracking the vicissitudes of boom and the world wars, and encompassing many developments of literary style and scientific/ technological speculations, SF retained its coherence as an ongoing project of humanity's advance. This Future history included first the exploration, then the colonization of the solar system; gigantic interstellar arks were launched, generations were living and dying en route to Alpha Centauri. Some future Edison/ Einstein would crack the problem of light-speed limit and open the way to the stars for human pioneers that were to swarm across the galaxy and be finally unified into an Empire which would inevitably Decline and fall... and then new heights would rise. This was the grandeur and ambition of SF by the 60s, one which can still be inspiring. However SF was to follow its destiny in its turn. John Clute dates its decline from Sputnik, the moment when it seemed that "Agenda SF" had been telling the wrong story, that the space age had arrived and it was more complicated, messy and political than its predictions had suggested. The real change came in the 1960s that saw the rise of the New Wave in science fiction. News broke out about the orbiting steel ball containing radio transmitter and batteries, called Sputnik. The Space Age started and became a central element in the rivalry between the two countries during the Cold War. The



Americans and the Soviets were leapfrogging each other in a competition with the psychological benefit of raising morale.

The American public, initially discouraged and frightened by Sputnik became captivated by the American projects that followed. School children followed the succession of launches, and building new replicas of rockets became a popular hobby. President Kennedy gave speeches encouraging people to support the space program. To be the first was a must: "Everything we do ought to really be tied in to getting on the moon ahead of the Russians..." He tried to overcome the skepticism of many who felt that the millions of dollars could better go on building stocks of proven, existing armament, or on fighting poverty. While the Soviets beat the Americans to most of the Space Race's initial firsts (Laika- the first living creature in space, Yuri Gagarin- the first human in space, Alexei Leonov- the first space walk), they failed to beat the U.S. Apollo program to land a man on the moon.

It seemed that the grand adventure started again and science became popular. As expected science fiction turned soft, it became sociological and was shying away from technology. New Wave science fiction grew out of the realization that the decadent future societies previously glanced at, had already arrived. Sex and drugs and rock and roll, the Vietnam War, the strange 1960s notion that linked the birth-control pill to fears of overpopulation, all these became more important in SF than the expensive bureaucratic manned space program. We witness a switch in concerns from outer to inner space. Society and psyche became the grounds for exploration. The former technological mad optimism is replaced by planet related pessimism. The Golden Age of SF unfolding future galaxies falls into the skeptical New Wave. Writers like J.G. Ballard, M. Moorcock, M. John Harrison, Norman Spinrad, Ursula LeGuin, Philip K. Dick, rejected then-existing SF with its unthinking optimism, its cardboard characters and its blindness to what was actually going around it. And indeed how could anyone write tales of colonial conquest in space when a real dirty colonial war was being fought by the very country which was considered the model for the whole humanity!? Reference to this is made in one of Ballard's short stories- "The Killing Grounds"- where the British are fighting the US occupiers in a world which has become a global insurrectionary torch, a world Vietnam. This time SF lived a time of radicalism and literary experimentation which was the best thing to happen to SF since H.G. Wells and actually the New Wave was more faithful to Wells' spirit of political and social engagement and literary boldness. It was a time of experimentation but also of pessimism. People were fearful because of the Vietnam War and looked to themselves for restraint, comfort and love. They felt that the government was controlling, forcing them to go to war for a cause they didn't believe in. Frank Herbert's well-known fiction novel, "Dune" addresses this issue along with others such as free will, destiny, social control, the relationship between man, technology and the environment all of which were fears and dreams of the people at the time it was published in 1965.

Philip K. Dick, another SF writer of the 1960s approaches a new aspect that of the ability to distinguish between reality and illusion. His characters argue against the use of drugs, saying that they damage the mind by distorting natural perception ( "The Three Stigmata of Palmer Eldrich", or "A Scanner Darkly"). At that time many people were dying after experimenting hallucinogenic drugs and by writing these books the author was trying to make an open statement about the impact of these drugs.

Ursula K. LeGuin also a SF writer of the 1960s makes use of sociological theories as starting points for her tales with civilizations inhabited by androgynous creatures where ambassadors of humanity such as Envoy from her novel "The Left Hand of Darkness"

(1969) have to bring the lost planet back to the world of reason after millenniums have passed.

Just before the year Apollo 11 landed on the Moon, a movie (directed by S. Kubrick) and a book (by Arthur C. Clarke) came out like manna from the sky. It was "2001: A Space Odyssey" (1968). It combines high levels of scientific and technical realism with transcendental mysticism. The story begins with an ancient and unseen alien race that investigates worlds all across the galaxies, encouraging developments of intelligent life. Then the action leaps the millennia to the year 2001 showing humans travelling to the Moon, investigating a magnetic anomaly. A crew of astronauts mans the ship together with an on-board computer called Hal 9000, designed to function as an artificial intelligence that speaks with a human-like voice. The humans suspect the machine of malfunctioning and strangely enough the machine has a nervous breakdown, refusing to let Bowman, the captain, enter the ship. However Bowman manages to outwit him and undergoing several experiences such as the travel through the star gate and the transcendence, he closes the story as a "star child" with something of a god-like power. According to Kubrick he is reborn, a star child, an angel, a superman who returns to earth prepared for the next leap forward of man's evolutionary destiny. The story unfolds a love-hate relationship with technology, combining optimism and pessimism. What Clarke suggested in "2001" was that had no hope of transcending the mire of the past by ourselves. Transcendence must come from some kind of external intervention and if this was not coming from old time religion than it seemed possible to hope for delivery by kindly creatures from the sky. The promethean visions of "2001: A Space Odyssey" fed the hunger for the outer space, and its gray-blue-modern imagery was the only gift that generation received until the end of the 1968 when the space program delivered the greatest art work in history- the image of Earth floating a blue oasis in the desert of space.

Other developments such as the rise of hard science fiction failed to re-ignite the genre's engines. As soon as the recession was over, industry paid off in a financial and services boom followed by a proliferation of computer/communication technology. SF response to this was "cyberpunk", first written by William Gibson in the 1980s. The classical example for this genre is considered his novel, "Neuromancer"(as a curiosity the recent Matrix movies fell mostly into the same category).

Gibson knew almost nothing about computers, but he wrote about them the way their actual users- and especially their programmers thought about them. Inner space joined outer space as backdrop. The characters are generally affectless. The real action is inside the information networks, in ...cyberspace. It is a world of megacorporations where government is irrelevant and the environment a lost cause. "Neuromancer's first line introduces us into this subject from the very beginning: "The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel." This is the world of the cyberpunk writers who are the first generation of writers to have grown up in a truly "science fictional" world where microwaves, radar detectors, cordless phones and even personal computers are part of their everyday "reality matrix". Technology no longer has a positive or negative connotation. It has become inevitability not a probability. It is the information society where tangible goods have been replaced with images and abstractions, a society where the accelerated rate of technological development has altered the way humans perceive themselves in the world. In this post-industrial world the human has, in a sense, been dehumanized and turned into another commodity of mass-consumption. These "ordinary people" are dominated by a system enhanced by certain technologies- such as "information technology" (computers, mass media). Often this technological system

extends into its human components by implants, cloned or genetically engineered organs. Humans themselves become part of the “Machine”. Gone are the Galactic Empires and consequently the aggressive alien and the confused ET’s. They are replaced by a universe of synthesis, full of peripheral cyborgs. SF used highly imaginative space colonies and flying spacecraft. This new SF is different. It has lost interest in the space. It incorporates present global, social and technological situations to help induce the future of the world. Gibson uses the present issues of government and nuclear tension to predict society’s future. In *Neuromancer* this results in a world ruined by nuclear war. Nevertheless, people continue to survive in this world for personal benefit or just for the sake of living. Other writers such as Bruce Sterling, Rudy Rucker, John Shirley and Lewis Shiner approach the same problem of a deteriorated environment caused by drastic global change which can be connected to the present issue of the ozone layer or pollution. To sum up, there are three main aspects referred to by cyberpunk writers, namely: the high-technology, ruined cities and tarnished global environment. Even though Gibson was not much knowledgeable of computers at the time he wrote *Neuromancer* (on a manual typewriter) his cyberspace is reaching a wider audience today through the over- expanding use of the Internet, and specifically of the World Wide Web. Although it allows a worldwide access to data, it is actually a rather primitive representation of the landscape Gibson hypothesized, due mainly to the limitations of the computer/human interface.

We can continue the argument with the question: “Where are all the flying cars, immortality pills and the space liners to the balmy Venus we were promised? What about the space hotels or elevators? Human landing on Mars? Teleportation? These questions still hold there in the realm of SF. But what is actually frustrating is the fact that while life’s tempo has quickened, the basic patterns differ little from the previous century. Technical progress coexists uneasily with social stagnation. Progress doesn’t always go the way we expect it to. It is sometimes wiser than we are. So the problem in the real world remains one of human agency. There are no saviors from above, no angels or aliens to save us. And for sure there are none behind the computer screen. Probably the only thing left for us as we turn away from the past and face the future is the road ahead which remains long, hard and murky. And even though SF reflects a stalled and fragmented world, a future that is already gone, it should continue to give us glimpses of a world beyond our reach, intriguing and stirring our thinking of the future and opening new routes for imagination.

### **Bibliography:**

- Asimov, Isaac, *Asimov On Science Fiction*. New York: Doubleday and Company Inc, 1980  
Hart, Francis, *Science Fiction*. Merit Student’s Encyclopedia, 1988  
Marxaim, J.D, *Dictionary of Science Fiction*. New York: Doubleday, 1979

## RACISM IN DISCOURSE

Sorana GLIGOR

### *Abstract*

Despite the fact that we are living in the 21<sup>st</sup> century, the problems connected with multiculturalism are still a source of tension in most of the countries with a great number of immigrants. One of the main negative effects of multiculturalism is the racism. This can manifest itself both in language and physical violence. This article intends to emphasise the most widespread aspects of racism expressed in language in Great Britain.

During the last decades questions of diversity, pluralism, difference and ethnicity have been given more attention than ever before. One of the most analysed topics related to ethnicity, diversity and pluralism is racism.

The purpose of this paper is to analyse some aspects of racism in discourse in Great Britain. In order to analyse racism, a definition of what constitutes racism should be given. As Teun A. van Dijk defines it in *New(s) Racism: A Discourse Analytical Approach*, racism is a social system of ethnic or racial inequality, similar to sexism, or to inequality based on class. That system has two main components, namely a social and a cognitive one. The social component of racism consists of everyday discriminatory practices. On the other hand, social practices also have a cognitive dimension, namely the beliefs people have, such as knowledge, attitudes, ideologies, norms and values. Thus, racist stereotypes, prejudices and ideologies explain why and how people engage in discriminatory practices, for instance because they think that non-white persons are inferior (less intelligent, less competent, less hardworking), have fewer rights, or that white persons have priority for a house or a job. These beliefs or social representations many members of the dominant (white) group have about immigrants and minorities are largely derived from discourse. That is, discourse as a social practice of racism is at the same time the main source for people's racist beliefs.

Discourse may thus be studied as the link between the social and cognitive dimensions of racism, as people learn racism or anti-racism largely through text or talk. Racist discourse is a form of discriminatory social practice that can manifest itself both in writing and in speech. Together with other (nonverbal) discriminatory practices, racist discourse contributes to the reproduction of racism as a form of ethnic or "racial" domination. It does so typically by expressing or confirming racist opinions, attitudes and ideologies of the dominant ethnic group.

Teun A. van Dijk, in *Racist discourse*, identifies two types of racist discourse: racist discourse *about* ethnically different people and racist discourse *directed at* ethnically different people.

The first form of racist discourse is usually addressed to other dominant group members and is *about* people of different ethnicity or colour. Such discourse may range

from informal everyday conversations or organizational dialogues (such as parliamentary debates), to many written or multimedia types of text or communicative events, such as TV shows, movies, news reports, editorials, textbooks, scholarly publications, laws, contracts, and so on.

Racism in the media is of primary importance because media discourse is the main source of people's knowledge, attitudes and ideologies. Most white readers have few daily experiences with minorities and few alternatives of information about them.

The overall characteristic of racist discourse in the media is, as Teun A. van Dijk explains, the negative portrayal of non-white persons, often combined with a positive representation of the white dominant group. Typical for this positive representation of the dominant group is the denial or mitigation of racism.

News reports, political debates or scholarly articles about minorities or immigrants may be biased in the sense that they focus on or imply negative stereotypes. Racism in conversation, media, textbooks and other discourse genres usually appears in three main ways: by emphasising the difference between the dominant group and the minorities, by showing the behaviour of the immigrants as deviant, or by portraying them as a threat to the dominant group.

In the case of emphasising the difference between the non-white immigrants and the dominant group, such emphasis may have a somewhat positive connotation if the immigrants are described in exotic terms. Usually, however, the difference is evaluated negatively: they are portrayed as less smart, less beautiful, less modern, less hardworking, slower, etc. than white people. Non-white immigrants are also seen as being all the same whereas white people are all individually different. These topics are typical in everyday conversations and especially in the mass media.

In the second case, the behaviour of the non-white immigrants is seen as deviant, and hence breaks the norms and rules of the dominant (white) group: they do not (want to) speak English, they wear odd clothes, they have strange habits, they eat strange food, they mistreat their women, and so on. Such topics imply that the immigrants should adapt to the British way of life and abandon all their traditions and customs. However, even when they totally adapt, they will still be seen as different.

Thirdly, the non-white immigrants may be portrayed as a threat to the white dominant group. Thus, immigration is represented as an invasion and the immigrants are seen as invaders occupying the space that belongs to the white people, taking their jobs and their houses. However, the most prominent threat theme is crime. In everyday conversations, the media and political discourse, various kinds of crime, such as assault, passport fraud, robbery and drugs, invariably show up as a permanent association with minorities and immigrants. Indeed, the common expression 'ethnic crime' suggests that such crime is seen as a special and different category. On the other hand, 'normal' topics – political, economic, cultural – are seldom associated with minorities. Positive news about black people usually feature champions in sports or musicians.

Racism in discourse not only controls the content or topics, but it may appear at all levels of text and talk, that is, at the visual level, the sound level (volume, intonation), syntax (word order), semantics (meaning and reference), style (variable uses of words and word order), rhetoric (persuasive uses of grammar), pragmatics (speech acts such as assertions or threats), interaction, and so on.

A way of emphasizing what the immigrants do wrong is by using the active voice in articles about crimes committed by them. On the other hand, if an article or a discussion is about racism or police harassment, the passive voice is used to mitigate such acts that are inconsistent with a positive image of the dominant group (“They were harassed by the police”, or “They were harassed” instead of the direct active phrase “Police harassed black youths”).

Similar forms of emphasis and mitigation are managed by rhetorical figures, such as hyperboles and euphemisms. Thus, few Western countries or institutions explicitly deal with own racism, and both in political discourse and well as in the media, many forms of mitigation are being used, such as “discrimination”, “bias”, or even “popular discontent”. On the other hand, the opposite takes place whenever the immigrants do something. Thus, immigration is often described by the military metaphor of an invasion, which makes people see it as a threat or at least as a major problem, instead of as an important and necessary contribution to the economy and the demography. Similarly, large groups of immigrants or asylum seekers are described not only in large numbers, but in terms of threatening amounts of water or snow in which one may drown: waves, floods, avalanches, etc. Also, in politics and the media, they use the strategy of constantly emphasizing how many new people have arrived. On the other hand, one never reads in the paper how many of the earlier immigrants or other people have *left* the country. This is another strategy meant to represent immigration as a threat.

As mentioned above, racism in discourse is present not only in words but also in the visual information, such as page lay out, placement, pictures, tables, and so on, as is the case in the press, or sounds and film on TV or on the internet. Thus, articles in the press that are about crimes or violence committed by non-white immigrants tend to appear on the front-page, on top, in large articles, with big headlines, with prominent pictures in which they are represented as aggressive and the white dominant group or the police as victims. On the other hand, racism, or the harassment of blacks by the police will seldom occupy such a prominent place, and will tend to be placed on the inner pages, to less substantial articles, and not emphasized in headlines.

The second form of racist discourse refers to the many discriminatory ways dominant group members verbally interact with members of dominated groups: ethnic minorities, immigrants, refugees, etc. They may do so by using derogatory slurs, insults, impolite forms of address, and other forms of discourse that explicitly express and enact superiority and lack of respect. Since today such blatant forms of verbal discrimination are generally considered “politically incorrect,” much racist discourse directed at dominated ethnic group members tends to become more subtle and indirect. Thus, white speakers may interrupt minority speakers inappropriately, ignore the topics suggested by their interlocutors, choose topics that imply negative characteristics of the ethnic minority group the recipient belongs to, speak too loudly, show a bored face, avoid eye contact, use a haughty intonation, and many other manifestations of lack of respect. Minority group members are very often confronted with such racist talk, and not because of what they do or say but only because they are different. They are thus subjected to an accumulating and aggravating form of racist harassment that is a direct threat to their well-being and the quality of their life.

In his book, *Black Skin, White Masks*, Frantz Fanon points out some ways of discriminating non-white immigrants through the way they are spoken to.

Many white people, according to Fanon, talk differently to black people or Asians than to other white people. For instance, a doctor talking to Europeans may say "Please sit down...Why do you wish to consult me?...What are your symptoms?...", whereas when talking to a Negro or an Arab, he will probably say "Sit there, boy...What's bothering you?...Where does it hurt, huh?..."

Although they may consider themselves anti-racist, such people motivate their way of speaking to Negroes in the following way: "Oh, I know the blacks. They must be spoken to kindly; talk to them about their country; it's all in knowing how to talk to them." or "Talking to Negroes in this way gets down to their level, it puts them at ease, it is an effort to make them understand us, it reassures them..."

A white man addressing a Negro behaves exactly like an adult with a child and starts whispering and patronizing. Fanon claims to have seen such behaviour in hundreds of people, especially policemen, physicians and employers.

The writer gives another example of an educated Negro, who is on a train and asks another passenger: "I beg your pardon, sir, would you mind telling me where the dinning-car is?" And the white man answers in pidgin-nigger: "Sure, fella. You go out door, see, go corridor, you go straight, go one car, go two car, go three car, you there."

To speak pidgin to a Negro makes him angry and perpetuates a state of conflict. Although the other person may have no intention to anger him, it is just this indifference, this automatic manner of classifying him, seeing him as primitive and uncivilized, that makes him angry.

Another way of discriminating black people is by always pointing out their colour, their origin, usually unnecessarily and irrelevantly: "I want you to meet my black friend", "Dr.Wilson, who saved this man's life, is a Negro", "Sidney Cook, one of the best Negro painters", "David Stevens, a black man and a university professor" or, as Fanon says: "When people like me, they tell me it is in spite of my colour. When they dislike me, they point out that it is not because of my colour."

Nowadays a Negro priest is no more an occasion for wonder. There are Negro physicians, professors, statesmen, but something out of the ordinary still clings to such cases: "Our doctor is coloured. He is very experienced", "We have a Black chemistry teacher. He is quite clever". This gives the feeling that if the physician made a mistake it would be the end of him and of all those who came after him. The black physician can never be sure how close he is to disgrace.

The English language also has proverbs and sayings that can offend a black person. The sayings reflect the major architecture of social relations. Molefi Kete Asante, in *Identifying Racist Language: Linguistic Acts and Signs*, gives such an example. In a major university, a white professor, frustrated over the stubbornness of an issue in a faculty meeting, said that the solution was "like finding a nigger in a woodstack." He later apologized to the black persons present in the meeting because he immediately saw from their reactions that it was offensive speech. Obviously, it wasn't considered offensive within his own value system.

Another example of racism in discourse that Molefi Kete Asante gives is that of a white woman who says to the black detective who wants to search her apartment, "You can look inside any room, I ain't got nothing to steal anyway." The woman is using the predictable pattern of discourse related to values and beliefs about black people.

Statements like "I, personally, like black people", "There are also intelligent blacks, but ...", "I believe that black people...", "I think it is true that you people...", "I don't have

anything against your kind...", "What you people should do is follow the pattern of the whites who were poor" or "To get ahead in this society you people will have to work hard" or "My parents were not racists but they just did not want to live next to blacks" also belong to racist discourse, as they imply that there is a great difference between black people and white people. Such statements are meant to offend and are almost always made in the presence of the person to be offended.

In conclusion, at all levels and dimensions of text and talk, racism and prejudice may daily be expressed, enacted and reproduced by discourse. But racist speech is created by people. Human intervention is responsible for racism in language. Racist societies and institutions produce racist discourses, and racist discourses reproduce the stereotypes, prejudices and ideologies that are used to defend and legitimise white dominance. In this way dominant elite talk and text contributes to the reproduction of racism.

Racist language is an integral part of the British life. Language is only a regularized code, containing lexical and syntactical elements, accepted by a community of speakers. The English language contains all the generalized assumptions of the society, which are profoundly racist. Even if the language were cleaned up today and the structure of knowledge remained or the people's conceptions of race remained, offensive racist language would be generated just as soon as the offending words and expressions were eliminated. New ones would be developed. This doesn't mean that a change cannot be made. New social information must provide people with new opportunities for change. In order for this change to be possible, it is necessary not only to bet against the offensive speech found in the English language, but also to reject racist ideas and feelings. In order to eliminate racist language, racism itself must be eliminated.

### **Bibliography**

- Asante, Molefi Kete, *Identifying Racist Language: Linguistic Acts and Signs*, at [www.asante.net](http://www.asante.net)  
Fanon, Frantz (1993) *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press  
Van Dijk, Teun A, *New(s) Racism: A Discourse Analytical Approach*, at [www.daneprairie.com](http://www.daneprairie.com)  
Van Dijk, Teun A. (2003) "Racist discourse", Ellis Cashmore (Ed.), *Routledge Encyclopedia for Race and Ethnic Studies*. London: Routledge .



## 21st CENTURY “TRUE” WOMANHOOD OR FROM MADONNA TO MADONNAS

LAKO Cristian

### *Abstract*

This paper shows the way in which women succeeded in evolving from the true womanhood condition of the 19<sup>th</sup> century to that of modern womanhood of 21<sup>st</sup> century. The booming development of MEDIA has had a great impact on women’s emancipation movement and gaining rights equal to those of men as MEDIA has reached such a level of power that it is can shape and reshape the ideas and ideals of all humankind.

Understanding women, both for themselves and for men, has always been a difficult task. This might seem quite a sexist remark on the account of the author of this essay – a man, but still, we all have to agree that any female entity, as well as any man, is a difficult quantifiable complex personality.

Humans have always tried to find a balance between what they want to be and what society has allowed them to become, but if men have been allowed to explore the world around them, women were confined to the boundaries and rules imposed on them by men. Up to the 19<sup>th</sup> century all Western societies were under the influence of the strongest institution ever, the Church. Church has constantly represented the power of men and patriarchy and has always been led by men. That is why the world was seen and presented from a male perspective. (It would have been very interesting to see a Bible written by female authors, keeping as a unique god a female god from the multitude of gods of the ancient world. The term *motherland* is a reminiscence of matriarchal times and it shows that thousands of years ago many tribes considered “mother earth” to be the origin of everything. Challenging the “patriarchal bible” could be the ultimate enterprise of feminism.) It is very obvious that the Bible is man centered and has always been seen by many as “the book of all books”. That is why all western societies, since the establishment of the Catholic Church, have been using it as the ultimate truth about the origins of “man” and the world. Women have always been part of men’s world, but the Bible and its preachers shaped women into what the Bible considered the woman as the ideal woman. The ideal woman was Madonna or Virgin Mary. Her attributes as a woman are those we can find as defining for most real women and fictional characters up to the 20<sup>th</sup> century: Piety, Purity, Submissiveness, and Domesticity. So the reflection of the Bible on the female population could be thought as “normal”.

At the beginning of the Industrial Era, due to both science and technology and the developments in these fields, the Bible loses ground and so does the Church in favour of political parties. In order to hold a grip on its position it uses women to influence men. Women, supported by church (unimaginable before), gathered in associations to fight for different ideas. Soon they realized their power consists in number and start to claim rights for their own benefit – early feminism.

Jumping ahead in time, in the second half of the 20<sup>th</sup> century, we can see that a new “religion” was established, which is stronger, and more influential than Church, as it

can go beyond political borders, prejudice, and can shape and reshape society. It also reopened the doors of “polytheism”. This is the MEDIA.

“This is my church,  
This is where I heal my hurts.”

(Insomnia)

The *Webster's Dictionary* explains its meaning as “agencies of mass communication”. Media Agencies have the power to create new gods and destroy old ones overnight. But most important, it allowed women to enter the realm of power and stardom.

In the early ages of the Media Era, women were not very far from what was thought to be the real womanhood. This happened because all the media was in the hands of men. Therefore they could control what should go on air, and what should be recreated or completely rejected and banned. So women were again confronted with rules forced upon them by men. In the 1920s and up to the early 1960s, the great majority of songs sung by females were pure, platonic love songs or simply joyous songs. In the mid 1960s we can observe a shift from the submissive-like attitudes of female singers to a less docile position. This coincides with the general revolt of the young against the society and with the appearance of the miniskirt and of the bikini. So songs like “These Boots” sung by Jane Sinatra is the first sign that women stand up and express what they feel in public. Frustration or will for independence are brought to light in songs like Gloria Gaynor’s “I Will Survive”, and considering that this is also the time when first movie clips appear, the influence on the audience is even bigger, not only through the attitude expressed against man but also through behaviour and clothes. In the late 1960s, with the song “It’s Raining Man”, women show that they also are entitled to behave like men do, and that is their right to get involved with whoever they feel right. Tom Jones’ “She’s a Lady” could also put a print on women as the song describes how a woman is expected to behave and be in the eyes of a “god”.

In the 1970s, maybe under the influence of Rock ‘n’ Roll, the attitudes of liberty and libertinism are further exacerbated. Female rock bands, the same way as men bands do, use drugs and drink alcohol on stage. However, such acts were kept out of sight. But music was not just Rock ‘n’ Roll, and singers such as Tina Turner, among others, represented the other side of females in music.

In the 1980s, a new TV channel, MTV, appears. By this time, women are gaining access to leading positions, or they write lyrics, and compose songs. Soon they earn money and then can gain financial independence. From here they can be whoever they please, and they can show their true personality. Female singers take their freedom of expression a step further. Songs like “Push it” and “Like a Virgin”, both through their lyrics and their video clips show that they are “out of control” in what morality is concerned.

However in the 1990, female singers and female groups proved to be even more successful. An example of real success is Madonna, the American pop singer. She started her career back in the early 1980s and has played probably all the roles a woman can play, that of an easy woman, of a saviour, of a mother, of a goddess etc. She has proved to be a strong, flexible woman, and she soon became a worldwide star, and her own master. She is also a mother of two children and is still capable to resist (face?) the new trends in music. Still, she is an icon of what a woman shouldn’t have lacked in the perspective of men: Piety, Purity, Submissiveness, and Domesticity.

Many more female singers appeared enjoying more or less financial success and being more or less submissive to men's world. Whitney Huston, Celine Dion, Mariah Carrey, Janet Jackson, and later Jennifer Lopez, Britney Spears, Christina Aguilera, Beyonce, all influenced the attitudes of both the female audience and male audience as how a modern woman should be perceived: beautiful, successful in anything she does, powerful, respected, independent, sexy and sensual, and bitch if necessary, but still, loving, tender, and understanding.

Male bands and male singers have also influenced the image of women, as two kinds of showing their expectations. If in the beginning, women had a rather decorative role in the video clips, that of dumb blondes, now this has changed. For instance, Aerosmith often show in their video clips female characters that trick males, so this way they maybe want to further prove that intelligence is not a matter of gender. Or, Tom Jones obviously knows what he means by "Sex Bomb".

Female singers can also express what they want from men. For instance, Des'ree in "You Gotta Be", an engendered song:

"You gotta be bad, you gotta be bold,  
you gotta be wiser  
You gotta be hard, you gotta be tough,  
you gotta be stronger  
You gotta be cool, you gotta be calm,  
you gotta stay together.  
All I know, all I know  
Love will save the day."

An example of bitchiness taken to extremes could be the song of Frankee("F.U.R.B."), Eamon's Ex-Girlfriend written as a response to the malicious lyrics of Eamon "Fuck It (I Don't Want You Back)". Frankee uses the same type of bad language to answer Eamon and also hurts the male arrogance.

It is worth mentioning that each song had been number one for several weeks in U.K. and other countries and by this they polarized the listeners according to their gender. This proves that women are no longer afraid to express how they feel, even in public.

Due to the media and its power to influence large masses of people, music can be used as a tool to promote feminist ideas willingly or unwillingly. Again, media can control both women and men, especially young ones, on how women are to be perceived regarding their attitudes towards life and men, regarding behaviour and also fashion. All successful women are presented and seen as models that can be followed in order to be successful.

As a conclusion, true womanhood in the terms of the 21<sup>st</sup> century can be summarized up considering the following song:

### **Bitch**

I hate the world today  
You're so good to me

I know but I can't change  
tried to tell you but you look at me like maybe I'm an angel underneath  
innocent and sweet  
Yesterday I cried  
You must have been relieved to see the softer side  
I can understand how you'd be so confused  
I don't envy you  
I'm a little bit of everything  
all rolled into one

Chorus:  
I'm a bitch, I'm a lover  
I'm a child, I'm a mother  
I'm a sinner, I'm a saint  
I do not feel ashamed  
I'm your hell, I'm your dream  
I'm nothing in between  
You know you wouldn't want it any other way

So take me as I am  
This may mean you'll have to be a stronger man  
Rest assured that when I start to make you nervous  
and I'm going to extremes  
tomorrow I will change  
and today won't mean a thing

Chorus  
Just when you think you've got me figured out  
the season's already changing  
I think it's cool you do what you do  
and don't try to save me

Chorus  
I'm a bitch, I'm a tease  
I'm a goddess on my knees  
when you hurt, when you suffer  
I'm your angel undercover  
I've been numbed, I'm revived  
can't say I'm not alive  
You know I wouldn't want it any other way  
(Brooke Meredith)

### **Bibliography:**

Frances Cogan, *All American Girl, The Ideal of Real Womanhood in Mid-Nineteenth-Century America*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1989

Alan P. Grimes, *The Puritan Ethic and Woman Suffrage*, New York: Oxford University Press, 1967  
Sarah Grimke, *Letters on the Equality of the Sexes and the Condition of Woman*, New York: Burt Franklin, 1837  
Barbara Welter, *Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century*, Ohio Univ. Pr; Reissue edition (December 1, 1985)  
Barbara Welter, *The Woman Question in American History*, International Thomson Publishing, 1973  
*Webster's Dictionary*, New York, Lexicon Publishing Inc., 1992

## RECENZII

**Mircea Iorgulescu, *Celălalt Istrati* Editura Polirom, 2004**

A cui viață nu e un roman?! Așa ceva nu există și nici nu e de imaginat. Ba poate nici de dorit. Firește, azi toată lumea ar prefera să-și vadă viața transpusă și transformată mai degrabă într-o tele-novelă decât într-un roman, dar rămîne fapt că viețile, oricît de banale, sînt eminent romanești. Au epic, au suspens, au de toate. Le mai trebuie doar scriitorii potriviți. Ideal ar fi ca pe lîngă fiecare om să fie atașat, așa, din oficiu divin ori statal, cîte-un romancier de serviciu. Ori măcar cîte-un biograf. Din păcate, nu toată lumea are noroc. De exhibat se exhibă – în autobiografii, biografii etc.- tot viețile celor privilegiați: fotbaliști, vedete, politicieni. Din cînd în cînd și a vreunui scriitor. Dar aici e caz de tradiție academică, de obligație oarecum. Și nici nu rezultă prea interesante aceste vieți de scriitor; mai cu seamă după declinul biografiei romantice, aventuroase, în favoarea celei monotone, burgheze. Oarece boemă, oarece bîrfă abia colorează un fir epic subțire și liniar. O idilă clandestină devine ceva cu adevărat apoteotic – măcar ca disponibilitate epică. Dar această aplatizare biografică nu scade, totuși, din curiozitatea față de oamenii iluștri. Viețile iluștrilor sînt, oricînd, o marfă bună. Numai că nu prea are cine o valorifica. Dacă există – din fericire – multe biografii, sînt, din nefericire, puțini biografi. În literatura noastră biografiile celebre sînt, poate, genul cel mai bătut de soartă. Bătut în literă și fără milă. Nici biografiile de strict folos pozitivist, pur și simplu documentare, nu-s multe; însă cele memorabile aproape că lipsesc cu

desăvîrșire. Românii sînt nație speculativă la extrem și disprețuiesc *en gros* și *en detail* pozitivismul. Care, ce-i drept, nici nu e treabă ușoară.

Sînt însă și semne că biografia se reanimă. Acum doi ani o pasionantă biografie a lui Mateiu I. Caragiale a ieșit, la editura Compania, de sub pana lui Ion Iovan. Recent de tot a revenit - cu un mai vechi Istrati adăugit - Mircea Iorgulescu. *Celălalt Istrati* (Editura Polirom, 2004) mai adaugă o etapă – cea dintre plecarea din țară și recunoașterea literară – biografiei istratiene suspendate din *Spre alt Istrati* (Editura Minerva, 1986). Nu există nici o fractură, nici de feroare, nici de rigoare, între cele două tronsoane. Din contră, chiar cu cele două anexe de la *Addenda*, cartea pare scrisă dintr-un foc, dintr-un singur suflu ritmat în mod dramatic. Nu e o simplă (dacă există așa ceva) reconstituire biografică, ci un spectacol de critică narativă. Un *best-seller*. Și pentru amatorii de romane și pentru amatorii de critică. Ba chiar și pentru cei de romane polițiste. Pentru că în bună parte e vorba de o investigație (critică și biografică) ținută în continuu suspens. Comentariul, dar și mai mult reconstituirea, trăiește dintr-o artă a tensiunii pe care analepsele și prolepsele nu fac decît s-o incite. Mircea Iorgulescu reface viața lui Istrati în termenii frenetici ai unei drame. Iar recuperarea unei vieți atît de precipitate într-un stil critic tranșant, de alertă, dar și reflexiv în același timp și în aceeași măsură, e dovada unei întîlniri de grație.

Istoria (literară) a fost, s-ar putea zice, generoasă cu Mircea Iorgulescu. I-a pus la dispoziție un subiect mai mult decît ofertant: de-a binelea spectaculos. O biografie care începe în mahalaua Brăilei și sfîrșește într-o glorie mondială e, în sine, un traseu de *bildungsroman*

aproape de nevisat. Unde mai pui că viața lui Panait Istrati e picarescă și romantică la modul cel mai filmic: mizerie, idealism, luptă, arestări, militantism, convertire, tentative de sinucidere, evadări și – în sfârșit – glorie. Dar nu o glorie fără dușmani. E tocmai ceea ce-i mai trebuia acestei biografii spre a o face incredibil de palpitantă și aproape neverosimilă: un complot împotriva operei și autorului. E și ceea ce-i mai trebuia biografului: un *casus belli* exegetic. Rigoarea lui pune ușor la punct diletantismul altor cercetători (pînă și în cauze ce-ar fi putut fi clare, cum sînt data nașterii ori a debutului); și mai ușor deconspiră el răsălmăcirile și manipularile operei; adevăratul conflict e, însă, cel al interpretării. Atît pentru operă – lăsată, totuși, în mare, pe altă dată -, cît și pentru semnificația unor secvențe biografice ori a unor peripeții ideologice ori de atitudine. Biografia lui Iorgulescu are o strategie de campanie.

Dar toată această materie biografică (poate chiar destinală) “în exces” impune un exeget de freamăt, de ritm: un dramaturg. Sînt scriitori care nu lasă pe oricine în preajma lor. Iar primejdia de a face dintr-o viață entuziasmantă – epic vorbind – ceva banal e chiar mai mare decît primejdia de a face ceva spectaculos dintr-o biografie plată. Panait Istrati e, fără îndoială, autorul unei vieți drastic de exigente cu eventualii biografi. Dacă nu de alta, măcar prin excesul de picanterii și de detalii picareschi. Nici Mircea Iorgulescu nu trece peste ele, căci ar fi riscat astfel să lase cartea fără sare și piper; dar detaliile nu fac decît să argumenteze la el structura unui destin. Și în acest sens, nu numai prin excelența sa stilistică, Mircea Iorgulescu a scris o “viață exemplară”. Firește, e vorba de exemplaritatea unei “excepții”. Dar poate că numai “excepțiile” sînt, într-adevăr, exemplare.

Ca și cum nu i-ar fi ajuns dramatismul ca atare al vieții istratiene,

Mircea Iorgulescu licitează el însuși în opoziții dramatice. Mai pune și de la sine. Nu ieșind din marginile adevărului, ci doar marcîndu-le cu stridență. Și făcînd, astfel, să triumfe “excepția” pe un fond de contraste masive: “La începutul unui secol ce descoperă (descoperă sau inventează?) metamorfoza, alteritatea, depersonalizarea, schizofrenia ca fenomen social, multiplicarea în uniformitate, statistica totalizantă, disoluția, rinocerizarea, Istrati are insolența de a rămîne așa cum este” (p. 59). Firește că o opoziție atît de radicală cu secolul s-ar putea găsi ca valabilă și pentru alți scriitori. Nu e Istrati singurul subversiv cu trendul veacului. Dar ea e adevărată în cazul lui Istrati. Surplusul de dramatism pus de Mircea Iorgulescu vine din insinuarea (oarecum naturală, prin turnura frazei) că Istrati ar fi fost singura opoziție la secol. Asta da dramă de încordare: Istrati de o parte și secolul de alta. E o *corrida* fatală, care nu-l poate repartiza pe Istrati în alt rol decît al victimei. Asemenea puneri în pregnantă ridică, firește, tensiunea dramatică a biografiei. Iar mersul dramatic al acesteia e, măcar pe jumătate, un merit de artă. Poate chiar un merit exclusiv al biografului. De la bun început, de altfel, sîntem puși în termenii evenimentului, ai revoluției de întîlnire: “Într-una din ultimele zile ale anului 1982 mi-a căzut din întîmplare în mînă o carte ce avea să-mi modifice existența pentru o lungă perioadă de timp”. Și aici vom rămîne pe toată durata reconstituirii: în ritmul continuu al unui eveniment, în frenezia evenimentului, în debordanța lui pură. E vorba, desigur, în primul rînd de evenimentele biografiei; dar, chiar dacă în al doilea (însă nu mai puțin important), și de evenimentele scriiturii; pentru că și aceasta operează evenimential, organizîndu-și pasajele de suspens, capcanele, surprizele, revelațiile. O Agatha Christie ascunsă îi stă mereu de

ajutor lui Mircea Iorgulescu, sfătuindu-l pentru partea polițistă a intrigii și pentru arta suspensului. Căci nu sînt puține virtuțile de roman polițist ale acestei anchete dedicate unui personaj pasional, nu numai pasionant: “Adeziunile lui Istrati, angajamentele lui au întotdeauna o natură și un aspect predominant afective. El pune suflet în tot ce întreprinde, își pune tot sufletul – un suflet incandescent, mereu aflat pe culmile pasiunii” (p. 101). Iar un asemenea erou al afectivității și incandescenței pasionale trebuie, desigur, abordat și psihanalitic, și psihologic, și sociologic. Cu toate armele contextuale, nu numai cu cele textuale. E chiar ceea ce face Mircea Iorgulescu, luînd de la fiecare perspectivă și de la fiecare metodă ceea ce-i trebuie, dar nu mai mult. Folosind, așadar, metoda drept ce e ea: strictă unealtă eficientă. “Dinadins – zice el la p. 159 – nu am utilizat în această carte /.../ o metodă anume și teoria însoțitoare. Și nu doar pentru a marca o distanță sceptică față de orice metodă unică, față de terorismul inevitabil al metodei unice. Respingînd însă metoda unică, nu am respins totuși ideea de metodă și am încercat chiar /.../ întrebuintarea mai multora, într-o *pluralitate convergentă*” (s. aut.). E o pluralitate mînuită cu suplețe, după adecvare și eficacitate, dar solicitată chiar de “materialul” expertizat, de acest erou al gesturilor rezolute, dar, adesea, incongruente, deși nu și imotivate; dacă nu prin rațiuni interioare, măcar prin împrejurări; cazul cel mai flagrant, de contradicție imediată – și căruia Mircea Iorgulescu îi dă toată atenția într-un capitol aparte din *addenda* – e al comunistului ajuns colaborator venerat al unei reviste legionare (*Cruciada Româanismului*). Inducerea tensiunii în biografie ține, însă, și de arta biografului. De cîte ori reconstituirea ajunge la un rezultat, tot de atîtea ori Mircea Iorgulescu relansează biografia în

problematic, punînd capcane de incitare: “Să fi plecat oare Panait Istrati în Elveția cu o misiune politică, să fi fost și el (cum mai fusese, n-ar fi fost prima dată) un ‘curier secret’ al lui Racovski?” (p. 185). Dar nu pe această pantă senzaționalistă merge biograful; el doar aduce biografia într-o potențialitate “senzaționalistă”, întorcîndu-se la un fel de bun simț exegetic. Dar un bun simț care admite paradoxul: “Să spunem, doar, că hazardul potrivește uneori lucrurile într-un chip uluitor” (idem). Iar biografia, oricît de ofertantă în detalii, oricît de prodigios picarescă, rămîne, pentru Iorgulescu, o artă a contragerii în evenimente semnificative; o artă a focalizărilor esențiale: “episodul elvețian va fi placa turnantă a vieții lui” (p. 195). Numai că “episodul” e o mică nuvelă și pînă la concluzie e nevoie de o adevărată artă a recompunerii din detalii.

Cartea rămîne fidelă principiului “dramatic” în care a fost lucrată. Actul doi al vieții lui Panait Istrati se încheie tot prin marcarea unui suspens: “Era decembrie 1922. Ajun de Crăciun. Cu doi ani înainte, la Nisa, Istrati luase hotărîrea să se sinucidă”. Poate că-i cam melodramatic spus, dar acest punct “final” e pus ca un evident punct de incitare. Ce putem face decît să așteptăm actul III?

Dacă Mircea Iorgulescu a încercat aici “o reîntoarcere a criticului în literatură”, demonstrația lui e dincolo de orice ezitare. *Celălalt Istrati* arată că, într-adevăr, critica poate fi “a zecea muză”. Dar numai foarte rar. Mult mai rar decît pot celelalte nouă.

## AI. CISTELECAN



**Gabriel Dimisianu, *Amintiri și portrete literare*, Editura Eminescu, 2003**

Referindu-se la modalitățile temperamentale și stilistice de exprimare a personalității în domeniul criticii literare, Gheorghe Grigurcu notează, nu fără îndreptățire, că ”există două moduri temperamental-stilistice de manifestare a personalității în critică. Unul constă în «îndrăzneala» expresă, colorată și polemică, în explozia imaginativă, în patosul infirmării clișeeilor, în voluptatea punerii la punct cu adresă personală. E calea cea mai directă a afirmării, corespunzătoare unei energii acute ce se risipește în descărcări electrice. Un alt mod e cel al disciplinei, al cumpătării, al atitudinii care înlătură asperitățile în căutarea unui echilibru. Disputa e ocolită sau redusă la un minim de semne, de o grație chinezească. Taciturn și zâmbitor, criticul din această clasă cultivă virtuțile toleranței, ale așteptării. Individualitatea sa poate părea la un moment dat rarefiată, disparentă. Dar calitățile i se reveală în timp, substanța se acumulează strop cu strop. Picăturile aproape neluate în seamă în ronronul lor discret sfârșesc prin a impune imaginea unui ritm, a unei consecvențe, a unei egalități cu sine. Acesta e cazul lui G. Dimisianu, a cărui autoreprimare ni se înfățișează acum drept un mecanism psihic corelat cu bunul-simț, cu constanța și cu onestitatea (...)”.

În *Fragmentele sale despre critică*, și Marian Papahagi socotește că însușirile esențiale ale criticului și eseistului Gabriel Dimisianu sunt „înclinația spre echilibru și spre o eleganță discretă și sobră a exprimării”. Sunt, am spune, deja truisme ale receptării acestui stil critic, ce nu sunt

deloc infirmate de recenta carte *Amintiri și portrete literare* (Ed. Eminescu, 2003). Regăsim, și în paginile acestui volum, cumpănirea expresiei, echilibrul de atitudine și de ton, frazarea armonioasă ori expresia de o sobrietate deloc căutată, dimpotrivă, izvorâtă din chiar temperamentul criticului. Evident, trebuie să avem în vedere faptul că aceste texte au un statut oarecum hibrid, că ele se hrănesc dintr-o foarte limpede dualitate de atitudine, de ton și de viziune. Pe de o parte, ele sunt, predominant, marcate de o netă încărcătură confesivă, dar, în același timp, posedă și o sugestivitate critică, de interpretare a unor opere, de evaluare a unor creatori în individualitatea lor ireductibilă.

Confesiunea e modalitatea privilegiată de structurare a substanței acestei cărți, de dinamizare a fluxului de imagini și de întâmplări, e modul de a retrăi un timp revolut, cu relieful său contorsionat, cu dinamica sa absurdă, tragică ori carnavalescă, nu de puține ori. Sunt evocați, astfel, scriitori mai cunoscuți sau cu o prezență mai discretă în istoria literaturii române, precum Tudor Vianu, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu, Nicolae Velea, Ion Caraion, Mihail Crama, Paul Georgescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Ury Benador, Al. Cazaban, Sorin Titel etc.

Sugestiv este, în sensul acestei încercări de resuscitare a trecutului, chiar primul text, *Prezența vechilor scriitori*. Sunt puse față în față, în oglinzile paralele ale memoriei, două generații, două tipuri umane și două mentalități, de semn contrar. Pe de o parte, avem de a face cu scriitorii generației *noi*, din acea vreme, scriitorii proletcultiști, ariviști ai literaturii, cu care generația criticului nu a polemizat („Generația mea literară nu a polemizat, în perioada începuturilor, cu generația dinaintea ei, aceea care a

furnizat proletcultismului numeroase cadre. Nu avea cum să o facă, în condițiile controlului absolut al presei și ale protecționismului de care se bucurau, în epocă, slujitorii zeloși ai realismului socialist, săritori imediat să execute orice «comandă socială» le-ar fi venit de sus. Cu aceștia nu se puteau angaja polemici pentru că, pur și simplu, ar fi fost interzise. Pe de altă parte, însă, la drept vorbind, nici nu prea ne da ghes sufletul să polemizăm, chiar dacă am fi avut voie. Să polemizăm cu cine? Eram conștienți de precaritatea literară a înaintașilor noștri imediați (a celor mai mulți) și decât să-i combatem mai potrivit ni se părea că este să-i ignorăm. Să-i ignorăm *ca scriitori*, vreau să zic, fiindcă altfel, ca persoane deținătoare de funcții publice, de posturi înalte în administrația culturală, nu-i prea puteam ignora. De ei depindea adesea, vai, soarta noastră de mânuitori ai condeifului aflați la început de drum, șansa de a ne vedea din când în când publicați, de a lucra în vreo redacție de revistă sau la vreo editură”). Cealaltă categorie, spre care se îndreaptă preferințele afectuoase ale autorului, e a scriitorilor „vechi”, a celor aparținând epocii interbelice, care supraviețuiau într-o lume străină lor, chiar ostilă, lumea comunistă.

Acești scriitori s-au impus în epoca dogmatismului proletcultist prin distincția intelectuală și morală, prin demnitate și „stil” de viață, chiar dacă unii dintre ei nu au rezistat tentațiilor și au cedat în fața puterii: „Ca scriitori însă, cum spuneam, nu aceștia ne interesau, ci alții, și anume cei *vechi*, exponenții încă activi ai generației glorioase interbelice. Erau vechi și pentru că proveneau dintr-o veche lume, în care își trăiseră cea mai mare parte a vieții, lumea pe care o făcuse țândări «revoluția». Ne interesau Sadoveanu, Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, Camil Petrescu, Vianu, Călinescu, Ralea, Perpessicius, Gala Galaction, și

alții de mai mică statură literară dar din aceeași serie, citați cu nesăț și uneori pe ascuns, pentru că mai toți aveau și opere interzise. Îi citeam și le urmăream în același timp aparițiile publice, ale unora mai frecvente, iar ale altora cu totul rare, potrivit raporturilor în care se aflau, mai bune sau mai rele, cu noul regim”.

Cu totul demne de interes sunt, în această carte, profilurile de scriitori, reconstituite din frânturi de amintiri, din fragmente de trecut asamblate cu minuție și montate în cadrele caracterologice ale unor portrete sugestive prin culoare afectivă, prin rigoare a descriției și amprenta morală, mai apăsată ori mai fragilă, pe care o așază asupra lor autorul. Iată, de pildă, portretul lui Nicolae Velea, cu suprapuneri de trăsături, aparente și ascunse, cu reflexe ale afectivității bine disimulate: „Așadar cel care își compusese masca sfiiciunii și obsecviozității, ca să se amuze pe seama noastră, o lepădă îndată ce fu «descoperit» și se purtă de atunci cum îi era firea: bonom, social, iubitor de taifas și de farse, alternând însă buna dispoziție și expansivitatea cu închideri în sine și cu stări de ursuzlâc, acestea nedurând totuși mult. Dominantă în comportarea lui Velea, în acei ani în care abia ieșeam din adolescență, era bonomia, maliția bonomă, ironia lipsită de răutate și mai ales autoironia. Cultiva despre sine cu mare vervă o imagine a deprecierii scandaloase, a unei rebutări din pornire care-i pecetluise viața”.

Desigur, punerea în scenă a întâmplărilor sau a gesturilor evocate se realizează într-un stil eminent epic, nu de puține ori impregnat de fiorul nostalgiei netrucate ori de vibrația reculeasă a patetismului bine temperat, în vreme ce alteori, din penumbra delicată a paginilor, ne pândește un surâs ironic sau autoironic, ori o vag deghizată umbră de sarcasm. Fragmentul ce evocă „mâniile lui George Ivașcu”, de pildă, surprinde,

în pagini ce alternează descripția minuțioasă a unor detalii revelatoare și dialogurile tensionate, concise, caracterul spectacular, trucat al unor manifestări ale directorului din acea epocă al „României literare”, cu ieșiri colerice regizate de un temperament mai curând discret, cu o bonomie camuflată îndărătul unei severități aparente („Că era un amuzament secret și în mâinile lui G. Ivașcu, și chiar și o urmă de răsfăț, eu nu am nici o îndoială. Și mai era ceva: o formă paradoxală de manifestare a discreției de sine. Prefera să se creadă că este «rău», belicos, chiar brutal, decât să-și destăinuie firea afectuoasă și sentimentală. Cum era George Ivașcu în fond”).

Stilul critic pus în mișcare de aceste pagini cu caracter predominant autobiografic este dominat de obiectivitate, dar și de dorința de a surprinde intimitatea unei identități, a unei formule, a unui temperament în datele sale definitorii, chiar dacă mai puțin aparente. Un exemplu îmi pare modul în care e perceput profilul lui Mircea Iorgulescu, detașându-se principala calitate a criticului, spiritul său insurgent, vocația sa polemică, pe care Gabriel Dimisianu o radiografiază cu extremă rigoare, cu vibrație empatică, cu o nuanțare a propriei voci în registrul comprehensiunii: „Polemic este Mircea Iorgulescu atât în critica literaturii la zi cât și în explorările sale istorico-literare. Poate nu totdeauna în aspecte evidente, însă neapărat în substrat. Pentru a afirma un punct de vedere, pentru a-și impune reprezentările proprii el caută adversari, își fixează repere ce trebuie combătute, dislocate, distruse. Nu e numai negare, nu e numai contestare în critica sa, și nici măcar în primul rând, dar gestul constructiv e totdeauna stimulat, la el, de existența unui obstacol ce trebuie înlăturat, a unei dificultăți ce trebuie învinse. Fără să aibă în fața ochilor un

termen de opunere, se pare că nu poate construi, iar atunci când nu-l găsește și-l imaginează. Închipuie o stranie lume a lui Caragiale, kafkiană, orwelliană, pentru a turna în ramele acesteia imaginea lumii românești din anii totalitarismului. Spiritul polemic l-a aruncat pe Mircea Iorgulescu, în cartea despre Caragiale, în cea mai plină de riscuri experiență critică a sa. A izbutit să o domine datorită marelui său talent de polemist”.

Există în cartea lui Gabriel Dimisianu și puncte de vedere ori perspective cu privire la menirea criticului, la rolul revizuirilor în cultura românească, cu privire la moralitatea profundă a actului critic ori a literaturii pur și simplu. Sunt pagini cu caracter autoreflexiv, ce pun în cumpănă judecăți și idei de care, se vede, criticul a fost urmărit o viață întreagă, care i-au modelat gândirea și destinul literar. Iată câteva rânduri consacrate ideii de revizuire: „Revizuirea de pe poziții generaționiste implică o anume subiectivitate, o doză de partizanat. Noile generații este firesc să se delimiteze de generațiile precedente, dând curs aspirației normale către diferențiere. Te desparti de cei dinaintea ta pentru a fi tu însuși. Se întâmplă însă că această firească raportare polemică să țintească dincolo de estetic, să vizeze și alte mobiluri decât numai literare, un revizionism destul de impur în țelurile și precipitățile lui mai mult sau mai puțin tinerești”.

Carte ce îmbină meditația critică și notația precisă cu acolada afectivă a confesiunii, cu amprenta nostalgică a înscenării unui trecut cu gesturi, chipuri și evenimente surprinse cu acuitate, *Amintiri și portrete literare* impune o scriitură disponibilă, teatrală, melancolică, patetică și tandră, dominată de finețea detaliului și de plasticitatea portretelor.

**Iulian BOLDEA**

**Aurel Pantea, *Poeți ai transcendenței pline. Epifanii ale indeterminatului*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003**

Cunoscut în primul rând ca poet, Aurel Pantea este și un critic la fel de înzestrat, așa cum ni-l dezvăluie cronicile sale din *Vatra* și *Discobolul*, cele mai multe dedicate cărților de poezie. Experiența câștigată de ani de zile în exercițiul foiletonistic i-a permis autorului să se angajeze într-un proiect ceva mai pretențios, într-o încercare de sinteză critică de proporții, finalizată recent în volumul *Poeți ai transcendenței pline. Epifanii ale indeterminatului* (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003). Lucrarea, la origine o teză de doctorat, se remarcă prin noutatea unei asemenea teme de reflecție și exegeză poetică, dar și prin adâncimea comentariului și forța implicării în ipotezele critice destul de îndrăznețe pe care le avansează.

Mai trebuie precizat că poezia e înțeleasă de autor ca activitate simbolică a spiritului creator (nu ca practică semnificantă) și că acesteia îi corespunde, firește, un limbaj simbolic, non-discursiv și ireductibil. Un asemenea mod de înțelegere a naturii poeticului face posibilă o singură modalitate de interpretare, aceea a criticii de identificare: critică de tip imanent, considerând simbolurile și imaginile (identificate în textura poemului) niște realități vii ce exprimă ceva neștiut dinainte, păstrându-se intacte în orizontul misterului și al inefabilului poetic.

Și mai originală (și, cumva, temerară) e încercarea de a impune conceptul "transcendenței pline", în opoziție cu "transcendența goală" sau "idealitatea goală", de care vorbea Hugo

Friedrich. E drept că termenul de "transcendență plină", precum și acela echivalent de "indeterminat", fusese folosit incidental de Bachelard. Aurel Pantea însă îi conferă un alt statut operațional și îl folosește sistematic nu numai în studiul de față, dar și în articolele sale critice din ultimii ani. Am putea spune că e vorba de un concept gata verificat în practica scrisului propriu și nu de o simplă opțiune teoretică de moment.

De altfel, pur teoretic este doar capitolul introductiv, intitulat *Arheologia înțelegerii critice* - studiu bine articulat, care poate fi citit și ca un text autonom. Dincolo de argumentele generale invocate, unele cam specioase (prin forța lucrurilor), autorul se declară adept al așa-numitelor "hermeneutici instaurative", spre deosebire de cele "reductive", intelectualizante. Evident, o asemenea hermeneutică de sens restrâns e mai eficace în exercițiul interpretativ pe marginea textelor literare. Formula adoptată de autor se restrânge sau se lărgeste, după necesități, valorificând în continuare sugestii venite din partea criticii arhetipale sau chiar a psihocriticii moderne (în special Mauron cu teoria mitului personal), pentru a sfârși cu Jean Pierre Richard și Georges Poulet ("un moment de apogeu al hermeneuticii instaurative"). Este o pledoarie pentru creativitate, pentru consubstanțialitatea actului critic cu cel poetic, în vederea unei reajustări dinamice, mai suple, de tip empatic, a raportului dintre subiect și obiect în interpretarea textului poetic.

Lucrarea își propune să demonstreze, prin configurarea unor universuri imaginative distincte, câteva modalități lirice exemplare, urmărind comportamentul unui invariant extrem de sugestiv: *visul și reveria*. De aici încolo excursul teoretic este inspirat cu precădere de ideile lui Bachelard, după ce mai întâi autorul ține să facă o distincție

nu mai puțin tranșantă între visul psihanalitic și visul poetic.

În demersul său, Aurel Pantea vădește realmente calități speculative, o bună informare, la zi, în domeniul ideilor generale, pe care le reformulează în limbaj propriu, de multe ori mai limpede și mai pregnant decât în original. Nu lipsesc mai ales intuiții de finețe și unele contribuții personale. Am amintit mai înainte ideea "transcendenței pline". Aș mai adăuga interpretarea inedită a conceptului blagian de "personanță" prin punerea în relație cu termenul de "funcție transcendentă" dintr-un text postum al lui Jung. Cu siguranță mai sunt și alte aspecte de izbitoare originalitate care ar merita să fie evidențiate. Nu ne oprim la amănunte.

Incursiunea în "arheologia înțelegerii critice" moderne conferă soliditate și o perspectivă teoretică integratoare întregii lucrări, concepută ca o succesiune de profiluri poetice de la Eminescu și Macedonski la Mircea Ivănescu și Emil Brumaru. Invariantul "vis și reverie" este urmărit în seria unor ipostaze particulare, în mod diferențiat de la un poet la altul. Accentul se pune de astă dată pe aspectele ireductibile ale activității imaginative ale fiecăruia dintre autorii comentați.

În toate aceste pagini de exegeză - aplicată la poeți și textele lor - îl recunoaștem pe criticul Aurel Pantea, excelent comentator de poezie, cum avertizam de la bun început. Sunt pagini de analiză pătrunzătoare, cu formulări exacte și, adeseori, memorabile. Aproape despre fiecare poet aduce revelații noi, rod al unei coabitări îndelungate cu poezia (și nu neapărat dintr-o pornire polemică față de opiniile critice de până acum). Este vădită priza directă la text, capacitatea de a scruta din interior textul poetic în propria sa dimensiune artistică și ontologică. De aceea, comentariul e viu, aerisit, mai degrabă abrupt decât

demonstrativ, degajat de orice balast livresc inutil și artificial. Unele referiri la concepte și idei teoretice mai persistă, dar acestea sunt de obicei transferate în impresionantul aparat de note bibliografice, care funcționează ca un al doilea text de referință. Ceva mai "erudite" sunt studiile despre Eminescu și Macedonski. Primul se axează pe distincția dintre "visul, reveria și umorul subiectiv" în poetica eminesciană. Ideea comentatorului este că prodigioasa imaginație de factură onirică a poetului este înrădăcinată într-un "fond afectiv religios, în care iubirea joacă un rol esențial". Toate componentele activității imaginative (adică visul, reveria și umorismul) sunt la fel de productive, deși izvorăsc dintr-o viziune profund nihilistă, mai ales umorismul. E un paradox aici: nihilismul eminescian nu merge până la capăt; el e contrabalansat de plinătatea formei, de vraja muzicală a versului și erupția imaginativă care iese din tiparele convenționale romantice. Poate că nu e prea explicit marcată diferența reală dintre imaginarul de recuzită romantică și sensibilitatea eminesciană, mult mai evoluată, apropiată de aceea a simboliztilor. Oricum, autorul realizează un studiu critic valorificator, dens și echilibrat, unul dintre cele mai substanțiale despre poezia eminesciană pe care le-am citit în ultima vreme. Studiul despre Macedonski, *Reveria resentimentară și reveria integratoare* (cu sugestii ample din Max Scheler), speculează cu finețe o anumită ambiguitate - dealfel, fecundă - între eul biografic și eul poetic macedonskian cu multiplele sale fațete.

În celelalte comentarii, visul și reveria sunt identificate în ipostaze și mai pure, analiza insistând în special pe momentul scriiturii care "e echivalentă cu ieșirea dintr-un indeterminat". Aceste "epifanii ale indeterminatului" fac obiectul unei lecturi ce urmărește două

planuri ale creației fiecărui poet în parte: textele propriu-zise și textele programatice. Acestea din urmă sunt citite însă tot ca niște poeme. Se verifică astfel o idee mai veche a lui Vattimo (din *Poesia e ontologia*, 1967) după care secolul al XX-lea este, în fond, secolul artelor poetice. Condamnată la moarte (ca epilog la "moartea artei" în general de care vorbea Hegel), poezia are nevoie să fie investită cu o semnificație și o valoare ontologică. Nu altul e rostul artelor poetice de la romantici încoace, culminând cu manifestele avangardiste. În condițiile în care poezia nu mai are în spate o tradiție care să-i garanteze structura și să-i asigure un orizont de comprehensiune (de așteptare) convenabil, aceasta o ia practic de la zero și trebuie să-și inventeze "de la bază, un limbaj propriu". În stare embrionară acest limbaj se regăsește în chiar manifestele programatice care au proliferat aproape fără limite în poezia ultimului secol. Mai ales comentariile la Gellu Naum și Leonid Dimov sunt convergente cu o astfel de interpretare a condiției poetului în modernitate și postmodernitate.

Cum se poate lesne observa, Aurel Pantea se fixează asupra unor poeți români reprezentativi pentru tema lucrării sale (să-i amintim și pe Dimitrie Anghel și Emil Botta). Cum sunt poeți importanți, deja validați de istoria literară, aspectul critic valorificator nu se mai pune cu atâta acuitate ca în cazul lui Eminescu și Macedonski. Autorul se mișcă dezinvolt în actualitate cu un fel de exhibare subtilă a propriului program poetic. În plus, visul și reveria sunt în substanțialitatea lor și "valori" în ordinea ontologică a înțelegerii imaginarului poetic. Ce ar putea fi altceva poezia decât expresie a visului și reveriei? În acest punct exegeza și obiectul ei fac corp comun. Parafrazându-l pe Jung (citată de Aurel Pantea) imaginea poetică, simbolul

își conține propria semnificație și nimic altceva, iar textul este propria interpretare. Autorul are destul talent și destulă abilitate de profesionist al scrisului pentru a reuși acolo unde simpla erudiție nu e suficientă. Când vorbește de "critica de identificare" sau de "hermeneutici instaurative" este întru totul credibil. Ideile sale programatice, oricât de îndrăznețe, au acoperire. Este motivul pentru care considerăm această carte o contribuție dintre cele mai solide și originale la exegeza poeziei românești, cu posibilități de extindere și asupra altor autori.

**Cornel MORARU**

**Cornel Ungureanu, *Mitteuropa periferiilor*, Editura Polirom, 2002**

"Suntem în Europa Centrală dacă vrem să ne recunoaștem părtași la *resurecția spiritului european*", scrie Cornel Ungureanu în prefața cărții sale *Mitteuropa periferiilor* (Ed. Polirom, 2002). Resurecția spirituală, care este una a identității într-o lume pe cale de a se globaliza, nu poate ignora un spațiu etno-cultural specific, situat la mijloc, *între* Orient și Occident. Or acest spațiu este astăzi pulverizat în teritorii de sine stătătoare, altădată marginale, fragmente rezultate din dezmembrarea Imperiului Habsburgic. "Imperiul trăia, în primul rând, prin marginile sale. Nu se poate înțelege nimic din « structura imperială » fără a studia *marginile*". Este tocmai ceea ce își propune autorul, într-un studiu extrem de incitant, care nu este doar un excurs doct despre geografia culturală (literară) a unui țărâm utopic, ci în primul rând o investigație subtilă a imaginarului profund, creator al unor constelații simbolice grăitoare în complexul mental ce

subîntinde creațiile unor scriitori emblematici.

Dacă “mitul Europei Centrale se naște la confluența unor necesități stringente și a unor proiecții în imaginarul utopiilor imperiale”, acest mit (sau utopia habsburgică) ilustrează, pe de o parte, imaginea unui Centru defunct, căutat și reinventat în universul imaginar, iar, pe de altă parte, imaginea periferiilor, a marginilor care fie, atunci când Centrul exista, erau copia miniaturală a acestuia, afirmând un policentrism spectaculos, fie, în lipsa Centrului, îl re-creau ca Imagine reprezentativă. Marginea participă astfel la sacralitatea unui Centru iradiant, în speță la lumea arhetipală a Vienei imperiale. Prin însuși faptul că ea repetă, obedient mimetic, Centrul, atunci când acesta din urmă va fi dispărut, marginea va ști să preia, nostalgic crepuscular dar semnificativ, un mit din substanța căruia își va extrage seva vitală. Fiecare astfel de centru “parțial” “re-crea mitul național. Îi păstra treze valențele”. Policentrismul nu e prin urmare strigoii care bântuie imaginația dușmanilor descentralizării; dimpotrivă, radicalizând condițiile geopolitice și culturale, el favorizează resurecția spirituală, activează energii potențiale.

Aș sublinia mai apăsător, în acest context, vocația benefic marginală a periferiilor. *Peripheria* nu numește doar ținuturile mărginașe, ci și circumferința ori chiar suprafața unui obiect (a unei lumi). Ea este cea care poartă împrejur (*peri* – împrejur, *pherein* – a purta); în ea lumea nu e des-centrată ci își poartă centrul în fiecare punct al acestui contur împrejmuitor. Situația “în afară” a periferiei nu e decât aparent ex-centrică, deoarece realitatea ei este prin definiție centripetă. Periferia reprezintă Centrul, imitându-l la o altă scară a manifestării, dar în aceeași ordine a valorii, după cum Centrul, la rândul său, absoarbe periferia, impunându-se ca astru ce își luminează sistemul. Dacă ne referim la o

lume care are volum, adâncime și nu doar întindere, spre Centru trebuie să coborâm sau să urcăm, pornind dintr-o periferie întotdeauna de suprafață, superficială. Vom vedea că această înțelegere a periferiei nu e tocmai lipsită de sens într-o lume degradată care încearcă însă, cu disperare, să-și regăsească Centrul.

Pe de altă parte, *marginea* este o limită, un hotar ce desparte o lume de altă lume. Dincolo de margine, Centrul încetează să mai lumineze, el apune în *bord*, pe un țărm care *marchează* agonia lui. Marginea semnifică Centrul pentru că îi trasează și îi limitează aria puterii sale de iradiere. Marginea este o *marcă*, în ambele sensuri: ținut de frontieră și semn distinctiv, adică limită ce instituie diferența între un aici și un dincolo mereu ostil, și înscricționarea – înscrierea în literă – a unei spiritualități ce vizează recunoașterea. “A vorbi despre Europa Centrală, spune C. Ungureanu, înseamnă a numi marginile unor imperii care țin în echilibru lumea”, însă “marginile vor fi mereu abandonate, confiscate de un spațiu malign”, ceea ce înseamnă că echilibrul asigurat de un Centru ce se afirmă ca putere (și întreține raporturi de putere cu marginile) este mai mult sau mai puțin precar. Criza centrală este resimțită cu acuitate de margini, mai ales atunci când ele schimbă Centrul, uneori într-o alternanță năucitoare, generatoare de grave fisuri în conștiința celor marginali (este cazul Alsaciei și al Lorenei și, oarecum, al Ardealului). Totuși, marginalitatea înregistrează cel mai fidel seismele ce zguduie un sistem în care implozia Centrului e receptată ca despărțire de *axis mundi*, ca pierdere a Tatălui.

Conștiința marginală, atunci când se hrănește din nostalgia unui Centru scufundat, este o conștiință orfană. Ea nu mai e periferică ci dez-axată, lipsită de un Centru coagulant. Pierzându-și Axul central pe care îl reflecta, ea fie va supraviețui într-o sensibilitate crepusculară, în agonia nostalgică a ceea ce a pierdut, fie se va

reflecta pe sine ca pe un nou Centru creat după chipul și asemănarea celui dispărut. Se va înscrie, altfel spus, în sensul unei recuperări cvasi-mitice ori în cel al unei construcții utopice. Există, prin urmare, “două tipuri de scriitori care exprimă acest sfârșit de lume”. Primul tip este încă legat de lumea cea veche, de un Centru idilizat, venerat ca ax în jurul căruia e posibilă Ordinea Tradiției, reflectare a Ordinii Divine. Al doilea tip este cel al creatorilor de “religie”, al întemeietorilor unui nou început, ai unei noi Ordini care încearcă să refacă o lume distrusă. Ambele situații însă sunt marcate de ispita originarului, fie că acesta e situat într-un trecut eclipsat, fie într-un viitor încețoșat. Este chiar tensiunea pe care se întemeiază *rațiunea contradictorie*; într-o lume în care “totul stă sub semnul diviziunii”, al pierderii unității, conștiința caută întregul originar. Într-o lume central-europeană fragmentată și desacralizată (ignorată, ba chiar contestată), au existat și există opere care (se) revendică (de la) un Centru, cu sentimentul crepuscular ori auroral că Centrul poate fi afirmat și în marginea marcantă, în periferia care îi poartă încă emblema strălucitoare.

Epoca retro, marcată de încercările de a recupera imaginile Vienei imperiale, îi află printre reprezentanții săi de frunte pe Kundera și pe Hrabal. Acesta din urmă afirmă într-un interviu: “De fapt, eu aș da o definiție proprie fundamentului culturii, care pentru mine se află în Europa Centrală, în spațiul pe care îl ocupa Imperiul Austro-Ungar”. La extrema opusă, M. Krleža își exprimă alergia față de literatura crepusculară generată de căderea Imperiului: “« complexul Europei Centrale » mi se pare a fi o fantomă”. O poziție mai vag conciliantă oferă D. Kis, pentru care “fiecare vede ce vrea în conceptul de Europa Centrală”. Totuși, mai importante decât conceptul în sine sunt, după cum spuneam, constelațiile imaginare specifice, unele obsesive, abisal redundante, precum anumite toposuri

centrale în romanul crepuscular austriac sau prezența frecventă a personajului-ofițer. Despre semnificația simbolică, în contextul dat, a uniformei, C. Ungureanu observă cu finețe pătrunzătoare: “Amenințarea anarhiei este din ce în ce mai vie – și simptomele cele mai limpezi sunt legate de vizibilitatea corpului. Uniforma protejează corpul, îl leagă de un univers matricial. Ea dă șansă arhetipului, evocă apartenența, rădăcinile, identitatea”. Uniforma nu e ascundere, ci formă unică, manifestare a unității *în jurul* Centrului. Ea e peri-feria în care nu marginea e vizibilă, ca marcă de sine stătătoare, ex-centrică, ci identitatea centrală, apartenența la aceeași Imagine primordială. Acoperirea uni-formă a trupului dezvăluie un Trup comun, o matrice care își protejează marginile. Pentru H. Broch anarhia reprezintă dezgolirea trupului, căderea în trup. Atunci când, precum la Caragiale, la Ionesco sau la Cioran, “întreaga energie creatoare se refugiază în cuvânt” (Cl. Lévi-Strauss), societatea nu numai că neagă evoluția discursivizând o imposibilă devenire, dar îmbracă ființa istorică în faldurile cuvintelor, tot atâtea *forme* baroce de păstrare a unui posibil Centru. Barocul, așa cum a demonstrat E. Papu, este stilul crizei. “Abundența formelor, adaugă C. Ungureanu, acoperă – ar trebui să acopere – o fisură, o rană. Descoperim adevărul culturii trecând dincolo de formele care ascund drama intimă a acestei lumi. Agonia ei”. Or drama intimă a lumii, agonia ei, este pierderea Centrului, căderea în trup (sau în vizibilitatea unui trup despiritualizat, descentrat), împingerea ei “la margine”, “pe contur”, într-o periferie compromițătoare. Marginea este aici ținutul exilului; lumea exilată de un Centru oțios cade în margine, în sterilitatea marginalului, așa cum cade în trupul vizibil care își oferă despuierea, golul de miez. Agonia este astfel căderea în trup. Pierderea (sau uitarea) Centrului și căutarea lui înseamnă despiritualizare și, implicit, materializare



(semnificativă fiind în acest sens ispita noului Centru – Moscova Internaționalei a III-a). Exilul în trup are, drept complement necesar, găsierea unui nou Centru care să-l înlocuiască pe cel decăzut. Dar, în exemplul concret invocat, drumul spre noul Centru al atâtor intelectuali fermecați de învățătura religiei roșii nu este decât jalnica parodie a unui traseu inițiativ.

Faptul că, la W. Gombrovicz sau la oricare alt exilat, experiența exilului poate fi trăită ca acces la universal traduce aceeași năzuință spre Centrul lumii. Exilat care poate fi un ales, căci – apatrid – el devine omul universal; dar nu cetățean al universului luminist, cel situat într-o lume cu centrul pretutindeni și circumferința nicăieri, ci unul care, alungat din Centrul real, e *liber* în orizontul nelimitat, mobil, al unui Centru visat. În acest sens, exilatul are în mult mai mare măsură vocația universalului decât cel confiscat de mirajul unei lumi exemplare. În general însă, ieșirea în afara Centrului conferă periferiei un statut privilegiat, căci în-afara Centrului înseamnă și un în-departele Provinciei. E simptomatice felul în care provincialul (marginalul, perifericul), cu cât resimte mai acut criza îndepărtării de Centru, cu atât ținutul acesta îndepărtat (în spațiu ori în timp) devine privilegiat, se încarcă abia acum cu semnificații “eliberate” de presiunea centrală. Periferia e “imediată apropiere”, proximitatea relevantă, ea instituind “condiția de frontieră, cu toate contradicțiile ei de nerezolvat”, “problema complexă și greu de lămurit a identității”, cum profund observă Claudio Magris. Într-adevăr, pentru periferic condiția de frontieră este chiar condiția propriei sale identități, căci el se află mereu *la limită*, între regăsire și alienare, între idilic și grotesc. “Toți cei care au trăit sub semnul periferiei, spune C. Ungureanu, au scris romane despre *trezirea dincolo*”, și aceasta întrucât nostalgia depășirii limitei reprezintă nu numai o problemă de identitate, ci și o criză generată de absența

transcendentului. A trece dincolo nu înseamnă aici decât a exorciza o absență malignă, Absența însăși a marginii fără Centru, captivă în propria sa derivă.

În ceea ce privește literatura română, se pare că Slavici rămâne exponentul marginii care are revelația Centrului. Revelație întemeietoare de lume, dar în numele supunerii față de un timp al credinței în Centru. La autorul *Marei*, întemeierea unei lumi exemplare în jurul Centrului înseamnă totodată acceptarea unui cronotop tradițional, marcat de conservatorism. De aceea, personajele slaviciene care fug de Legea Centrului cad în trupul nelegitim, într-o materialitate nelegiuită. “Plecat din Viena, notează C. Ungureanu, Hubăr abandonează Centrul, locul privilegiat, ofensează Tradiția. Va încălca regulile: va cădea în trup”. “Trupul receptează dureros nesocotirea legii”. Personajul *coboară* dinspre Centru înspre periferie, în subterana unei lumi în agonie. El însuși agonic, trăiește sentimentul tragic al finalului; marginea de *jos* revelează astfel dialectica subtilă a sfârșitului și a începutului, o lume în-josită și totuși re-întemeiată, așezată într-un orizont eshatologic.

La Rebreanu, “statutul animalic” al condiției umane manifestă aceeași cădere în trup. Prăbușirea Centrului duce la prăbușirea marginii, dar marginea revelează cel mai bine criza centrală, căci ea rămâne des-centrată, la fel cum omul marginal se dezumanizează sau, mai exact, se despiritualizează. “Toată literatura excentrică a Imperiului agonic se sprijină pe dezrădăcinații unei lumi care nu-și mai găsește reperele, argumentele, justificările. Marii săi eroi reprezintă paradigme ale de-realizării. Ale – în alt limbaj – dezumanizării”. *Pădurea spânzuraților* e un roman preocupat de redescoperirea Centrului, de refacerea unității pierdute care este un “*înălăuntr* abandonat”. Suprafața periferică de care aminteam tinde mereu să se raporteze ierarhic la un miez

adânc. Dacă Centrul se stinge, nu rămâne decât coaja fără miez, rodul putrezit al dezastului. De aici necesitatea de a redescoperi ființa umană ca întreg, ca unitate refăcută, *Ion* realizând, într-un fel, “comentariul statutului fragmentar al ființei”. E astfel explicabil, la Rebreanu, refuzul dinamismului ex-centric al literaturii moderne, prin stabilirea unui nou Centru: ordinea adâncă a lumii, vârsta de aur.

La fel, pentru Blaga, “răsturnarea tuturor valorilor însemna reaşezarea lor și solidarizarea cu cele ale noului perimetru sud-est-european”. Implozia vechiului Centru reclamă descoperirea unui nou Centru, iar Blaga se pare că l-a aflat, așa cum spune el însuși, “pe un pământ de cumpănă”, în centralitatea Sud-Estului european, mutând astfel Centrul dinspre Europa centrală spre zona balcanică (tracică). Pământul de cumpănă reprezintă, și nu doar metaforic, un inter-mundiu, o *insulă* paradisiacă în stare să păstreze, să închege și să restructureze semnificații ale gândirii tradiționale aflate într-o acută criză de receptare. Dacă la Blaga Centrul cumpănește posibilele devieri ale marginilor, absorbindu-le energia în același focar de iradiere benefic mijlocitor, la Cioran izgonirea (sau auto-exilarea) din Paradis se însoțește cu încercarea redescoperirii sale în Imperiul *natal*. “Lipsa destinului și neputința retragerii în somn fac parte dintre maladiile mortale care însoțesc izgonirea din Paradis”. Lauda blagiană a somnului devine acum chin al insomniei, tema finalului de epocă și a decadentei resorbindu-se în aceea a “autodevorării”. Sau, în vorbele lui Cioran însuși: “o autodistrugere frumoasă și pasionantă”. Regăsirea de sine prin reprimarea de sine nu înseamnă acum decât inventarea unui Centru derizoriu plămădit în voluptatea suferinței, în obsesia seducției morbide. “Periferia devine, în scrisul lui Cioran, o puternică, obsedantă componentă masochistă”.

Am văzut cum, în cele câteva exemple prezentate, periferia generează forța Centrului, fie că acesta este purtat și resuscitat în periferie, fie că migrația spre Centru afirmă alternativa periferică. “Am mizat de la început, mărturisește C. Ungureanu în postfață, pe echivalența Centru – periferie pe care o realizează acest spațiu. Și pe *rațiunea contradictorie* care îl organizează”. Contradicție aparentă însă, sau mai degrabă una care se rezolvă în actul resurecției spirituale și al regăsirii identității, căci, dacă periferia își asumă condiția de Centru, acest Centru “își asumă excelența, dar și dreptul de a fi reprezentat de o periferie”. Agresivitatea marginilor nu pune în criză Centrul decât pentru a-i converti agonia la o nouă întemeiere. “Rațiunea contradictorie presupune ofensiva, de deoprit, a perifericului”, dar și o punere în cumpănă, o permanentă metamorfoză a spiritului creator care, exprimând marginea, se afirmă în căutarea Centrului și, prin el, a unității. De aceea, “pornind de la literatură, putem descoperi o unitate reală a spiritului european, în care periferiile manifestă o vocație specială: aceea de a conserva adevărurile acestei lumi”. Prin urmare, “nu de noi granițe are nevoie spiritul european, ci de descoperirea unității lui”. Este, de altfel, și miza declarată a acestei admirabile cărți: nu atât reabilitarea unui spațiu abandonat, cât regăsirea de sine în iubirea pe care marginea orfană o nutrește pentru propriul ei Centru răpit. Iată de ce “*Mitteleuropa periferiilor* – acea Mitteleuropa abandonată de toți – merită o investiție de iubire”.

**Dorin ȘTEFĂNESCU**

**Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Biblioteca Apostrof, 2003**

Lectura cărții lui Ștefan Borbély (*Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Biblioteca Apostrof, 2003) oferă cititorului un sentiment reconfortant și extrem de stimulativ intelectual - în ton, de altfel, cu scrisul și ideile lui Eliade însuși. Meritul principal al criticului este că încearcă la tot pasul să evidențieze unitatea de substanță a întregii creații a lui Mircea Eliade. Studiul prozei fantastice constituie doar un prilej de situare globală și introducere în nucleul de sens al totalității operei, încât analizele minuțioase de text din partea a doua a eseului nu pierd niciodată din vedere întregul. Criticul stăpânește cu autoritate domeniul investigației sale, semn că a citit tot și se mișcă dezinvolt în oricare din laturile acestei vaste și arborescente creații de natură vizionară. La Eliade, transparența e numai de suprafață. Ștefan Borbély intuiește de la bun început formula labirintică în care se structurează imaginarul fantastic, dar și dezvoltările teoretice (aparent redundante) ale istoricului religiilor. Textele prozatorului, jurnalul și memorialistica sunt explorate simultan cu nenumărate referiri la hermeneutica mitului, atât cât este nevoie într-o astfel de lectură. Criticul se ferește, aproape programatic, de orice interpretare de tip manicheic, care scindează personalitatea și creația lui Eliade. Acesta a avut parte, uneori, de astfel de comentarii, cu consecințe dramatice pentru receptarea și evaluarea corectă a operei sale. Ștefan Borbély se exprimă tranșant în apărarea acestei unități de fond a creației lui Eliade: “Ca o consecință, eseul de față își propune să sugereze existența unei unități, a unei osmoze între formula spirituală a *savantului* Mircea Eliade și cea a *prozatorului*.” Criticul vrea să spună că Eliade n-a trăit și n-a scris “pe mai multe planuri” – duplicitar, cum s-a insinuat la un moment dat. Eventual, s-a situat pe

mai mult planuri deodată, într-o manieră de creație de tip sincretic. Fără o viziune a întregului nescindat al operei, este imposibil de apropiat în mod adecvat de Eliade. Vasta sa creație nu se lasă înțeleasă decât dacă e privită în propria dimensiune ontologică, asemeni unui tot organic.

De aici și dificultatea de a depăși un comentariu de tipul *par lui-même* la Mircea Eliade. Inspirat, dar și prevenit asupra unui asemenea pericol, criticul merge numai până la un punct pe mâna lui Eliade. Nu uită nici una din numeroasele autointerpretări din jurnale sau din interviul cu Claude-Henri Rocquet (*Încercarea labirintului*). Înaintează însă, cu prudență și cu “suspiciune” metodică, cum ar spune Sorin Alexandrescu, dincolo de intențiile declarate ale autorului. Așezând în sâmburele germinativ al întregii creații a lui Eliade “*complexul gnostic*”, criticul enunță o ipoteză originală și cumva neașteptată, în jurul căreia se structurează întregul demers. E drept că, la un moment dat, Eliade însuși mărturisea că începe să evolueze “într-o direcție gnostică”. Dar e o simplă remarcă, oarecum întâmplătoare, ca, de altfel, încă vreo câteva sugestii vagi de aceeași natură, care au mai degrabă darul să deruteze decât să dezvăluie ceva explicit. Nu este exclus ca Eliade anume să fi procedat așa, cum face adeseori și în prozele fantastice, pentru a crea piste false de elucidare a misterului. În acest sens, jurnalul secret, de care se vorbește, ar putea să aducă revelații importante când va fi publicat. Și așa însă, ipoteza lui Ștefan Borbély stă în picioare, primind, eventual, o confirmare în plus. Criticul propune o lectură coerentă, pornind mai întâi de la prozele lui Eliade, a căror analiză (cel puțin în câteva cazuri) precede argumentul “teoretic”. Primul capitol, *Preliminarii*, e scris, evident, la urmă, iar celelalte două, *Înrudiri: discurs*

asupra metodei și *Mitul gnostic*, care se adaugă imediat, vin să întărească și să întemeieze teoretic intuiții mai vechi, pornind de la unele detalii semnificative din prozele fantastice (vestimentația, obsesia pentru teatru și spectacular, anamneza la care sunt supune în mod repetat personajele etc.). Aceste delimitări critice fixează numai cadrul cultural livresc al receptării. Reconstituirea minuțioasă a mitului gnostic insistă mai ales pe conținutul dramatic și metafizic al acestuia, iar referirile la ceilalți exegeți ai prozei lui Eliade surprinde prin disponibilitatea pentru dialog pe care o arată criticul. Nimic nu e lăsat de-o parte, nici o opinie critică importantă, nici un nume, de la Eugen Simion până la Liviu Petrescu și la mai puțin cunoscutul Ion Neagoș, cu un interesant și valoros eseu despre “mitul iubirii” în proza lui Eliade. Un asemenea exercițiu de critica criticii nu e doar o probă de onestitate intelectuală, dar și un gest absolut necesar în încercarea de a recupera tot ce s-a spus esențial vreodată despre Eliade. Firește, într-o manieră critică nuanțată, uneori polemică, în intenția de a exprima mai pregnant și credibil delimitări ferme ale propriului punct de vedere.

Se înțelege acum că scopul criticului nu e de a elabora o *teorie* mai mult sau mai puțin originală despre Eliade, ci o lectură de o prospețime dovedită mai ales în analizele de text de la urmă. Cel mai mare pericol pentru interpret era să reducă proza fantastică la o transparență religioasă, mitică. Eliade însuși a insistat adeseori asupra regimului de spontaneitate absolută în care și-a redactat prozele (fără plan, fără premeditare, fără vreun scenariu mitic dinainte stabilit). La rândul său, cititorul, cunoscător sau nu de mituri, e pătruns până la faciație de farmecul pur al lecturii, cum rareori se mai întâmplă în proza modernă. Eseul lui Ștefan Borbély potențează acest farmec, deloc inocent

(cum insistă pe bună dreptate criticul), gășind mereu sugestii originale de interpretare, fără a forța totuși nota. Formula gnostică la care ajunge, derivată din orfism, nu e o cheie absolută. Uneori e folosită cu destulă discreție (în *La țigănci*), alteori mai apăsător, dar întotdeauna cu argumente de finețe (în *Șarpele*, *Nuntă în Cer*, *Pelerina*, *Uniforme de general* și *Nouăsprezece trandafiri*). Seria lecturilor rămâne însă deschisă, putând fi oricând reluată și amplificată, ca de altfel și acest încântător eseu, admirabil prin erudiție și inteligența hermeneutică percutantă a autorului său.

**Cornel MORARU**

**Laura Pavel, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Ed. Paralela 45, 2002**

Cărțile de ionescologie apărute la noi după 1990 nu sunt din cale afară de numeroase. Remarcabila exegeză *Anatomia unei negații* de Gelu Ionescu, *Jurnal en miettes cu Eugen Ionescu* de Lucian Raicu, *Ionescu în țara tatălui* de Marta Petreu, *Măștile lui Eugen Ionescu* de Sergiu Miculescu, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii* de Marian Victor Buciu. Să mai amintim *Ionescu înainte de Ionesco. Portretul artistului tânăr*, de Alexandra Hamdan sau *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, de Anca-Maria Rusu. Cea mai recentă interpretare a creației lui Ionesco e cartea Laurei Pavel *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic* (Ed. Paralela 45, 2002). Proiectul autoarei este, înainte de toate, animat de ambiția circumscrierii, laolaltă cu radiografia operei lui Ionesco, și a unei teorii a lecturii, activată de resorturile textelor de aspect teoretic ale

dramaturgului, dar și de unele piese ce au alura unor „eseuri metateatrale”.

Demn de interes e faptul că autoarea procedează, în răspărul unor analize anterioare, prin deconstruirea și repudierea categoriei absurdului, sub sigla căruia a fost, nu de puține ori, plasată creația lui Ionescu: „Obiectul și metoda – o metodă raționalistă și etică totodată – se contaminează reciproc, pentru a *face sens* împreună. Dintr-o astfel de alianță, orientată hermeneutic *absurdul* cu care a fost de obicei asociată literatura lui Ionescu este exclus. Preluând metoda parodiei intertextuale ionesciene, am demontat programatic categoria absurdului, văzând-o ca pe un vortex conceptual creat din ciocnirea mai multor coduri ale reprezentării literare, respectiv teatrale. O concluzie, reiterată succesiv în diversele capitole ale cărții, este aceea că *absurdul* modern al subiectivității transcendente, revoltată, în mod sisific, ca la Camus, în fața lumii incompreensibile, va fi tot mai mult înlocuit la Ionescu prin coliziunea postmodernă, de tip parodic, a *tragicului cu comicul, cu fantasticul oniric, cu miraculosul suprarealist, melodramaticul, goticul și sublimul postmodern*”.

Laura Pavel analizează opera ionesciană prin grila teoretică a acestor concepte „transgresive de analiză culturală”, dar și din „perspectiva interdisciplinară a unei hermeneutici ce împrumută argumente din teoria dramei, estetică, teoria semantică a *lumilor posibile* și filosofia etică”. Pe de altă parte, autoarea procedează și prin înregistrarea evoluției semanticii dramaturgiei ionesciene, de la „pierderea sau renunțarea voită la un sens anume”, din primele piese, la „recuperarea intertextuală, transdiscursivă a aceluși sens”, din ultimele opere dramatice.

Primele două capitole ale cărții (*În război cu generația și În anticamera ficțiunii*) îl

plasează pe Eugen Ionescu în contextul generației sale, subliniindu-se atât elementele de convergență ideatică și expresivă, dar și divergențele conceptuale, diferențele de atitudine și de viziune. Amprenta tragică, obsesia suferinței și a neantului, „suferința confruntării cu imanența propriei conștiințe, una părăsită de transcendență”, retorica „eului hipertrofiat”, revelațiile căderii, trauma divorțului dintre luciditate și trăirea autentică dar și extazul în fața vieții – toate aceste elemente de o revelatorie constanță ale discursului ionescian al începuturilor românești sunt atent subliniate de autoare. Revelatoare este, însă, vocația autenticității care imprimă textelor lui Eugen Ionescu o feroare specifică, un fior al regăsirii esențelor ascunse ale existenței. Din această vocație decurge și fundamentala antinomie între *viață și literatură*. În viziunea lui Eugen Ionescu literatura este „mecanică exterioară, dexteritate pură”, incapabilă să surprindă, în mod autentic, necontrafăcut și neconvențional, convulsiile incontrolabile ale vieții, „absolutul” inanalizabil al acesteia. O altă opoziție pe care o inventariază Laura Pavel e aceea între *literatură*, „epuizată din punct de vedere al canoanelor tehnice, îmbătrânită în propriile clișee sau de-a dreptul *moartă*” și *ficțiune*, mult mai aptă să-și anexeze spații ale imaginarului oniric, „cu reflexe arhetipale”.

În această perioadă de început pot fi resimțite și unele încercări de asumare a spațiului ficționalului, identificate de autoarea cărții în „bovarica ficționalizare de sine prin proiecția mimetică a unui eu hipertrofiat devenit personaj și metapersonaj deopotrivă”, „nevoia de a regăsi, în cotidianul cel mai banal cu putință, fantasma *miracolului*” și „nevoia declanșării, prin recursul repetat la proiecția *imaginară*, a procesului cathartic”. Putem identifica, pe parcursul

cărții Laurei Pavel, mai multe portrete ale lui Eugen Ionescu, portrete austere și sugestive totodată, cu un grad de credibilitate considerabil. Unul dintre acestea, tranșant și riguros, e regăsit tocmai în capitolul *În anticamera ficțiunii*: „Împotmolit deocamdată în neputința de a se dedubla și obiectiva într-o operă, tânărul Ionescu face din sine, în chip compensatoriu, un veritabil personaj literar, unul orgolios, cabotin, insolent, mai mult nesuferit și nedrept în umorile sale critice decât simpatic, adică un ins asemănător, în mod paradoxal, tocmai caricaturalei imagini a lui Victor Hugo, așa cum se încropește aceasta în parodica pseudobiografie pe care autorul lui *Nu i-o face poetului romantic*”.

Tentativele de ficționalizare a discursului autobiografic ionescian sunt analizate în capitolul *Identitatea „englezească” a lui Ionescu*. Este semnalată aici criza identitară pe care o străbate viitorul dramaturg, a cărui conștiință e scindată între țara tatălui și țara maternă, criză pe care se grefează și conștiința „parțialei sale identități iudaice”. Ieșirea din această aporie identitară e simbolizată de recursul la reprezentarea „ficțională”. După subiectivitatea hipertrofiată a perioadei bucureștene, se precizează „grefa unei identități de împrumut”, fapt care favorizează emergența dimensiunii ficționalității, văzută ca „un Celălalt al eului”.

„Subiectivitatea dramatică” văzută ca „matrice a problematizării divine” e teza pe care caută să o demonstreze Laura Pavel în capitolul *De la morala iudaică la scepticism*, punând în evidență contribuții conceptuale ale unor gânditori ca Martin Buber, Emmanuel Lévinas sau Stanley Cavell. Relația etică cu Celălalt, dualitatea atașamentului emoțional față de propriul sine și față de semenii, egotismul hipertrofiat, dar și detenta spre exterioritate sunt atitudini ambivalente, complementare ale scriitorului. Alături,

desigur, de scepticismul său etic. De altfel, chiar oroarea lui Ionescu față de totalitarismele de orice fel nu este decât „consecința fundamentală a opțiunii etice de a respecta proximitatea și diferența ireductibilă a Altuia”. Relația optimă cu Celălalt este, de altfel, și instanța ce ar putea oferi o soluție de ieșire din criza dizolvantă a solipsismului.

Demne de interes sunt și aserțiunile din capitolul *Memorialistica – între deconstructivism și misticism apofatic* despre „precaritatea ontologică a eului instituit prin limbaj” și despre soluțiile întrevăzute de scriitor, prin intermediul unei transmutații „alchimice” a limbajului, ce contribuie la reconstruirea subiectului ionescian, fapt ce poate fi identificat mai ales în memorialistică, spațiu textual ce privilegiază uimirea de a fi, extazul în fața miracolului existenței, atitudine, la rândul ei, cu o turnură fundamental etică.

*Melodramaticul Bérenger pe urmele lui Ruy Blas, Donquijotismul unui postromantic, Teatrul neogotic și „fantomele” sale și Pentru o nouă poetică a tragicului* sunt capitolele în care Laura Pavel analizează o serie de corelative „la mult invocatul absurd, clasabile ca tot atâtea categorii alternative în raport cu acesta”. Aici mi se pare original, definitoriu și meritoriu efortul autoarei. Elementele corelative ar fi: teatralitatea insolită de tip melodramatic, reabilitarea „eroului purtător de etic”, întoarcerea „textelor refulate”, categoria goticului, evaziunea onirică, avatarurile teatrului gotic etc. Laura Pavel conchide: „Nutrită din tendințe contrarii, orientată maniheic înspre tenebre și lumină în același timp, opera ionesciană se lasă rând pe rând în voia uneia sau alteia dintre cele două pulsioni, paradoxal complementare, ale imaginarului său: fie cea melodramatică, însoțită de luminoasa previziune a unei rezolvări morale a conflictului, fie cea gotică, acompaniată de fantasmale catastrofice ale unei

«căderi» iremediabile, în ordine morală și spirituală deopotrivă”.

Cu totul demne de interes sunt observațiile Laurei Pavel despre toposul luminii și funcționalitatea sa estetică în piesele lui Ionesco, ca și despre farsa tragică, situată între „supranaturalul gotic și miraculosul suprarrealist”, cu o insistență evocare a miraculosului („Ionesco preferă de cele mai multe ori credinței instituționalizate o căutare spirituală și o opțiune morală nedogmatică, dezinhibate, mistice aproape, asemănătoare când exuberanței ludice de tip suprarrealist, când spaimei apocaliptice a omului «gotic» în fața unei enigmatice puteri numinoase, dar degrevate de etică, de dincolo de fire. Toate aceste nuanțe ale epifaniilor posibile chiar și într-o lume a farsei tragice și a parodiei deconstructive, o lume post-sacră deci, dar trăitoare la umbra nostalgiei după sacru, formează, deopotrivă, sfera semantică a mult invocatului *miraculos* ionescian”). În fond, cartea Laurei Pavel nu face altceva decât să radiografeze, cu eficiență și spirit constructiv, cu vervă analitică, paradoxurile și spațiile complementare ale viziunii dramatice ionesciene, dar și axele dominante ale imaginarului autorului *Scaunelor*: „Părăsindu-se pe sine în afectul fluctuant, transpersonal, al *sublimului*, dar și autoparodiindu-se până la golirea de aproape orice fărâmă de consistență ontologică, subiectul operei ionesciene păstrează atât altitudinea *revoltei* moderne a unui eu hipertrofiat, pentru care lumea există atâta timp cât e creată prin gândire, cât și *diseminarea* postmodernă a sinelui în «formidabila încurcătură», tragicomică și melodramatică, a purei textualități”. Cartea Laurei Pavel are meritul, deloc de neglijat, de a pune în evidență, cu echilibru al aserțiunii, dar și cu o deschidere conceptuală de invidiat, „anti-lumea” ionesciană, acest univers

tulburător în care contrariile conviețuiesc iar paradoxurile textualității și intertextualității, ale parodiei și farsei germinează neconținut sensuri și dimensiuni noi ale imaginarului.

**Iulian BOLDEA**

**Elena Dragoș, *Introducere în pragmatică*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000**

Pragmatica este o disciplină tânără, ale cărei frontiere sunt vagi, dar deschise. În studiul său, *Introducere în pragmatică*, Elena Dragoș face o incursiune în istoricul acestei discipline, continuând cu relațiile sale cu celelalte discipline lingvistice, izvoarele cercetării pragmatice și discursul. Dacă în prima parte a cărții sunt tratate problemele teoretice privitoare la disciplina în cauză, în cea de a doua vom asista la aplicarea acestora pe diverse texte literare. Pragmatica nu este altceva decât o retorică modernă, iar discursul, o formă de manifestare a logosului. Elena Dragoș pornește, în demersul său, de la *Retorica* lui Aristotel. În viziunea acestuia, retorica e un corpus de mijloace tehnice pentru a persuade auditoriul și / sau a obține câștigul într-o cauză. Pragmatica susține faptul că discursul nu e doar o concatenare de fraze, el reprezintă o entitate aparte, necesitând o analiză proprie, de unde apariția analizei discursului, alături de alte noi orientări în teoria limbajului (semantica cognitivă, filozofia limbajului etc.) Analiza discursului a fost cea care a impus conceptul de *enunțare*.

Tropii, domeniul predilect al pragmaticii, așa cum subliniază autoarea, sunt acte de limbaj indirecte și sunt divers interpretați de lingviști precum Sperber și Wilson, D. Davidson, Ducrot

și Schaeffer. Scopul pragmaticii este studiul abilității vorbitorilor de a lega propozițiile cu contextele în care se potrivesc (*competență comunicativă* – Del Hymes). Trăsăturile ei ar fi: interindividualitatea, dinamismul, indicatorul de activitate și caracterul formal. Elena Dragoș face o incursiune și în diversele definiții date pragmaticii, iar dintre acestea amintim pe cea dată de Fr. Jacques: „pragmatica abordează limbajul ca fenomen în trei situații diferite: discursivă, comunicativă și socială.”

Autoarea vorbește de trei categorii de fondatori ai pragmaticii: direcți (Ch. S. Peirce, Ch. Morris), indirecti (G. Frege, L. Wittgenstein) și de legătură (R. Carnap, Y. Bar-Hillel). Peirce ne dă definiția triadică a procesului de semiosis: materialul semnificant, semnificatul și interpretantul. De altfel, și E. Cassirer are puncte comune cu Peirce, exprimate în *Filosofia formelor simbolice*. Carnap opinează că întreaga lingvistică este fondată pe pragmatică. Elena Dragoș aduce în discuție diferitele accepțiuni ale noțiunii de discurs, plecând de la Eric Buysens, Cesare Segre până la A. H. Gardiner. În concepția lui E. Benveniste, discursul apare ca narație la persoana I, în opoziție cu istoria, care e narație la persoana a III-a. Argumentele aduse de Elena Dragoș pentru discursul ca manifestare a caracterului pragmatic al comunicării sunt pertinente: pe de o parte, discursul e o activitate lingvistică individuală care impune studiul urmelor enunțării în obiectul produs, iar pe de altă parte, discurs înseamnă activitate lingvistică cu caracter social bazată pe existența unor reguli normative. Un alt fapt de subliniat în demersul Elenei Dragoș e accentul așezat pe dimensiunea acțională a discursului, deoarece scopul acestuia e tocmai modificarea universului de discurs. Analiza discursului implică operarea cu noțiuni precum: formație

discursivă, comunitate discursivă, câmp discursiv, spațiu discursiv.

Autoarea schimbă apoi orientarea metodologică înspre inductiv, având în vedere un discurs dialogal de tipul conversației, enunțând și maximele cantității, calității, relației și modalității. Politețea apare drept unul dintre conceptele pragmatice, având diverse strategii. În privința controversatei opoziții discurs/ text, autoarea opinează, cu îndreptățire, că discursul, ca unitate pragmatică presupune un context acțional, pe când textul e o secvență structurată de expresie lingvistică, e produsul discursului. Și în cazul literaturii vorbim de convenții, iar una dintre acestea ține de instanța discursivă abstractă. De aici afirmația lui Roland Barthes că naratorul și personajele sunt „êtres de papier”, autorul unei povestiri neputându-se confunda cu naratorul, iar cititorul fiind un coautor.

Ultimul capitol teoretic al studiului vizează mecanismele discursului: *enunțarea* și *argumentarea*. Enunțarea e un aspect procesual opus unui produs numit enunț. Ea apropie auditoriul de locutor printr-o „legătură de sentiment, socială sau de alt ordin” (Benveniste). Este rațiunea de a fi a unei limbi, având ca scop realizarea unui sens. Ceea ce se remarcă la demersul Elenei Dragoș este aici sublinierea faptului că nu ne putem imagina comunicarea verbală în afara enunțării. Apar din nou interferențe ale pragmaticii cu gramatica, prin deictice, care sunt niște mărci ale enunțării, alături de interogație, aserțiune, selectarea modului verbal etc. Enunțarea implică și conceptul de *modalitate* (polisemia verbelor modale a făcut obiectul unui studiu naratologic al lui Michael Rengstorf, *Pour une quatrième modalité narrative*). O. Ducrot atașează argumentării operatori argumentativi sau conectori pragmatici (conjunții coordonatoare, subordonatoare,



locuțiuni adverbiale etc.). Strategiile argumentative sunt bine puse în evidență: interogația (retorică), negația polemică, respingerea cauzei, metafora.

O primă aplicație este făcută pe un text sadovenian, *Negustor lipscan*. Elena Dragoș exemplifică aici teoria pragmaticii literaturii. Povestirea se construiește pe o suită de întrebări și răspunsuri, fiind un macroact dialogal din punctul de vedere al subiectului vorbitor. Funcția naratorului e redundantă, pentru ca spre final să se dizolve printre personaje. Elena Dragoș remarcă tensiunea adversativă din prima parte a narațiunii, apoi inserarea unui discurs argumentativ. Analizând diverse fragmente, autoarea constată că în discursul dialogal un personaj are rolul de cunoscător, alții de inițiați, iar unul e mereu în opoziție. Este de subliniat și etalarea unei sintagmatici a ierarhiei și nu a șirului. Opoziția dintre actele constatative ale personajului principal și actele performative ale celorlalte personaje ocupă de asemenea un loc extrem de important în analiza Elenei Dragoș.

Discursul caragialian din *Țal...* e analizat din perspectivă semiotică, reținându-se sensul pragmatic al cuvântului *țal*. Prima parte a schiței e construită pe o argumentare filologică a imperativului de la baza lui *țal* sau pe aceea a valorii lui substantivale, după cum remarcă Elena Dragoș. Inserarea discursului prescriptiv în cel argumentativ și a acestuia în discursul literar are rolul de a sublinia efectul comic. Un alt text caragialian analizat e *Calul dracului*, unde Elena Dragoș evidențiază modalitățile prezente în dialog, subliniind ideea că noțiunea de comunicabilitate e identică cu intenționalitatea interpersonală. *Amintirile* lui Creangă și opera eminesciană sunt și ele analizate în capitolele finale ale studiului.

Considerând discursul ca având o natură acțională, Elena Dragoș relevă interferența pragmaticii cu semiotica. Pentru analiză, recurgerea la text este necesară, întrucât discursul e greu de surprins cu metode tipic lingvistice. Ajungem astfel la dialog care e un mod de realizare a discursului. În proza modernă este remarcată spațializarea dialogului prin secundarea acestuia de către monologul interior, exemplificându-se cu fragmente din *Arta conversației* de Ileana Vulpescu. Carte cu o construcție riguroasă și cu o demonstrație adecvată, cu o armătură teoretică remarcabilă și cu instrumente analitice subtile, *Introducere în pragmatică* de Elena Dragoș se înscrie între lucrările de referință din acest domeniu.

**Maria Laura RUS**

**Brian Tomlinson, *Developing Materials for Language Teaching*, London, New York: Ed. Continuum, 2003**

This book is one of the few that presents teaching materials separately and not included in some other kind of books dealing with teaching methodology. As the author says in the preface, the interest so far has not been focused on materials development, so the subject has not been treated comprehensively and “no book has attempted to view current developments through the eyes of developers and users [...]”

The book has been designed and written by native and non-native speakers of English from eleven different countries, including Romania. Thus it gives a clear vision of what is happening

worldwide and what is new in the field. It also refers to the teaching of other languages besides English, such as Italian, Spanish or Japanese and can be used as a coursebook on teachers' courses in applied linguistics. The book is a tool for mediating between theory and practice and the authors of the articles included can be labelled teachers, materials developers, applied linguists, teacher trainers and publishers respectively.

What the authors have in common is their experience in teaching English as a foreign or second language, in developing teaching materials, their knowledge of linguistics, sociolinguistics and psycholinguistics. Above all they have respect for the teachers as masters of their classes. This book is aimed at helping them decide themselves about materials used to facilitate their teaching.

The book is divided into five parts with an introduction by Brian Tomlinson where he stresses the two directions of materials development, both as a field of study and a practical undertaking. The first direction implies the research of the principles and procedures of the design, implementation and evaluation of teaching materials. The second involves the production, evaluation and adaptation of language teaching materials. These two aspects should always be interactive. A third aspect is the use of materials development by teachers who want to improve and deepen their personal and professional development. Materials presented in the book 'include anything which can be used to facilitate the learning of a language; they can be linguistic, visual, auditory or kinaesthetic, and they can be presented in print, through live performance or display, or on cassette, CD-ROM, DVD or the internet.' (Tomlinson 2003: 2)

One of the reasons for developing teaching materials is embodied by the needs and wants of both learners and teachers. What the author emphasizes is that these needs and wants can best be satisfied through projects which previously took into account the opinions of learners, teachers and administrators, and then analyzed them during and after the materials writing process.

Nowadays, when English has become a worldwide used language, teaching materials, mostly the commercial ones, are written by professionals for the market needs. These materials are in accordance with the realities of publishing and the potential of the new technologies and they are included in systematically, well-written, teacher-friendly and thorough books. Nevertheless, they are not always imaginative or adapted to all situations encountered in the practice environment. So, with a little training, experience and support, each teacher can produce their own teaching materials, relevant and appealing to their learners.

Commercial materials take a long time to be launched on the market, because most of them consist of courses which have multiple components, they have to be reviewed and trialled and are written by a small group of writers. The author's preference is for a large team approach, which will produce a fast draft followed by refinement done by a handful of experts. He exemplifies with the Namibian coursebook, *On Target* (1996), where 30 teachers were selected to provide a team of varying age, experience and expertise, from all over the world. Usually, users favour teaching materials which are visually appealing and which conform people's expectations of what materials should look like.

There is a debate concerning the authenticity of the teaching materials: should they be short, easy, simplified and specially written for language learning or should they prepare the learner for the outside reality with authentic texts that have a typically used language? This debate extends for the teaching of reading and listening skills. As Tomlinson says, 'One side argues that simplification and contrivance can facilitate learning; the other side argues that they can lead to faulty learning and that they deny the learners opportunities for informal learning and the development of self-esteem.' (2003:5-6) His own view is for a mixture of authenticity created by interactive negotiation between learners. He then lists some positive and negative trends in materials development. Among the positive trends are: the use of corpus data reflecting actual language, the existence of more interactive learning packages, extensive readers, personalization of the learning process, increasing use of the internet. Among the negative trends we can mention: return to the 'central place of grammar in the language curriculum', speaking and listening are far more prominent than reading and writing, a neglect of literature, a tendency to underestimate learners linguistically, intellectually and emotionally. Brian Tomlinson hopes in an increase in local materials development projects that will lead to greater flexibility and creativity of use, more respect for the learners, a greater emphasis on multicultural perspectives and awareness, more attempts made to use multidimensional approaches to language learning.

Part A of the book focuses on *Evaluation and Adaptation of Materials* which comprises five chapters written by, among others, Rani Rubdy and Claudia Saraceni. The latter's article, 'Adapting

Courses: A Critical View', begins with a set of questions whose answers should be found in her research: Is there a discrepancy between what the students are asked to do in published materials and what happens in real-life language use? Why is learning a foreign language so stressful for so many people? She tries to propose a different and somewhat more radical view on adapting courses. She emphasises the role of the learner in the adaptation process and proposes a model for adapting courses which takes into account key features such as learner-centred approaches, flexibility and choice, materials left open-ended, relevance, universality and authenticity.

Part B deals with *Principles and Procedures of Materials Development* and has eight chapters written by Chris Mares, David A. Hill, Alan Maley and others. This part underlines the fact that current materials are not fully exploiting the potential for an easy learning of the resources available, among others the capacity of the brain to learn from experience, the knowledge, awareness and experience both of the learners and the teachers, their interests, skills and personality, the potential of literature and storytelling. Another point stressed is that the materials makers do not match what they know about language acquisition to what they are doing in materials development. Another issue tackled in Part B is the need for a more systematic, rigorous and principled approach to materials development. There is also a need for "funded experiments in which universities and publishers combine their expertise and resources to produce and trial innovative language learning materials" (Tomlinson 2003: 234-35).

Part C focuses on *Developing Materials for Target Groups* and has five chapters written by Rosa-Maria Cives-Enriquez, Carlos Islam, Vivian Cook and

others. Carlos Islam's articles discusses 'Materials for Beginners' in which he analyses three coursebooks, *New Interchange* (Cambridge University Press), *Atlas* (Heinle and Heinle), and *Headstart* (Oxford University Press). He took a book at a time, listed the topics, read the descriptions that explain the approaches used in learning and categorizing activities to get a sense of methodology and the authors' beliefs about language learning. The message of this part of the book is that different types of learners need different types of materials. In order that a material should be successful and effective it has to match the needs of the target learners. Moreover, the teacher need to help the learner interact with the teaching materials and the coursebook should not become the syllabus.

Part D refers to *Developing Specific Types of Materials* and the eight chapters are signed, among others, by Jeff Stranks, Hitomi Masuhara, Paul Nation, Rod Bolitho. Claudia Ferradas Moi writes about 'Materials for Language through Literature. Rocking the Classroom: Rock Poetry Materials in the EFL Class'. She discusses the importance and role of literature in the language learning class, the pros and cons about selecting the literary materials, how to explore rock poetry, with an abundance of examples. She underlines that materials based on rock lyrics can focus on a wide range of aspects, from discrete items (the use of particular grammar issues and lexical problems) to thematic and cultural concerns. The choice is justified by their authenticity and motivation. She continues with samples of students' work, upper-intermediates from Buenos Aires, Argentina. The authors of Part D agreed that both explicit and experiential learning are necessary for language learners. Another important point is that excellent opportunities for experiential learning can be provided through

extensive listening and extensive reading. They also stress that learning materials should be realistic and reflecting the reality of language use met outside the language classes. Another common topic is the need for materials, regardless of what the teaching topic is, to engage learners affectively. The most important point is that materials should ensure that language learning is a multidimensional experience.

Part E deals with *Training in Materials Development* and has five chapters written, among others, by Brian Tomlinson, Patrick Lyons, Ruxandra Popovici and Rod Bolitho. In 'Personal and Professional Development through Writing: The Romanian Textbook Project' R. Popovici and R. Bolitho talk about the first years of materials development after the Romanian Revolution, which was mostly done with the help of the British Council in Bucharest. After a rigorous selection, a team of fifteen teachers were chosen, including a ministry coordinator, to undergo some training in the UK. Then the Plymouth experience is described, when the teachers were given an update in methodology, reviewed and evaluated coursebooks, formulated a working syllabus, being divided into working teams. Then, the authors of this chapter write about the joy and pain of writing together, about lessons from piloting and lessons from publishers, the choice of materials, presenting materials to colleagues and engaging in ELT communities, learning by reflecting. All the chapters stress the importance of the process of materials development which can be as valuable as the product. The personal and professional development is best gained if the group is involved in procedures like these: determination of pedagogical approach, drafting sample units, finding/or developing texts, monitoring the materials, and so on. As

Tomlinson says, “To be successful, a materials development project needs not only to produce a quality product but to provide a quality learning experience for the developers too.” (2003: 519)

All in all, the book reveals a discontent about the current state of materials development, about a lack of match in what is needed and wanted by the learners and what is offered. The authors of the articles included in the book show some reservations about the focus on learning language items, the tendency to underestimate the learner, the lack of flexibility of many materials, the mismatch between many of the materials and what teachers know can promote language acquisition in the

classroom. Nevertheless, they are optimistic about the future of materials development for language learning which will help learners if they focus on the potential for affective engagement, take into account multidimensional processes, relate to the interest and enthusiasm of the language learners, cater for different learning and teaching styles.

The book also contains many illustrations and tables, a list of contributors, notes and index. Each chapter ends with the conclusion of the editor and author Brian Tomlinson.

**Tatiana IAȚCU**